

85,125,3

C 54



85.125.3 90710

с 54, Соболев Н. Н.

Очерки по истории
украшения тканей

1934

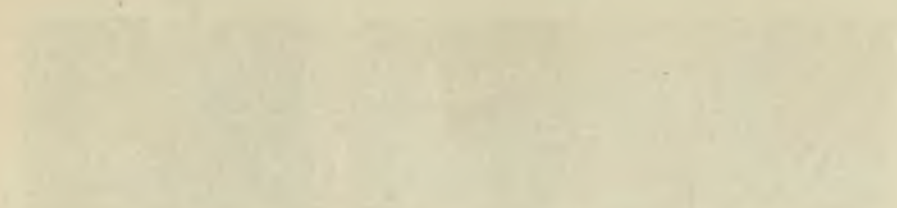
29р.

90710

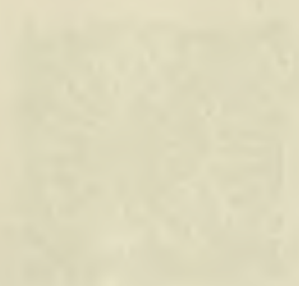
рф







THE UNIVERSITY OF CHICAGO





ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ

А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

И АБРАМА ЭФРОСА



АКАДЕМИА

МОСКВА — ЛЕНИНГРАД

74.677
G



85.125.3
C-54 C
✓

Н. Н. СОБОЛЕВ

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ УКРАШЕНИЯ ТКАНЕЙ

ПРОВЕРЕНО
1967 г.



✓ 90710
17.199 ✓

1950



Читальня
МУГГ.

19

6 — 1947

Титульные листы, переплет
и супер-обложка по рисункам
Ф. И. Тихомирова.



Русская парча XVIII в. Раппорт 40×53 см.
Москва, Гос. Исторический Музей.



ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Искусство украшения тканей, тесно связанное с предметами широчайшего потребления, обслуживает огромную, многомиллионную массу. Текстильный рисунок тем самым служит мощным орудием массового художественного воспитания. Художественный текстиль является до сих пор одним из важнейших видов искусства в ряде национальных республик советского востока. Такой ролью и значением искусства текстиля обусловлены были оживленные и ожесточенные споры о путях развития этого искусства, имевшие место у нас за последние годы. Эти дискуссии обнаружили в участниках гораздо больше искреннего желания и пыла убеждений, нежели фактического знания истории текстильного искусства, его законов и возможностей. Между тем и в этой области, как и везде, никакое дальнейшее развитие и разрешение принципиальных вопросов невозможно без серьезного усвоения наследия прошлого, которое надо хорошо знать, чтобы критически переработать и взять из него то, что необходимо новому пролетарскому искусству текстиля.

Эти соображения об изучении художественного наследия прошлого побуждают издательство выпустить книгу Н. Н. Соболева, содержащую в себе богатейший фактический материал по менее всего известной новому, советскому читателю и учащейся молодежи истории тканей докапиталистических обществ. Настоящая книга должна в некоторой мере восполнить совершенное отсутствие на русском языке соответствующей литературы, как справедливо указывает автор в своем предисловии.

Книга Н. Н. Соболева не является историей украшения тканей. Ей недостает для этого общей концепции, единства и связности частей, полноты изложения. Книга Н. Н. Соболева—ряд очерков о художественных тканях важнейших в истории текстиля стран и эпох—очерков, связанных между собой только хронологической последовательностью и единством темы. Имеющиеся очерки далеко не равноценны по своей полноте; между отдель-

ными очерками не всегда соблюдены верные пропорции; была бы нужна большая полнота изложения в очерках об античных тканях, о тканях Турции и в особенности о русских тканях; об этих последних автор говорит слишком бегло, не подвергая их углубленному анализу, а преимущественно перечисляя отдельные темы и виды тканей. Частичные исправления, сделанные редакцией, не могли в этом отношении существенно изменить общую физиономию книги. Корни других ее недостатков лежат в мировоззрении автора, старого специалиста текстилеведения. Автор очерков далек от марксизма. Упрекая западно-европейских ученых в отсутствии у них социологической точки зрения и в формально-эстетическом подходе к предмету, автор не смог сам пойти много дальше их. Вслед за критикуемыми буржуазными учеными он выдвигает на первый план художественное ткачество и вышивки,—драгоценные ткани господствующих классов. Конечно, материала по текстильному искусству эксплуатируемых классов очень мало, и он почти не разработан; но во всяком случае для России XVIII века можно было обстоятельнее исследовать крестьянские ручные набойки, вышивки и кружева. С нашей точки зрения весьма спорна вообще возможность изучения истории тканей без истории костюма и всего комплекса оформления общественного и частного быта; но и в истории тканей, взятых сами по себе, автор не показывает конкретной связи между появлением и сменой стилей и социально-экономическими отношениями, не выявляет социального происхождения тех или иных мотивов, орнаментов и приемов украшения тканей. Наконец, и в специфически искусствоведческом смысле очерки Соболева по большей части описывают памятники, не подвергая их углубленному формально-стилевому, искусствоведческому анализу.

Несмотря на эти недостатки, работа Соболева представляет собою весьма ценную сводку фактов и материалов. Марксистская история украшения тканей может возникнуть только в результате длительного и тщательного научного изучения вопроса. Нельзя упускать из виду, что до сих пор почти нет достаточно солидных марксистских работ даже и в гораздо более разработанных и легче истолковываемых отраслях изобразительного искусства. Автор очерков по целому ряду эпох и стран не мог опираться не только на работы искусствоведов-марксистов, но и на общеисторические марксистские работы. Социально-экономические отношения, например, Ассири-Вавилонии или Византии еще не подвергнуты серьезному изучению историков-марксистов. В этих условиях тщательное и добросовестное описание фактов более нужно и важно, нежели скороспелые, поспешные, якобы «марксистские» выводы и обобщения, лишенные солидного научного материала.

В области истории украшения тканей очерки Н. Н. Соболева и дают эти отправные точки для дальнейшей подлинно марксистской разработки вопроса.

Academia

ПРЕДИСЛОВИЕ

Несмотря на то, что ткани и их украшение в истории материальной культуры составляют один из важнейших отделов, до настоящего времени на русском языке не было специальных трудов на эту тему. Исследование Прохорова—«Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной», — вышедшее в свет с 1871 по 1881 г., впервые обратило внимание на узоры старинных тканей. За ним, чуть ли не через полстолетия, появляется новый труд: «Иностранные ткани, бытовавшие в России» В. К. Клейна, главным образом по материалам Московской оружейной палаты. К ним можно добавить еще несколько статей, помещенных в различных периодических изданиях. Все эти работы, при своих несомненных достоинствах, охватывают только отдельные эпизоды из общего хода исторического развития украшения тканей и ни в какой мере не дают цельной картины этого развития за весь долгий период существования текстильной промышленности. Задача предлагаемого труда—до некоторой степени восполнить этот пробел, хотя и здесь автор принужден ограничиться лишь историей украшения тканей главным образом в докапиталистических общественных формациях.

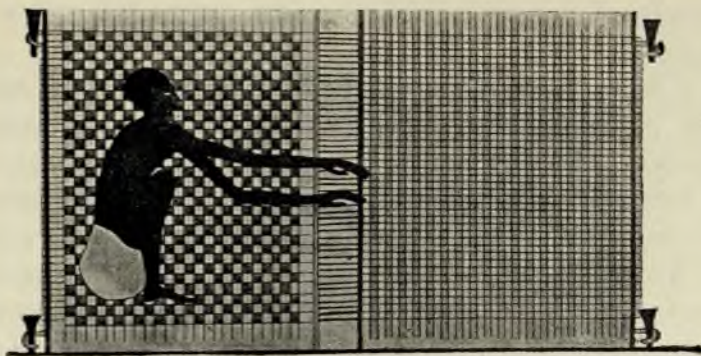
Украшение тканей обычно производится двояким путем: или с помощью различных способов переплетения нитей самой ткани, или же путем нанесения узора на готовую уже ткань в виде вышивки или набойки. Эти способы украшения были известны еще с древнейших времен, а потому и настоящие очерки начинают свой обзор с этих эпох. Довольно значительный материал по тканям отдельных эпох, имеющийся в западно-европейской литературе, к сожалению, мог быть использован в настоящем труде только отчасти, так как большинство европейских исследователей стоят на формально-

эстетической, а не на социологической точке зрения, и, исходя в своих построениях из идеалистической, а не материалистической базы, зачастую являются беспомощными при объяснении того или иного положения. К тому же иностранная литература занимается почти исключительно роскошными тканями господствовавших классов, совершенно не касаясь тканей, изготовлявшихся угнетенными массами для своего обихода. Таким образом, этот последний отдел тканей остается совершенно не изученным, так как не только не сохранилось их образцов, но не осталось даже и описаний. Гораздо больший материал, чем иностранная литература, при составлении настоящих очерков доставили собственные наблюдения автора и изучение им вещественных памятников прошлого, до 1917 года скрытых в ризницах церквей и монастырей и только после Октябрьской революции ставших доступными для работ над ними. Среди этих неизвестных на Западе многочисленных произведений текстильной промышленности, снимки с которых впервые появляются в печати, имеются исключительные образцы, проливающие свет на многие, доселе неясные моменты истории развития украшения тканей. Не имея в этой области никаких предшественников, охватывающих в своих изысканиях искусство украшения тканей за такой продолжительный период времени, вполне естественно допустить погрешности в отдельных проводимых на страницах очерков положениях, которые несомненно должны будут вызвать целый ряд возражений и поправок.

Дошедшие до нас довольно многочисленные остатки тканей различных времен и народов являются живыми свидетелями человеческого труда, изобретательности и таланта в различные эпохи истории материальной культуры. Но они еще так мало изучены, что, разбирая их, исследователь чувствует себя как бы прокладывающим тропу в роскошно разросшемся, но еще девственном лесу. И только надежда, что последующие работники на этом поприще выверят поставленные автором вехи и взамен намеченной им тропы проложат широкую дорогу истории украшения тканей, побуждает автора к выпуску настоящего труда.

**ОЧЕРКИ
ПО ИСТОРИИ УКРАШЕНИЯ
ТКАНЕЙ**

Т Ъ А Н И
ДРЕВНЕГО ВОСТОКА



1. Египет 2000—1788 лет до нашей эры.
Фреска Бени-Гассана.

ТКАНИ АССИРО-ВАВИЛОНИИ И ЕГИПТА

Искусство украшения тканей — одно из древнейших искусств, которые когда-либо знало человечество. Это и естественно, так как ткань одновременно и предмет первейшей необходимости, и чрезвычайно удобный объект для художественной отделки. Первые зачатки ткацких узоров мы встречаем уже в эпоху первобытной культуры. Гораздо богаче рисунок тканей в классовом обществе, начиная с самых древних феодально-исторических обществ Востока и рабовладельческого общества так называемого античного мира. Правда, от этих культур до нашего времени дошло очень ограниченное количество подлинных тканей. Оно исчерпывается интересными остатками тканей из египетских погребений и погребений греческих, найденных на юге России. Об остальном приходится судить по воспроизведениям в живописи и скульптуре, по той или иной характеристике, даваемой в материале актов, по тем или иным описаниям в памятниках литературы.

К счастью, этот материал все же достаточно богат и в известной степени восполняет недостаток подлинных тканей.

Остановимся прежде всего на ткацком искусстве Ассиро-Вавилонии и Египта.

И в Ассиро-Вавилонии и в Египте производство тканей было широко распространено, культивировалось и в государственных мастерских, и в мастерских отдельных феодалов, и наконец в мастерских, создаваемых в городах силами отдельных предпринимателей и ремесленников. Лен и шерсть были издавна известны и в Месопотамии, и в долине Нила. Льняное производство стоит на первом месте в Вавилоне позднейшей эпохи, но, разумеется, полотна изготовлялись ремесленниками, упоминаемыми и в кодексе Гаммураби (второе тысячелетие до нашей эры). Шерстяное производство было тоже в большом ходу. Прядением шерсти занимались в своем домашнем кругу и знатные дамы. В деловой переписке Вавилона нередко упоминаются о тканях и одеждах, которые заказываются должностными и частными лицами зависимым от них рабочим. Ткани и одежды—это обязательная составная часть каждого приданого, каждого имения; зачастую они подробно распределяются и расписываются по их достоинству, при чем стоимость их весьма различна: бывают одежды в $\frac{1}{2}$ и в $\frac{5}{6}$ секля, а бывает, что целых три храмовых одежды оцениваются в один секель¹. Шерсть в изобилии поставляли южные области, имевшие богатые пастбища для разведения крупного и мелкого скота. В документах хозяйственной отчетности даже еще в древнейшей Халдее, за 4000 лет до нашей эры, уже различаются овцы простые и тонкорунные, при чем в имениях царя и его феодалов тонкорунные овцы находятся под надзором особых пастухов. Шерсть упоминается и среди предметов экспорта в Элам, наряду с пшеницей, маслом, мукой и серебром.

Уже в раннюю эпоху на одеждах появляются узоры, и дошедшие до нас памятники скульптуры позволяют нам восстановить характер их. Иногда узор располагается только по кайме, обрамляющей ворот, рукава и подол одежды, или же заполняет собой пояс, иногда он покрывает всю ткань. Узоры эти довольно разнообразны, в большинстве случаев геометрического характера, составленные из квадратов, прямоугольников, ромбов, кругов и полукружий; или же это

¹ Секель— $\frac{1}{36}$ часть таланта, около 72 граммов серебра.

переход к растительному орнаменту, в виде раскиданных по ткани розеток, при чем последние находят себе аналогию в архитектуре; наконец, Лейярд при раскопках в Нимруде¹ нашел целый ряд изваяний, на мантиях и других одеяниях которых изображены целые сложные сцены, подобные сценам на стенах Нимрудского дворца: царь, убивающий льва или преследующий быка; крылатые фигуры божеств, стоящие перед священным древом жизни; изображение богини Иштар. Все эти эмблемы царского могущества и его религиозного обоснования—мотивы, выражающие официальную идеологию правящих классов восточного феодально-деспотического государства, каким является Ассирио-Вавилонская держава.

Как получались узоры на вавилонских тканях—с помощью ткацкого челнока или вышивкой? Вавилон в древности славился именно вышивками, и, по словам Плиния, в Вавилоне как раз и изобретен был способ вышивать ткани нитями разных цветов. Впоследствии, уже в римское время, «*babilonica acus*»—«вавилонская игла», как выражались римские поэты, славилась пестрыми вышивками золотом с шелком или с шерстью, и драгоценные вавилонские скатерти и ковры—«*triclinaria babilonica*»—украшали столовые в домах римских вельмож и императоров.

Более детальные сведения о ткацком искусстве имеем мы от Египта, благодаря дошедшим до нас в изобилии памятникам египетской живописи и скульптуры, а главное—остаткам подлинных тканей (см. рис. 1). На первом плане стоит здесь тонкая белоснежная льняная ткань—парадная одежда фараона и его чиновников.

Лен разводился в большом количестве как на земле фараона, так и его феодалов. Должность «хранителя царского льна» была важной и почетной должностью. Жены крепостных крестьян в крупных поместьях занимались тканьем и прядением. В эпоху расцвета египетского могущества одни только чиновники, подлежащие юрисдикции южного визиря, уплачивали в казну фараона в виде налога на свою должность, наряду с золотом и скотом, также около 40 ящи-

¹ «Путешествия и труды Августа Лейярда в древней Ассирии и открытие памятников Ниневии». «Науки и художества», т. CV—CVI, отд. III—IV, стр. 35. Layard A. H. «Monuments of Nineveh», 2 тома, 1853; его же—«Nineveh and its Palaces», 2 тома, 1849.

ков и иных мер полотна ¹. Каково было качество этого полотна—дает самое точное представление микроскопический анализ дошедших до нас остатков. В тканях, найденных в гробницах фараонов Цера (I династии—3400—2980 годы до нашей эры), нити основы и утка совершенно однородны, и на 1 квадратный сантиметр приходится 60 нитей основы и 48 утка, в то время как в самом тонком современном батисте, выработанном к тому же на механическом станке, всего 56 нитей на 1 сантиметр.

Ткани эпохи III династии, мемфисской (2980—2900 годы до нашей эры), взятые даже не из царских могил, а из маленького кладбища в Верхнем Египте, тоньше самого тонкого ирландского полотна. Некоторые дошедшие до нас царские египетские ткани настолько тонки, что без помощи увеличительного стекла их нельзя отличить от шелка. Это те самые великолепные прозрачные ткани, в которых изображаются обыкновенно египетские фараоны, вельможи и знатные дамы на стенах погребальных склепов. В самых погребениях встречаются как белые, так и цветные ткани ². Тщательно обследованы остатки тканей, найденные в недавно открытой гробнице Тут-Энх-Амона (1375—1350 годы до нашей эры). Одна ткань, покрывавшая ложе мумии, оказалась темнокоричневой; другая, в которую были завернуты парадные жезлы,—почти черной, третья, служившая покрывалом для статуи телохранителя у входа гробницы,—темножелтой, тонкой и воздушной. Все три ткани замечательны по технике своей выделки, в них мы можем наблюдать одну особенность египетского тканья—основа здесь более плотная, более частая, чем уток ³.

Остатки шерстяных тканей крайне редко попадают в погребениях. Между тем, один из областных правителей эпохи Среднего

¹ Более подробные сведения по этому вопросу см. Б. Г. Брестед. «История Египта», т. I. М. 1915, стр. 248—249.

² В «Catalogue générale des antiquités égyptiennes du Musée de Caire» 1904 года помещены цветные снимки с найденных в гробе Тутмеса IV затканых цветными нитями материй. Красные, желтые и синие цвета хорошо сохранились; судя по вытканному картушу Аменготепы II, эти материи относятся к XIV веку до нашей эры. На 1 английский дюйм в основе содержится до 60 нитей.

³ Howard Carter. «Tut-Ench-Amun. Ein ägyptisches Königsgrab». Leipzig 1927.

царства в надгробной надписи ставит себе в особую заслугу внимательное отношение к овцеводству: «Я был благодетелем для нома в овечьих загонах и птичниках. Поистине, я наполнил каждую область своего нома людьми и мелким скотом». Трудно предполагать, чтобы при таком правительственном поощрении овцеводства не производилось в Египте шерстяных тканей, тем более, что впоследствии, в эпоху уже греко-римского, коптского Египта, шерстяная ткань стала здесь обычным явлением. Во всяком случае, шерсть употреблялась в древнем Египте для нанесения узоров на льняные ткани, особенно на ткани коврового типа.

Вавилонская скульптура и живопись не оставили нам изображения вавилонского ткацкого станка, египтяне же увековечили свои ткацкие станки в стенописи эпохи Древнего и Среднего царств.

В эпоху Бени-Гассана мы имеем подробные изображения всех процессов производства, начиная от прядения, ссучивания нитей, шлихтования основы и до горизонтального ткацкого станка с двумя ремизами, на котором работают две работницы (см. рис. 2). В эпоху Среднего царства—станок вертикальный, при нем один рабочий, что допустимо лишь при наличии у станка ножных педалей. Египетская текстильная техника знала и берда ¹: иероглиф для выражения ткачества как раз и имел звуковое значение «mr»—бердо. Судя по найденным тканям, станки, служившие для их изготовления, были довольно значительных размеров. Рассмотренные ткани имели 1,50 метра ширины, при чем кромка сохранилась только с одной стороны, другой край оборван, насколько — неизвестно. Что же касается длины, то дошедшие до нас полотнища имеют до 18 метров. Вероятно, они были еще длиннее, так как на них нет заработанных концов ².

¹ Бердо—деревянная или металлическая гребенка, через которую пропускаются нити основы для равномерного их распределения.

² О техническом прогрессе в египетском ткацком искусстве см. М. Хвостов. «Очерк организации промышленности и торговли в греко-римском Египте», ч. 1. — «Текстильная промышленность в греко-римском Египте». Казань 1914 г., стр. 20—21. W. M. Flinders Petrie. «Les arts et métiers de l'ancienne Égypte». Traduit de l'anglais par Jean Capart. Bruxelles—Paris 1912, p. 170—173. G. Maspero. «L'archéologie égyptienne». Paris 1887, p. 281—282.

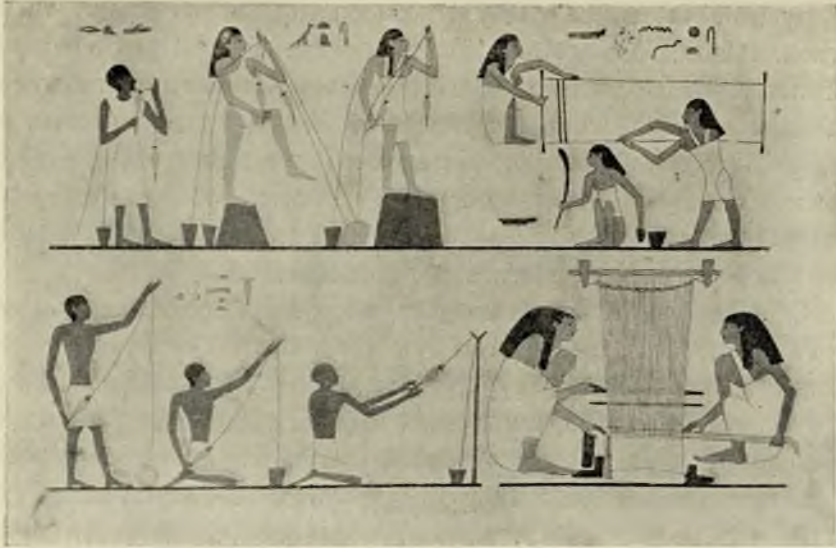
В Древнем и Среднем царствах ткань в преобладающем большинстве случаев—поскольку она шла на одежды или на покровы—оставалась без рисунка, но в эпоху Нового царства, вместе с ростом торговли и накопления сокровищ, породившим в эпоху египетской экспансии чрезвычайную роскошь и пышность в придворном и аристократическом быту, явилась потребность и в узорных тканях. Сильное влияние оказали здесь оживленные сношения с Ассирийско-Вавилонией. Узоры делались и вышивкой, и тканьем, и набойкой. Преобладал, повидимому, в Египте затканый рисунок так называемого гобеленового типа ¹.

В греко-римскую эпоху египетские ткани с затканым узором вступают в успешную конкуренцию с вавилонской вышивкой. По словам Марциала, «нильский челнок победил вавилонскую иглу». К числу роскошных и, быть может, также узорных тканей египетского происхождения следует отнести и знаменитый в древности виссон, по-гречески βύσσος. Это была очень тонкая ткань, изготовлявшаяся из особого сорта льна, разводимого в Египте: так называемого *linum usitatissimum*. Позднее, впрочем, виссон изготовлялся из особой комбинации льна и хлопка ².

Каковы были рисунки тканей Египта эпохи его самостоятельности? На рельефах мы встречаем иногда узорные ткани, но возможно, что эти ткани или не египетского происхождения, или сработаны в Египте, но по вавилонским образцам, которые вообще, как и все вавилонское, входят у египтян в моду в эпоху XVIII династии. Так, едва ли не вавилонского происхождения узор на пополах коней сыновей Рамсеса II на известном барельефе из Абу-Зембела, изображающем осаду города, или узор ковра, покрывающего ложе двух принцесс на фресках времени Ахенатена. Но на памятниках изобразительного искусства воспроизведен и целый ряд

¹ Суть его в том, что нить утка, образующая рисунок, пропускается между нитями основы, по счету, вручную. Иногда гобеленовые орнаменты исполнялись и на готовых уже тканях; тогда на месте, определенном для узора, выдергивались нити утка, и освобожденные нити основы заплетались вручную цветным узором.

² О виссоне см. Max Heiden. «Handwörterbuch der Textilkunde aller Zeiten und Völker». Stuttgart 1904, стр. 105.



2. Египет 2000—1788 лет до нашей эры.
Фрески Бени-Гассана.

узор—вытканых и вышитых—несомненно египетского происхождения. Таким типично египетским является узор в виде поперечных или лучеобразно расходящихся полос. Его мы видим и на головных уборах и на коймах одежд. Ромбовидный узор на одежде одной из фигур, несущих погребальные приношения, эпохи XII династии, обращен в фестончатый благодаря утолщению нижних сторон рядом лежащих ромбов. Интересен клетчатый узор на одежде Изиды в изображении на одной из колонн Карнака, XIX династии эпохи Харемхеба. Наряду с такими простыми узорами мы встречаем на коймах одежд фараонов и более сложные композиции из пальметок, кружочков и точек, листвы, меандров, а кое-где даже фигуры человека и животных. На тканях коврового типа, шедших на украшение стен, пола и мебели, узор, по большей части, геометрический, зигзагообразный или шашечный. Очень интересен ковер из гробницы Тутмеса IV с узором в виде лотосов, полукружий и обычного египетского крестообразного амулета. Узор заткан красными, зелеными, голубыми, желтыми, коричневыми и серыми нитями,

пропущенными через основу и закрепленными по краям ткани иглой. Позже, в эпоху XXV династии, ко времени воцарения которой Египет успел пережить период подчинения Ассирии, на египетских одеждах входят в моду фигурные изображения и целые сцены, по содержанию своему, однако, относящиеся не к вавилонской, а к египетской мифологии. К этому времени относится бронзовая статуетка знатной дамы Такуимт, на платье которой золотом и серебром выведен сложный узор с религиозными сценами.

С VI столетия Египет подпадает под власть Персии, чтобы затем, в IV веке, в так называемую Александрийскую эпоху, сделаться одним из крупнейших культурных средоточий эллинистического искусства. Узорная ткань теперь начинает совершенно вытеснять древнюю гладкую. В какой мере новоегипетский александрийский и так называемый коптский узор сохранит в себе черты своего старого египетского происхождения, несмотря на воспринятые им влияния со стороны,—об этом будет сказано ниже ¹.

Вавилонские и египетские ткани получили широкое распространение по всем странам Средиземноморского побережья благодаря торговой деятельности финикиян, в древние времена являвшихся посредником между Востоком и Западом. Сами финикияне не занимались, повидимому, производством тканей, они перепродавали египетскую и вавилонскую продукцию; но древнее предание не без основания, может быть, связывало имя финикиян с изобретением особого способа окраски ткани пурпуром.

Раковина, носившая имя пурпуровой, или морской,—*purpura patula*,—выделяла желтовато-белую пену, которая под действием солнца и влаги превращалась в прекрасную фиолетовую краску то черноватого, то красноватого оттенка. Красная краска извлекалась из другой раковины, трубчатой формы, так называемой *caudo* или *purpura brandaris*, но краска эта скоро бледнела, и ее употребляли только в смешении с фиолетовым пурпуром. Смешение разного сорта пурпура было вообще в большом ходу, так что в результате древние насчитывали до тринадцати получаемых таким образом оттенков. Особенно славилась двойная окраска—*bis tinctus*, δ ι β α φ ε ζ—

¹ См. стр. 102.

сначала в довольно жидкой пене настоящего пурпура, потом в бичине. Получалась ткань цвета крови, яркая и блестящая, если смотреть на нее снизу, и дававшая некоторый черноватый оттенок, если взгляд падал на нее прямо. Пурпуровые одежды—«порфиры» были доступны, разумеется, только верхам общества и уже издавна становятся исключительной принадлежностью высших представителей духовной и светской знати. Но на ряду с окраской тканей настоящим пурпуром животного происхождения рано входит в употребление и растительный его суррогат. В поздних египетских погребениях мы уже не находим тканей, окрашенных животным пурпуром, и в папирусах появляются рецепты для изготовления искусственного пурпура. Техника окраски вообще стояла в Египте высоко, не менее, вероятно, высоко, чем в Финикии и даже—позднее—в Римской империи. Египтяне, по словам Плиния, умели помещать на белой ткани различные вещества, имевшие свойство при одном и том же процессе окрашивания давать различные цветные соединения. К этим веществам, как надо думать, следует отнести уксусно-глиноземную соль, которую египтяне готовили, растворяя в кислом соке пальмовых деревьев жирную глину и насыщая этот раствор содой. Из видов растительного пурпура древние знали красный $\chi\acute{o}\chi\omicron\varsigma$ -kokkus, получавшийся из семян или ягод одного кустарника из породы зеленого дуба, и $\beta\lambda\acute{\alpha}\tau\tau\omicron\nu$ —трех оттенков: ferrugo—темнокоричневый, цвета ржавчины, $\delta\epsilon\acute{o}\beta\lambda\alpha\tau\tau\alpha$ —темнокрасный и janthina —фиолетовый ¹.

Вавилон и Египет, а как увидим несколько ниже, и древняя античная Греция эллинистической эпохи имели дело с льняными и шерстяными тканями. С хлопком Египет познакомился благодаря торговле с Индией, но самостоятельная культура хлопка начинается уже только в греко-римском Египте, в первом веке нашей эры. Также к позднему греко-римскому времени приходится отнести и появление в Египте и Передней Азии шелка. Правда, уже со вре-

¹ О пурпуре см. статьи в «Grande Encyclopédie», Paulys Wisowa. «Reale Enzyklopedie des klassischen Altertums». Max Heiden. «Handwörterbuch der Textilkunde aller Zeiten und Völker». Также: «La vie antique». «Manuel d'archéologie grecque et romaine», II, Paris 1885, стр. 309. М. Хвостов. «Текстильная промышленность в греко-римском Египте». Казань 1914, стр. 135—136.

мени походов Александра грекам удалось создать у себя культуру диких шелковичных червей.

Аристотель в своей «Истории животного мира» описывает довольно подробно дикого шелковичного червя и вместе с тем отмечает имя жительницы острова Косо Памфилии, впервые будто бы применившей коконы этого червя к производству тканей¹. Но кокон дикого червя давал не шелк, а так называемую бомбицину. Из нее в греко-римскую эпоху готовились тонкие и прозрачные косские, или койские ткани, при чем узловатая и матовая нить бомбицины никогда не могла дать эффекта блестящей и ровной нити, получаемой из размотки коконов настоящего шелковичного червя, выкормленного листьями шелковицы.

Родина шелка — Китай. Египет и Вавилон, объединившиеся с VI века в персидской державе Ахеменидов, а затем Греция и Рим познакомились с шелком благодаря своей торговле с Китаем и Индией. В последней, повидимому, также имелась самостоятельно возникшая культура шелковичного червя, но она возникла позднее, чем в Китае. Китайское предание относит начало местного шелководства к концу третьего тысячелетия до нашей эры. Вначале оно было очень ограничено и составляло монополию императорского двора, при чем шелк употреблялся только на знамена или на цветные зонтики, служившие отличительным знаком разных степеней придворно-бюрократической иерархии. Значительное развитие шелководства начинается приблизительно в XII веке до нашей эры. Отдельные феодалы, соперничая друг с другом блеском своих шелковых одежд, применяют всевозможные меры к увеличению и распространению производства шелковых тканей. Из Китая шелководство мало-по-малу стало распространяться сначала в западном направлении—в соседнее государство Хотан, а в восточном—в Корею и Японию. Союз с Хотаном открыл Китаю возможность непосредственной торговли с Индией и Бактрией, остававшейся форпостом греческого влияния на Азиатском материке со времен Александра Македонского. Дальнейшее расширение границ Китая привело его в соприкосновение с империей парфян, а затем и с Римом.

¹ Aristot. «Hist. anim.», V, 19.

Т Б А Н И
АНТИЧНОГО МИРА



3. Греческие ткани IV века до нашей эры.
Ленинград. Эрмитаж.

ТКАНИ ГРЕЦИИ И РИМА

Недостаток источников не позволяет нам сделать какие-либо определенные выводы ни о состоянии ткацкого искусства в эпоху эгейской культуры, ни о том, в какой степени ткацкое искусство античной Греции могло получить себе опору в эгейской традиции. Среди роскошного материала эгейской культуры уже с самого древнего ее периода попадаются глиняные веретена, указывающие на развитие прядения. Очень своеобразен и интересен женский костюм позднекритского и микенского периодов на вотивных фигурах заклинательниц змей и на печатях золотых перстней. Своеобразие этого пышного костюма, с плиссированными юбками и высоко приподнятым корсажем, невольно наталкивает на мысль, что и материалом для такого своеобразного костюма служила ткань местного производства, сделанная из «ариадниных нитей», прославленных в известном греческом мифе о Тезее. Но, с другой стороны, Крит вел через посредство финикийян торговлю с Египтом и Вавилоном, материя для нарядов могла быть и привозной, а миф о Тезее

и Ариадне представляет такую сложную комбинацию старых и новых мотивов разного происхождения, что из него трудно извлечь какие-либо исторические данные. Единственно, что более или менее положительно свидетельствует в пользу существования местного ткачества в эпоху крито-микенской культуры,—это древнегреческий аристократический эпос, гомеровские поэмы, в которых боги и члены царских семейств, а также и разные подневольные дворцовые слуги занимаются тканьем и вышивкой. Вероятно, это и действительно соответствует тому порядку вещей, который существовал в эгейском Крите и Микенах. В царских мастерских и в поместьях крупных землевладельцев имелось, как можно предполагать, собственное производство тканей, хотя, может быть, и по восточным образцам.

В гомеровскую эпоху изготовление и украшение тканей, видимо, в большом почете; в поэмах мы находим неоднократные упоминания о тех или иных работах по тканью и вышивке. Ткацкое искусство—излюбленное занятие Афины, которая обычно изготавливает роскошные одеяния для себя и остальных богов. Тканьем бывают нередко заняты и все упоминаемые в поэмах знатные женщины: Арета, Елена, Пенелопа, Цирцея и др. В вазовой живописи мы имеем изображения гомеровского ткацкого станка; одно из них, более раннее (V века), представляет сцену из комедии и в известной степени низводит простоту изображения до шаржа, другое, наоборот, обнаруживает склонность к модернизации и идеализации. Но в обоих изображениях все же достаточно переданы характерные черты древнегреческого ткачества—вертикально натянутая основа, удерживаемая в перпендикулярном положении с помощью привешенных к нитям грузил¹.

Позднейшая греческая литература также дает нам не мало указаний на распространение в греческом домашнем быту ткацкого искусства. Афинские девушки ежегодно посвящали Афине узорное покрывало своей работы; первыми же художниками ткачами, испол-

¹ См. «II.», III, 125—128; V, 734—735, XIV, 178—179, «Od.», I, 357, V, 61—62, X, 221—223. Из рисунков на вазах—первый представляющий Одиссея у Цирцеи, см. Г. Ламер. «Греческий мир». Москва 1914, стр. 24, второй—(IV век), представляющий Телемака и Пенелопу,—у Мюнца—«La tapisserie», стр. 31.

нявшими панафинейский пеплос, по словам Аристотеля, были два карийца: Акезас и Геликон ¹. Кроме них в древнем мире большой известностью пользовались египтянин Памфилиас и уроженец города Сибариса—сибарит Алкимен (или Алкисфон). Последним была изготовлена знаменитая посвященная Гере Лаконской ткань с изображениями олимпийских богов и сценами из действительной жизни ². Вышивкой занимаются героини Аристофана, а позднее и Феокрита. За ткацким станком, под стук перебрасываемого челнока, проводила свою безмятежно счастливую юность в отцовском доме Ифигения ³.

Вместе с окончательным распадом родового быта и ростом греческой торговой городской культуры и производство тканей мало-по-малу выходит из круга домашней работы госпожи и ее рабынь, рассчитанной на потребление внутри замкнутого ойкосного хозяйства. Возникают большие ткацкие мастерские с рабским трудом и уже значительным разделением производственного процесса и с работой на рынок ⁴. Растет специализация различных районов Греции по выработке тех или иных тканей: в одних производятся тонкие льняные ткани, в других—шерстяные, одни города специализируются на выработке покрывал и плащей, другие славятся окраской тканей или вышивками ⁵. В эту же пору начинает обостряться и экономическое соперничество между городами, что, между прочим, отразилось и на целом ряде народных сказаний этой эпохи о спорах между собой или самих городов, или их богов-покровителей.

¹ Athen. II, 48 B.

² См. Aristot. — Mir. Auscult. Ed. Westermann. 96. Извлечение этого известия у Athen. XII, 541 A.

³ Aristophanes. «Lysistrata», 150. Theocritus. XV, 36—37.

⁴ В это время известны особые рабы-специалисты по мойке шерсти (ἐρίσπλυται), по сортировке и разборке (ἐάντριά или ἐάντα), ткачи (ὕφάνται), дальнейшее изготовление шерстяных тканей—валяние, вытягивание, вычесывание, стрижка и отжимка,—все эти процессы находятся в руках ὑαφεῖς. P. Guiraud. «La main d'œuvre industrielle dans l'ancienne Grèce». Paris 1900, p. 55.

⁵ Милет славится своими пурпурными узорными тканями и коврами, Мегара—тканями более грубыми и плотными, Кипр—пестрыми вышивками, Патры—переработкой в более плотные льняные ткани восточного виссона, Имброс—выработкой тканей из заячьей шерсти, о. Кос—тканей из бомбицины. Ср. В. Büchsenschütz. «Die Hauptstädten des Gewerbflusses im klassischen Altertum». Leipzig 1869, стр. 64—72.



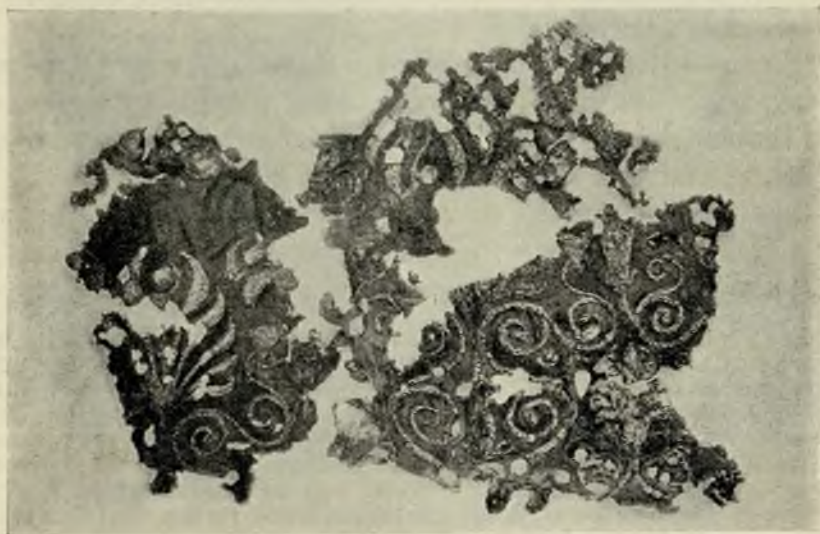
4. Греческие ткани VII—VI веков до нашей эры.
Талосская ваза из Руво.

По отношению к нашей теме интересно сказание о дочери колофонского ткача Арахне (по-гречески—«паук»), которая будто бы вызвала на состязание в ткацком искусстве Афины. Арахна выступает как представительница лидийского искусства узорного тканья, а Афина

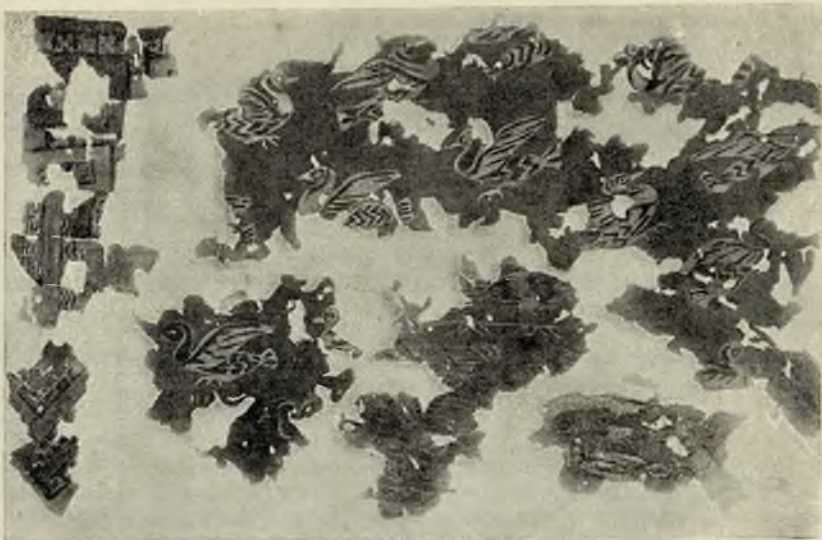
как покровительница одноименного с ней города, где производились по преимуществу гладкие ткани ¹.

До VI века в Греции господствовали узорные ткани, затем демократические перевороты конца VI века выдвинули на историческую сцену новый класс, идеологическим запросам которого стали более отвечать одноцветные ткани — белые или кирпично-красные, украшенные только одной желтой, красной или синей полосой. Но с приближением к эллинистической эпохе снова получает распространение среди высших классов узорная ткань. Вначале узоры греческих тканей (если это даже не привозные, а местные ткани) в основе восточного происхождения, но, судя по многочисленным изображениям

¹ В позднейшей, александрийской интерпретации сказание упоминается у Вергилия («Georgica», IV, 246) и художественно обработано в «Метаморфозах» Овидия—VI, 5—145. В объяснении мифа европейская историческая литература выдвигает мотивы борьбы религиозных культов или же борьбы двух направлений художественных вкусов — см. W. H. Roscher. «Ausführlicher Lexicon der griechischen und römischen Mythologie». Leipzig 1884—1886, стр. 469, и Paulys Wissowa. «Reale Enzyklopedie». Stuttgart 1896, III, стр. 367.



5. Греческая вышивка IV—II веков до нашей эры.
Ленинград. Эрмитаж.



6. Греческая ткань IV века до нашей эры.
Ленинград. Эрмитаж.

на вазовой живописи, уже и здесь мы видим некоторое характерное отклонение от Востока.

Восток—главным образом Вавилон и Персия—тяготеет к пышному узору, заполняющему все поле украшаемой ткани; для грека узор—это изящный аксессуар, элементы которого обычно разбросаны по ткани, не отягощая и не заполняя ее всю целиком ¹.

Если грек изображал на ткани даже сложные сцены, все же он вносил в изображаемое кое-какие черты свободной композиции ².

¹ René Ménard et Claude Sauvageot. «Vie privée des anciens. L'Égypte et l'Asie». Paris, стр. 14—15.

² В трагедии Эврипида «Ифигения в Тавриде» Орест напоминает Ифигению, как она выткала распря Атрея и Фиеста и солнечное затмение. По этим напоминаниям героиня трагедии и узнает брата. «Iphig. in Tauris», 809—817. Русский перевод Анненского («Театр Эврипида». Драмы, т. III. М. 1921, стр. 212) весьма не точен. См. также в «Метаморфозах» Овидия описание узора на ткани, выведенного Афиной-Палладой при ее состязании с Арахной:

Марсов выводит утес Паллада у Кекропса в замке
И о прозвании земли старинную самую распря.
В креслах высоких двенадцать богов, в середине Юпитер,
С важностью власти сидят. Отличает каждого бога
Выраженье его...

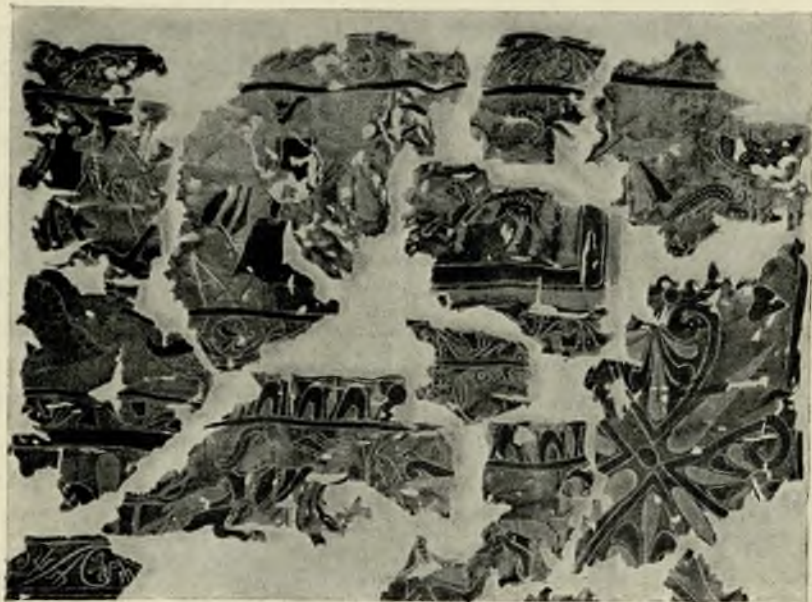
(Перевод Фета—«XV книг Превращений», 70—74. М. 1887, стр. 259).

Поэт Феокрит, посетивший Александрию в 60-х годах III века до нашей эры, описывая виденные им религиозные мистерии в своей идиллии «Сиракузянки», посвятил специальные строки тканям, приготовленным для этих мистерий:

Что за ткачихи, Афина, покровы им эти соткали!
Чья им искусная кисть создала этих образов прелесть:
Ведь что живые стоят, что живые гуляют по ткани.
Скажешь, с душою они: нет на свете мудрей человека!

Но в большинстве случаев на одеяниях греков, как они изображены на вазах, мы не находим сложных композиций: здесь преобладают геометрические фигуры, звезды, листья, цветы, реже, и то уже в более позднюю эпоху, попадаются изображения реальных и фантастических животных.

Можно различить три типа узоров, украшающих греческую одежду. Первый — когда рисунок близок еще к восточному; это или полосы с фестонами, кружками, точками в квадратах, розетками, или заполняющие все поле ткани клетки, квадратные и



7. Греческая набивная ткань IV века до нашей эры.
Ленинград. Эрмитаж.



8. Греческая вышивка II века до нашей эры.
Ленинград. Академия наук.

ромбовидные, шашечные узоры и пр. Подобный тип узора распространен в VII—VI веках (см. рис. 4). Второй тип, особенно часто встречающийся и характерный для греческих тканей классической эпохи V века,—это тип ткани, легкой и воздушной, которая заполняется или продольно сбегающими полосами, или широко и свободно разбросанными мелкими крестообразными розетками, трилистником, свастикой; иногда при этом края одежды обводятся каймой, но тоже с легким точечным или фестончатым орнаментом (см. рис. 3). Третий тип, возникающий в IV веке и развитый в эпоху эллинизма,—гладкая ткань, но уже не столь воздушная, с пышной вышивкой по вороту и подолу. Геометрический орнамент сменяется растительным—пальметками и акантом. Узор связан в известной мере и с материалом ткани: легкий, воздушный узор обычно украшает льняную ткань, на шерстяной ткани—узор более тяжелый ¹.

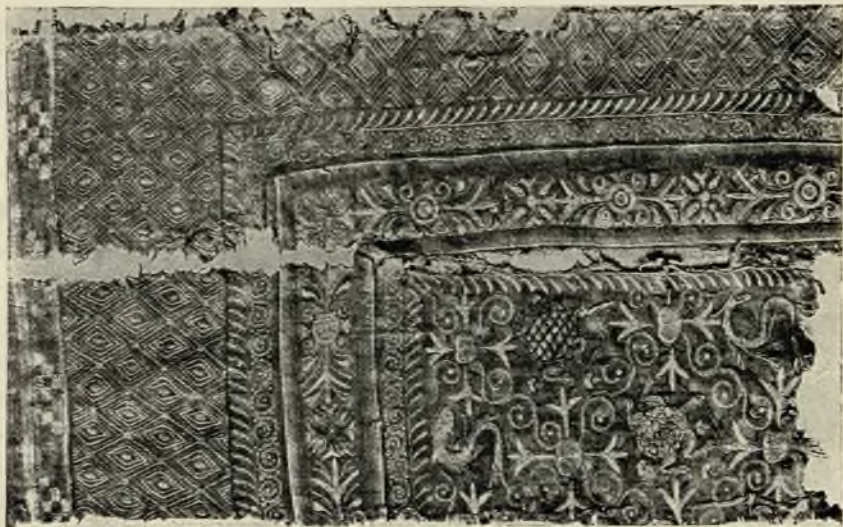
¹ Примеры по вазовой живописи можно взять хотя бы из книги Ernst Buscher. «Griechische Vasenmalerei». München 1913; для первого типа—рис. 47, для второго — рис. 58, 60, 99, 104, 120, 140, 145, 146, для третьего — рисунок 149. В дополнение—Г. Ламер. «Культурно-исторический альбом». «Древний мир», вып. II. М. 1914, рис. 99, рис. 112; Furtwängler und K. Reichold. «Griechische Vasenmalerei». München 1912.

Данные вазовой живописи находят себе некоторое дополнение в памятниках скульптуры, в так называемых танагрских статуэтках. Затем, конечно, представляет значительный интерес и небольшой ассортимент дошедших до нас подлинных греческих тканей.

Ткани эти, обнаруженные при раскопках скифских и босфорских погребений от Керчи до Кавказа и острова Хортицы, имеют вытканый, вышитый или набивной узор. Мотивы разнообразны и довольно сложны, они принадлежат в общем к третьему из указанных типов. Драгоценным образчиком греческих вышивок являются куски женской одежды IV—II веков до нашей эры из Павловского кургана (см. рис. 5). По шерстяной ткани цвета фиолетового пурпура вышито плоским стежком разноцветными шерстяными нитками изображение амазонки и растительный орнамент. Образцом вытканного рисунка может служить материя опущенной мехом шапки, найденной в б. Темрюкском уезде Кубанской области, в Семибратском кургане. На фоне нежного вишнево-бурого цвета



9. Греческая вышивка II века до нашей эры.
Ленинград. Академия наук.



10. Греческая вышивка II века до нашей эры.
Ленинград. Академия наук.

вытканы пестрые утки и олени головы (см. рис. 6). В выработке этой ткани замечательно сочетание двух способов тканья, с одной стороны—репса, с другой—атласа, и то, что узоры одинаковы с обеих сторон, как в гобеленах. В главной, совершенно нетронутой гробнице шестого из «семибратских» курганов был найден большой $3,6 \times 3,6$ м.) шерстяной покров *парapéтaopa* на гробу воина, жившего в IV веке до нашей эры. Покров сшит из полос шерстяной материи 0,32 метра длины, ранее бывшей в употреблении, как видно по заштопанным дырам; узор набит краской. По содержанию это растительный орнамент и довольно грубо исполненные мифологические сцены (см. рис. 7) ¹. К только что перечисленным образцам

¹ И. Толстой и Н. Кондаков. «Русские древности в памятниках искусства», вып. I. СПб. 1889, стр. 65—66. См. также Moriz Dreger. «Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei». Wien 1904. Textband 2. Tafeln 1 — 7; М. Хвостов. «Текстильная промышленность в греко-римском Египте», стр. 26—28, и Paul Schulze. «Alte Stoffe». Berlin 1920, стр. 13—14. Дрегер полагает, однакож, что по южнорусским раскопкам отнюдь нельзя делать каких-либо широких выводов о вкусах и модах греков метрополии; в рисунке уток, по Дрегеру, чувствуются следы скорее египетского, чем греческого влияния.

следует добавить новую группу греческих тканей и вышивок, открытых в 1924 году экспедицией П. К. Козлова в северной Монголии, в ноин-ульских курганах. Здесь, на глубине 12—15 метров, в деревянных срубах, среди ранее ограбленных погребений гуннских шаньюев (князей) и были найдены эти исключительные произведения греческой текстильной промышленности, относящиеся ко II веку до нашей эры, так как могильники эти уже в половине первого столетия до нашей эры были ограблены ухуанцами ¹. Вновь найденные ткани по материалу, окраске, технике тканья и способу шитья совершенно сходны с выше рассмотренными тканями скифских и босфорских погребений, ныне хранящимися в коллекциях Эрмитажа ². До сих пор еще не было известно так богато расшитых греческих тканей, как найденные в 1924 году в Монголии, которые являются единственными в мире образцами греческой вышивки. На одном куске (0,36×0,21 метров), на верхнем фризе изображена большая пальметка с расходящимися от нее растительными побегами, и фигура крылатого дракона; снизу идет орнаментальная полоса из пальметок—мотив, часто встречающийся в росписях греческих ваз (см. рис. 8). На другом куске ткани имеется второе изображение дракона, сходное с первым.

Следующий дошедший до нас большой кусок вышивки имеет два крупных изображения на среднем фризе: поясную человеческую фигуру, держащую в левой руке щит, а в поднятой правой—трезубец, и большую птицу с распущенными крыльями и со змеей в клюве. Человеческая фигура вырастает из листьев орнамента, расходящегося красивыми поворотами в обе стороны. Белые гладкие полосы отделяют эту композицию от полосы растительного орнамента из белых и коричневых трилистьев апия с тоненькими усиками и мелкими боковыми листочками (см. рис. 9).

Еще больший интерес представляет фрагмент (0,56×0,36 м.) с группой всадников, вышитой белыми, желтоватыми, темнокрасными и коричневыми разных оттенков нитками на ткани пурпуро-

¹ См. «Краткие отчеты экспедиций по исследованию северной Монголии в связи с Монголо-Тибетской экспедицией П. К. Козлова». Л. 1925.

² См. «Отчеты археологической комиссии за 1878 и 1879 гг.» и Атлас. СПб.

вого цвета. Все фигуры композиции плотно сдвинуты друг с другом, как в вазовой живописи. Центральную часть фрагмента занимает всадник на белой лошади, обернувшей голову назад; седок изображен в профиль. За ним показана повернутая в три четверти верхняя часть второго всадника, а с другой стороны видно плечо третьей фигуры. Внизу еще три лошадиные головы и часть ног, при чем одна из лошадей, с вытянутой шеей, закрывает головой фигуру первого всадника. Под этой сценой идет более узкий фриз из чередующихся пальметок и цветков арацеи. Возвращаясь к фигурам, следует отметить, что они одеты в скифские расшитые кафтаны с запахнутыми на груди полами, длинные расшитые штаны и мягкую обувь и носят такую же прическу, как на известных рельефных изображениях кульобской или чертомлыкской ваз (см. рис. 11). Это сходство в прическе и в одежде дает определенное указание на происхождение самой вышивки, на которой изображены скифы или родственное им племя, при чем изготовлявшие эту вышивку греческие вышивальщики, очевидно жившие между ними, хорошо знали все подробности быта скифских племен. Исходя из этих соображений, следует признать, что местом ее изготовления могла быть одна из греческих колоний в Скифии, на берегу Черного моря.

Потолок погребальной камеры был затянут вышивкой же, средняя часть которой занята крестообразными розетками; между розетками—черпахи, рыбы и ящерицы. Все это обрамлено рядами бордюров из двусторонних пальметок, чередующихся с розетками. Борт из другой ткани, вышитой ромбами (см. рис. 10). Г. И. Боровка, в своей статье «Культурно-историческое значение археологических находок экспедиции»¹, пишет: «Не только то, где были изготовлены ткани, объясняет нам это изображение всадников-скифов. Оно дает нам также указания на то, каким путем попали эти ткани в Центральную Азию. Скифия находилась в постоянном и тесном экономическом и культурном сношении с племенами, жившими на восток от нее, и являлась таким образом посредником в торговле греческих колоний на берегу Черного моря с Азией. Находки

¹ См. «Краткие отчеты экспедиций по исследованию северной Монголии в связи с Монголо-Тибетской экспедицией П. К. Козлова». Л. 1925, стр. 31.

в кургане на Судзукте (ноин-ульские) с полной очевидностью свидетельствуют нам о том, что эти сношения доходили до нынешней северной Монголии».

Со второй половины IV века Греция входит в состав громадной Македонской монархии, эллинская культура проникает далеко на Восток, вплоть до берегов Инда, и в Египет. В частности основанная Александром Македонским Александрия является главным очагом этого нового синтеза культур Востока и Запада, получающего название эллинистической культуры.

С теми особенностями, которые получило ткацкое искусство в эпоху эллинизма, частично нам придется не раз встретиться в последующем изложении. Здесь же следует сказать несколько слов о судьбе античного ткацкого искусства в республиканском и императорском Риме.

Уже древние италики, занимая долину р. По, были знакомы с культурой льна, и вполне вероятно, что они ткали для себя льняные одежды. На знакомство с прядением указывают многочисленные находки древних глиняных прялок.



11. Греческая вышивка II века до нашей эры.
Ленинград. Академия наук.

Издавна была известна в Италии и выделка шерстяных тканей, и обычно римское население республиканского периода одевалось в домотканые одежды. Огромные завоевания Рима и превращение всех стран, экономически тяготевших к Средиземному морю, в римские колонии, привели к вытеснению домашней продукции товарами, привозимыми в Рим из подвластных ему провинций. Так, в императорскую эпоху, по словам Страбона, «мягкую и самую лучшую шерсть доставляют окрестности Мутины и реки Скутаны; жесткую дает Лигистика и страна инсубров; большая часть домашней прислуги италиков одевается в платье из этой шерсти. Шерсть посредственного достоинства поставляется окрестностями Патавия; из нее ткнут ковры, одеяла и подобные вещи, волосатые с обеих сторон или с одной ¹.

Гигантская Римская империя облегчает и развивает торговлю не только между странами Средиземноморья,— ее растущий торговый капитал продвигается все дальше на восток. Распространив мало-по-малу свои границы до р. Ефрата и владений парфян, Римская империя завела сношения с Китаем, и в Рим уже во времена Августа (I век нашей эры) прибыло посольство серов, как называли римляне китайцев. Среди других подарков они привезли настоящие шелковые ткани.

Шелковые ткани получают в Риме все большее и большее распространение, торговля ими сосредотачивается в руках особых, специально этим занимающихся купцов. Поскольку шелк еще в I веке нашей эры начал вытеснять с римского рынка косские и ассирийские ткани из бомбицины, заинтересованные в торговле последними римские торговые круги провели в 16 году сенатское постановление о запрещении носить шелковые ткани хотя бы мужчинам: «*ne serica vestis vires foedarent*»—«чтобы шелковая одежда не приводила к позорному расслаблению». Позже, во II веке, врач Гален говорит о популярности шелковых тканей среди женщин повсюду, особенно

¹ Страбон. «География», пер. Ф. Г. Мищенко. М. 1879, кн. V, гл. 1, стр. 220. По поводу патавийских тканей острит в свое время Марциал:

Шерсти крученой тройной патавянки туники носят:
Добрую плотную ткань может пила распилить.

(Martialis, XIV, 143).

же в больших городах. Еще более растет мода на шелк в III веке, хотя цены в то время чрезвычайно высоки: по словам Вониска, фунт шелка идет за фунт золота — «*libra enim auri tunc libra serici fuit*». Азиатская роскошь нисколько не ослабевает и в модах IV века. «Современная нам знать,—говорит писатель IV века Аммиан Марцелин,—измеряет свое достоинство и важность высотой экипажа и тяжеловесным великолепием своих одежд. Длинные одежды из пурпура и шелка развеваются по ветру и дают возможность рассмотреть под ними богатую тунику, украшенную вышивками, изображающими различных животных»¹. Мода на такого рода роскошные одежды особенно была распространена в восточных провинциях, при чем техника выделки стояла здесь порой очень высоко². Подобную ткань, переданную в мраморе, можно видеть на одном надгробии Капитолийского музея в Риме. Ткань тюфяка, на котором лежит покойник, покрыта изображениями собак, преследующих оленей и ланей³.

Впрочем, в иных случаях провинция, видимо, доходила и до утрировок. По словам Астерия, епископа понтийского города Амасеи, когда богачи показываются на улицах в одеждах, покрытых сплошь разными изображениями людей и животных, то маленькие дети сбегаются и смеясь показывают на них пальцами: «На них видны львы, пантеры, медведи, быки, леса, скалы, охотники и все, что художник может заимствовать от природы».

Римский торговый капитал не ограничивается пассивной ролью посредника между восточными центрами производства шелковых тканей и римскими рынками. Греко-римские предприниматели

¹ М. Стасюлевич. «История средних веков», I, 88.

² Henry Clouzot. «L'art et décoration. Quelques tissus bysantins». XII, 1931, стр. 171—180, цитата из Феодорита Кирского, начала V века: «Les femmes, ayant saisi les fils très fins, les ourdissent, puis commencent par les tendre en ordre régulier comme des cordes sur le métier. Elles déroulent le fil de trame, en même temps qu'elles séparent avec la navette les fils de la chaîne, ici relachant, là faisant tirer les cordes qui sont adoptées à ces fils. Ensuite, avec les instruments disposés à cet effet, pressant et foulant en quelque sorte la trame, elles terminent ainsi le tissu. Qui n'admirerait avec raison l'imagination accordée à l'homme? quoi? À l'aide d'une seule couleur, on reproduit, avec la laine ou avec la soie, les formes de tous les animaux et l'on représente des hommes, ici chassant, là priant».

³ Снимок с этого надгробия см. Foggini. «Mus. Capit.», t. IV, tab. I.

императорской эпохи заводят большие мастерские по льняной и шерстяной промышленности в Египте. Значительно совершенствуется техника производства; в дошедших до нас образцах тканей римской продукции встречаются и полотняное переплетение, и киперное, и атласное, ткани репсовые, двойные, двусторонние и мохнатые. Высоко стоит в Риме окраска тканей, при чем вообще цветная одежда среди высших классов императорского Рима гораздо разнообразней по своим оттенкам, чем в Греции: на фресках мы встречаем красные и фиолетовые одежды у мужчин, желтые, розовые и голубые у женщин. Детали ткацкого и красильного дела становятся, повидимому, предметом внимания и интереса, и упоминание этих деталей — самое обычное явление в художественной литературе ¹. Развивается в Римской империи и производство собственных шелковых тканей из получаемого с Востока шелка-сырца и шелковой пряжи. На ряду с этим китайские шелковые ткани перерабатываются в полушелковые — их распускают и нити обращают снова в ткань, уже смешав с бумагой или шерстью. Подобная переработка одного типа в другой уже была в ходу в древней Греции по отношению к виссону; теперь она получает широкое распространение, и в I—II веках полушелковые ткани — *vestes subsericae* — местами даже вытесняют шелковые. Главными центрами обрабатывающей шелковой промышленности IV века являются Сирия и Египет, с городами Антиохией и Александрией. Последняя в течение многих веков считалась главным центром художественного ткачества, как Тир и Бейрут на Сирийском побережье — центральными красильнями античного мира. Китайское сырье обрабатывалось в их мастерских по вкусу заказчиков римлян и поступало к ткачам Александрии. На шелковых тканях римской эпохи мы не раз встречаем греко-римский орнамент.

Рим не создал самостоятельного ткацкого рисунка, но он объединил культуры, распространил лучшие достижения эллинизма, а отчасти и непосредственно Востока по всем концам своей обширной империи.

¹ Особенно характерно у Овидия в упоминавшейся уже нами *Арахне* — «*Metamorphosae*», VI, 17—23, 53—60. Затем много цитат из разных авторов у М. Хвостова — «Текстильная промышленность в греко-римском Египте». Казань 1914, стр. 140—141.

Римские императоры стремились сосредоточить производство шелковых тканей в многочисленных государственных мастерских — гинекеях, которые были разбросаны по разным местам империи. В дошедшем до нас от древнего императорского Рима списке почетных должностей империи, так называемом «*Notitia dignitatum*», упоминаются прокураторы гинекеев — Рима, Аквилей (в Цизальпинской Галлии), Арелаты (теперешнем Арле на юге Франции), Виены и Лугдунума на Роне, *procurator Beatensis in Brittanis* и др.¹.

В Швейцарии, в Анжере и Зиттене, хранятся два остатка позднеантичных тканей. На анжерской ткани лев бросается на упавшего охотника, на зиттенской — женщина с развевающимся вокруг головы покрывалом полулежит на спине причудливо стилизованного льва. Тут перед нами слияние художественных мотивов Востока и Запада — трактованная в духе античного искусства человеческая фигура и изображенный по-восточному лев; сюжет, быть может, сирийского или римско-египетского происхождения. Любопытно местонахождение этих тканей на севере за Альпами. Оно свидетельствует об экономической и культурной спаянности самых отдаленных концов римского мира.

¹ О прокураторах — см. В. Büchschütz. «Die Hauptstätten des Gewerbflusses im klassischen Altertum», стр. 77—78. Ткани. — М. Dreger. «Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei». Wien 1904, Text., стр. 25, Tafeln 8c und d. Max Heiden. «Die Textilkunde des Altertums bis zur Neuzeit». Berlin 1901, стр. 127 и 183.

**ТРАНИ ВИЗАНТИИ
И ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОГО
ВОСТОКА**



12. Византийская ткань VIII века.
Брюссель. Музей.

ВИЗАНТИЙСКИЕ ТКАНИ

Совершенно особое, поистине блестящее положение в деле хранения и развития римско-эллинских традиций заняла по отношению к средневековой Европе Византийская империя.

Античный мир почти не оставил нам вещественных памятников своего ткацкого искусства. Наоборот, подлинные византийские ткани мы в изобилии встретим в самых разнообразных музеях и хранилищах современного цивилизованного мира.

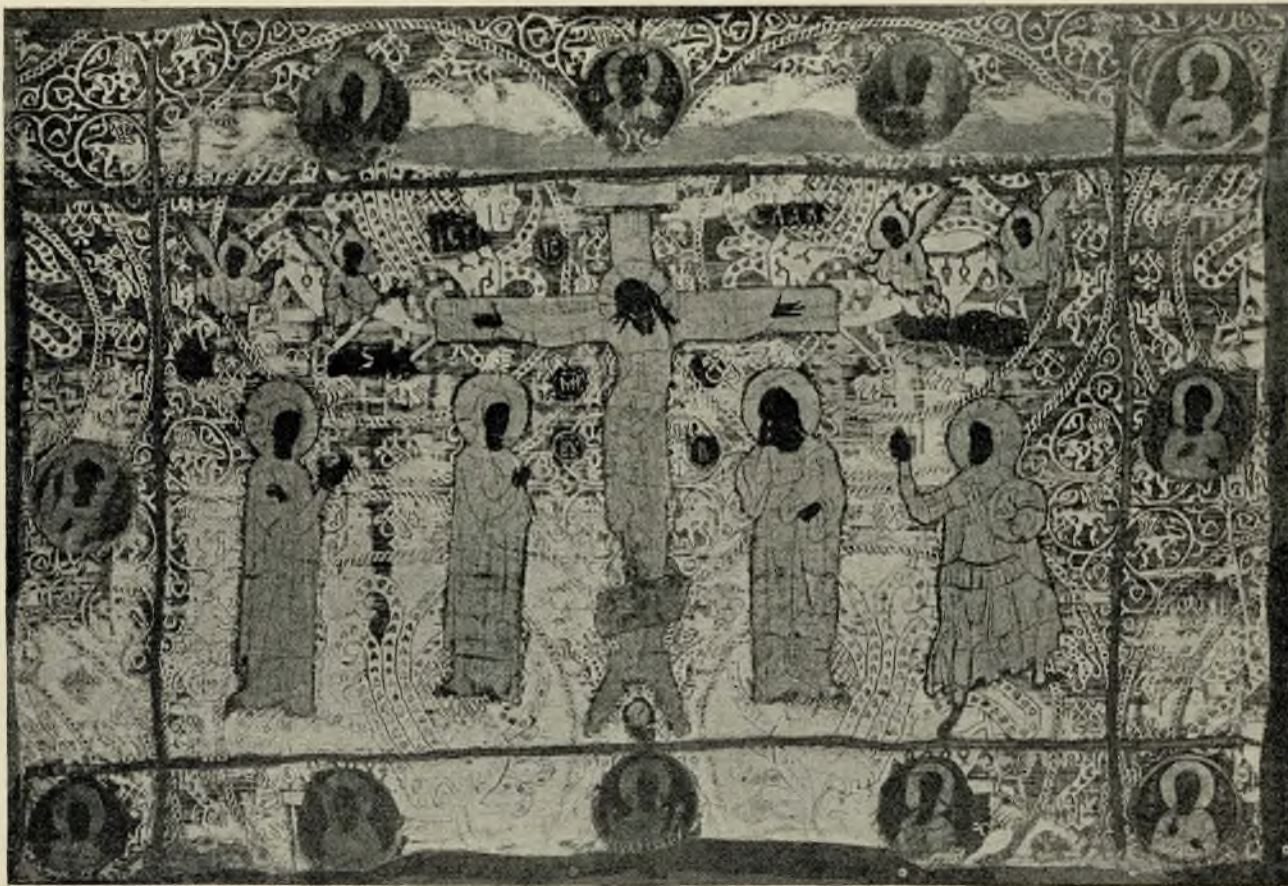
Богатство Византии опиралось на замечательно благоприятное географическое положение города, стоявшего на перекрестке торговых путей. Через Византию проходили товары из Азии, Африки, Италии, Испании, Германии, России; через Сирию и через Красное море Византия связывалась с Персией, Цейлоном, Китаем; на север открывались торговые пути на Русь и в Скандинавию. По всему бассейну Средиземного моря византийские купцы пользовались несомненно первенством, которого в те времена никто не пытался у них оспаривать.

Из константинопольских мастерских выходили все предметы роскоши средневековья. Владетельные феодалы Европы получали из Византии ювелирные изделия, резьбу по слоновой кости, прекрасные манускрипты, разнообразные предметы культа, осыпанные камнями и жемчугом, сверкавшие переливами разноцветной эмали. Но несомненно главное место в производстве всех этих предметов роскоши занимала выделка шелковых и шерстяных материй, золотой парчи, ковров, вышивок, полотен, порою таких тонких, что, по описанию современника, их можно было целиком продергивать через полость тростника.

Византийские ткани находили себе самое разнообразное применение в условиях того роскошного быта, которым окружали себя в течение более чем тысячелетнего существования Византийской империи ее двор и знать. Выработка, окраска, расцветка и, наконец, самое украшение тканей составляли предмет внимания и интереса господствовавших классов; недаром мы встречаем тщательно выполненные изображения узорных тканей в византийской скульптуре, фресках и мозаике. Увлекаясь узорными тканями, византийское общество только шло по пути, намеченному уже в эпоху последних римских цезарей. С присоединением к Риму завоеванных на Востоке областей в римское общество проникли моды и обычаи азиатских народов, и место гладких льняных и шерстяных тканей заступили тяжелые одежды из шелка с тканями и вышитыми узорами.

Часть вырабатываемых тканей шла на внутренний рынок, часть — на экспорт. О византийских тканях нередко упоминается в средневековых французских поэмах, с указанием места их происхождения и различных пунктов, где процветало их производство. В наших былинах имеются подобные же указания: «Княгине поднес камку белохрущатую, не дорога камочка, узор хитер: хитрости Царя Града, мудрости Иерусалима».

В развитии искусства украшения тканей Византии играла видную роль античная традиция, являвшаяся в эпоху эллинизма законченным и достаточно устоявшимся синтезом элементов восточной и западной культуры. Но на эллинистическую основу наслаиваются в Византийской империи и элементы нового, восточного влияния —



13. Византийская ткань VII—VIII веков нашей эры. Москва, Государственный исторический музей.

Персии эпохи Сассанидов и культуры арабов. Наличие этого вторичного, восточного влияния, как увидим ниже, вытекала из целого ряда причин, важнейшей из которых было то, что до половины VI века Византия работала свои ткани еще исключительно на восточном шелке, получая его из Персии.

Сассанидская Персия уже с IV века имела свое собственное шелководство, но большая часть шелка-сырца доставлялась из Китая в оазисы Согдианы (Самарканд и Бухару). Персы крепко держали в руках всю торговлю шелком, и во время их частых войн с Византией снабжение сырьем византийских мастерских обычно прерывалось. Необходимость иметь собственную сырьевую базу, ощущавшаяся давно, получила свое разрешение при Юстиниане, который в своих начинаниях был поддержан церковью, одним из наиболее крупных и влиятельных потребителей роскошных тканей. По всей вероятности не лишены основания известные рассказы о двух монахах-миссионерах, доставивших в 552—554 годах в Византию грену шелковичных червей¹.

Выработка тканей производилась ремесленным способом, при чем группы ремесленников объединялись, как это было и в Риме, в особые корпорации, ставшие в руках правительства орудием подчинения производства строгой регламентации. Сведения о ткачах и других ремесленниках сохранились в так называемой «Книге Эпарха» (константинопольского градоначальника) X века. Ремесло от торговли строго не отделялось, но под страхом наказания плетью и конфискации имущества запрещалось заниматься двумя различными ремеслами или торговать одновременно разными товарами, например, благовониями и разной мелочью. Торговцы шелковым платьем не имели права продавать какие-либо другие одеяния, кроме шелковых. Ремесленникам запрещалось обучать своему ремеслу лиц, не входящих в их корпорацию, а чтобы вступить в корпорацию торговцев шелковым платьем требовалось поручительство со стороны пяти членов этой корпорации в том, что поступающий

¹ Более подробно об этом см.: Heyd. «Histoire du commerce du Levant», t. I. Leipzig 1885. Ш. Диль. «Юстиниан и византийская цивилизация VI века». СПб. 1908, стр. 547—548.



14. Византийская ткань V—VI веков нашей эры. Париж. Музей Кюли.

хорошо знаком с делом. Ткачи не пользовались правом продавать свои изделия в мастерских или на улице, а должны были в рыночный день разносить товар на спине. Провинциальным купцам запрещалось жить в Константинополе дольше трех месяцев: в течение этого срока они обязаны были распродать свой товар под страхом конфискации, наказания плетью и высылки из страны. Члены корпорации продавцов драгоценной шелковой парадной одежды должны были наблюдать, чтобы этот дорогой товар продавался только лицам, имевшим право его носить, и чтобы он не мог попасть в руки иностранцев. Запрещалось ткать материи неуставленных образцов и цветов. При этом чрезвычайно характерно определенное предписание ткачам подражать в производстве персидским пестрым материям. Экспортные ткани должны были иметь клеймо эпарха, разрешающее их вывоз за границу.

Эта строжайшая регламентация производства и сбыта тканей имела своей целью не только защиту отечественного производства от иностранной конкуренции, но и, главным образом, установление императорской монополии на целый ряд тканей, как, например, на пурпурную ткань ¹.

Помимо пурпура, в государственных мастерских (так называемых гинекеях), основанных на эксплуатации женского труда, производились и другие особенно роскошные ткани, отличавшиеся крупными размерами раппортов своих рисунков (0,32 × 0,95 м.) и шириною, доходившею до 2,60 и 3,12 метра. Эти ткани носили особые наименования, как *amita*, *dimita*, *trimita*, богатейшие *heximita*, красные — *diarrhodon*, зеленые — *diapistus*, дорогие *exarentasnata* с рисунками в кругах и др.

На ткани, выходившей из гинекея, часто имелось затканное на фоне имя императора, в правление которого она была исполнена, или же на заработанном крае — имя премикария, который стоял во главе управления мастерской. Государственные мастерские шелко-

¹ Наиболее распространенными оттенками пурпура были темнокрасный, фиолетовый и синий. В то время как константинопольские мастера предпочитали темнокрасный и темнофиолетовый тона, Александрия употребляла вишневый фон с белым, красным, зеленым, желтым, коричневым, голубым и синим узором.

вых тканей существовали не в одном Константинополе,—они имелись в Фессалии, Фивах, Коринфе, Антиохии, а до арабских завоеваний—в Дамаске, Александрии, Антинойе, Тире, Бейруте, Цезарее, Тарсе и других местах. По типу и технологическим признакам византийские ткани были крайне разнообразны, начиная от очень плотных, сработанных из толстого крученого шелка, и кончая очень тонкими. Украшение тканей производилось как путем набойки и



15. Византийская ткань VI века нашей эры.
Рим. Латеранский музей.

вышивания, так и в особенности ткачеством, составлявшим большую гордость Византии. Описывая ткани храма св. Софии в Константинополе, Павел Молчальник указывает, что все это «не произведено с помощью иглы, проводимой сквозь ткань трудолюбивой рукой, но челноком, меняющим время от времени цвет и толщину нитей», которые доставлял «варварский муравей» (как называли тогда шелковичного червя).

Что же касается вышивок, то древнейшие их образцы восходят к III веку нашей эры, при чем до XI века вышивка обычно производилась «волоченым золотом», т. е. тонкой металлической проволо-

кой, которая только местами пришивалась к ткани. После XI века волоченное золото начинает заменяться золотом пряженным, в котором, вместо проволоки из металла, идет льняная нить, обвитая тонкой металлической полоской. Производством таких золотых нитей особенно славился остров Кипр, который с 1192 по 1489 год принадлежал латинским рыцарям-лузиньянам, а затем перешел к Венецианской республике¹. Эти нити, появившиеся впервые в XI веке на византийских тканях, как на ткани с грифами в Сансе (см. рис. 17), были дешевле и гибче, чем употреблявшееся ранее волоченное золото, так что к XV веку они почти совершенно вытеснили последнее с ткацких станков. Волоченное золото сохранилось только на очень богатых вышивках, имевших исключительное значение.

Производство тканей в Византии, существуя в условиях деспотического централизованного феодализма с системой развитых монополий и строжайшей регламентацией ремесла, было лишено возможности значительного технического прогресса. За все время существования Византийской империи техника производства тканей приблизительно оставалась на одном уровне, обнаружив лишь некоторый упадок к концу средневековья, когда вместе с упадком роли и значения Византии первенство по производству тканей перешло к Италии. Отчасти этот консерватизм можно отметить и в области стиля тканей, их рисунка, хотя здесь перед нами все же выступает определенная эволюция, в зависимости от общих изменений в социально-экономической жизни Византии.

Как уже было сказано, до нашего времени дошло немало византийских тканей и вышивок, дающих возможность проследить более или менее отчетливо главнейшие этапы развития этой интересной отрасли византийского искусства. Часть из них была вывезена крестоносцами после взятия Константинополя; другая—сохранилась в ризницах храмов и монастырей Европы, бывших на ряду с феодалами потребителями наиболее дорогих и художественных тканей Византии. Наилучшие памятники находятся в Равенне и в Риме, во Франции—

¹ Знаменитое «*aurum filatum cyprense*»—«золотые кипрские нити», или «кипрское золото», делалось из льняных нитей, обвитых тонкими полосками животной перепонки или кишки, наружная сторона которой была покрыта тончайшим листовым золотом или золотую битью.



16. Византийская мозаика XII века. Венеция. Купол собора св. Марка.

в сокровищнице одного старинного монастыря города Санса и в Арле; в Германии такими же музеями тканей являются Аахенская капелла, церкви Урсулы и Гуниберта в Кельне и храмы в Гильдесгейме и Ратисбоне. В СССР византийские ткани имеются главным образом в Московском историческом музее, Оружейной палате и Эрмитаже.

В развитии византийского искусства принято выделять три главные определяющие момента, три «расцвета»: V—VI, IX—XI и XIV—XVI века. Каждый из этих моментов органически связан и с главными моментами социально-экономической истории Византии, удельным весом, какой получали в ней торговля и земельная собственность, экономические связи с Западом и Востоком. Приблизительно по этим же трем моментам мы можем проследить и историю украшения византийских тканей.

Непосредственными предшественниками и прототипами византийских тканей являются так называемые ранние греческие и восточные вышивки и ткани. Многочисленные остатки их были найдены в Египте, в коптских погребениях. Вышивки эти отличаются многокрасочностью и напоминают церковную мозаику или византийские выемчатые эмали.

Византия IV—VI веков является в известной мере как бы продолжением и приспособлением античной культуры к новым условиям. Завоевания VI века на развалинах прежней Римской империи создают новую гигантскую империю, со столицей в Константинополе, объединяющую все страны побережья Средиземного моря. На ряду с развивающимся феодализмом огромную роль играет византийская «мировая» торговля. Античная традиция искусства восточных римских провинций настолько сильна в эту эпоху, что некоторые историки считают искусство Византии этого периода последним этапом античного искусства¹. Эта точка зрения, правда, нами принята быть не может.

Искусство украшения тканей этой эпохи обслуживает преимущественно столичную аристократию и двор. В нем выражаются стремления к крайней пышности, и оно носит ярко выраженный светский характер. В нем еще живучи традиции развитого реалистиче-

¹ Ф. И. Шмидт. «Византийское искусство», статья в БСЭ.

ского и «живописного» стиля позднеримского искусства, с его динамикой, свободной композицией и господством цветового пятна.

Образцы восточного искусства самостоятельно переделываются в эллинистическом духе или включаются как отдельные элементы в самостоятельную композицию.

Чрезвычайно характерным, а вместе с тем и высокохудожественным образцом тканей первого периода является ткань (V—VI века) из Аахенской капеллы, хранящаяся в музее Клюни в Париже. Ткань эта—того знаменитого пурпурного цвета, который в 424 году византийский император Феодосий запретил носить своим подданным и который спустя много лет, уже при Юстине, было вновь разрешено носить одним женщинам. На этой ткани круги достигают 0,66 метра в диаметре. В кругах изображена квадрига, возница которой едва сдерживает лошадей, готовых ринуться на арену цирка. К вознице приближаются справа и слева два мальчика в туниках и хламидах, держа в одной руке венок, в другой—бич. Перед колесницей другие мальчики сыпят из мешков монеты на постамент. Эта композиция является типичным символом щедрости на восточно-римских консульских диптихах ¹, с которых художник, очевидно, и взял мотив для ткани (см. рис. 14).

Рисунок взят, таким образом, из жизни византийского двора и высшей знати. Но на ряду с этим мы видим в нем и следы восточного влияния. Сцены заключены в круги, борта которых украшены растительным узором и соединены орнаментальными розетками. Между кругами—парные изображения каменных баранов с узорными таврами, как на сассанидских композициях. Рисунок на ткани темно-желтого цвета (ранее бывший красным) выткан по темносинему пурпурному фону ².

Вторым замечательным памятником той же эпохи первого расцвета следует признать великолепную пурпуровую шелковую ткань

¹ Диптих—две створки переплета из слоновой кости, соединенные между собой. Внутри их вкладывался императорский указ о назначении консулом. Древнейший диптих Василия с изображением квадриги относится к 480 г. нашей эры. С 541 года, с уничтожением консулата, диптихи более не встречаются.

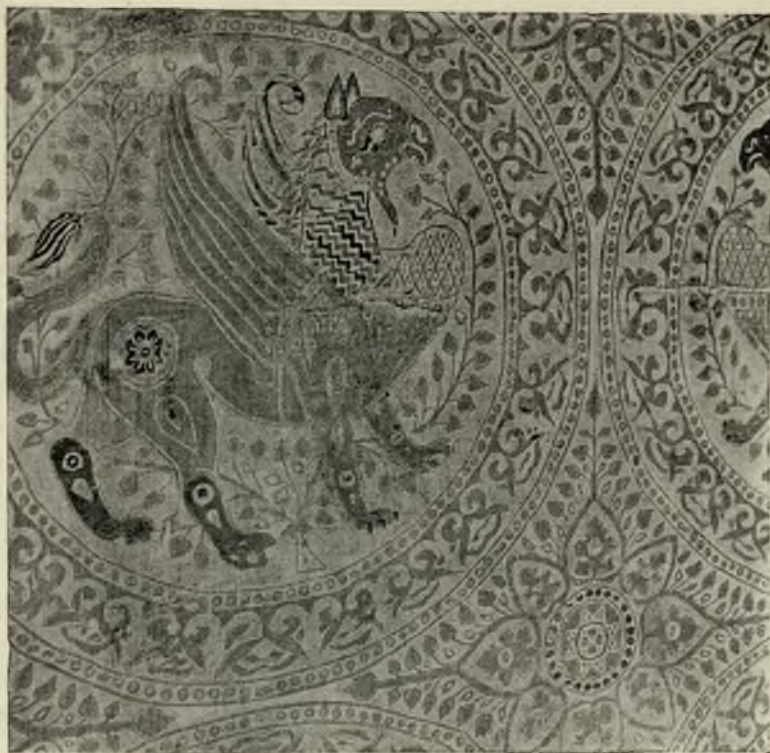
² Подобный же образец, но менее древний, имеется в музее Виктории и Альберта в Лондоне.

с медальонами в 0,30 метра диаметром, хранящуюся в Латеранском музее в Риме. В ее медальонах чередуются изображения рождества христово и благовещения. Эти религиозные сюжеты тракуются еще свободно, с определенным уклоном к реализму и передаче движения. В медальоне с благовещением Мария изображена сидящей на высоком стуле с табуреткой под ногами, между двух ивовых корзин. Она прядет шерсть, которую берет из одной корзины и отбрасывает в другую. Перед ней стоит ангел в длинной тунике, с тороками в волосах. Фигуры имеют расширенные глаза и чуть наметанный рот. Как по стилю рисунка в целом, так и по деталям мебели и костюмов, эта ткань может считаться образцовой; она относится к VI веку (см. рис. 15). Необыкновенно богатая, многоцветная гамма заставляет считать ее произведением александрийских мастерских, специализировавшихся на изготовлении тканей для нужд культа¹.

Рассмотренные ткани имеют лицевые изображения, но, как показывают мозаики VI века, в употреблении были и ткани с менее сложным рисунком: в Равенне, в базилике Аполлинария Нового, построенной для ариан в 500 году, на левой стене храма изображен дворец Теодориха. Между колоннами дворцового портика на кольцах висят тяжелые декоративные ткани с крупными пятнами узора в виде как бы отдельных, друг с другом не связанных звезд. На одеждах царей Соломона и Давида в куполе собора св. Марка в Венеции дан растительный орнамент в круговых и прямоугольных обрамлениях (см. рис. 16).

Вслед за блестящим политическим и культурным расцветом V — VI веков Византии приходится пережить тяжелый период

¹ Взятие Константинополя сначала крестоносцами, потом турками привело к уничтожению целого ряда интересных тканей, между прочим, и тканей VI века. С только что описанной нами тканью Латеранского музея было бы, например, интересно сопоставить пелену, которая, по словам Павла Молчальника, покрывала престол храма св. Софии. В центре этой ткани был изображен Христос, облаченный в пурпуровый хитон и золотой плащ, отливавший множеством цветов. В правой руке он держал Евангелие, левая была простерта вперед. Подле него стояли апостолы Петр и Павел в белой одежде, держащие: один—священную книгу, другой—крест на золотом древке. Все три фигуры помещались под золотым куполом. Кругом — в виде бордюра—шли чудеса Христовы. Тут же художник изобразил посещение императором и его супругой больницы и храмов.



17. Византийская ткань VII века.
Франция. Ризница Санса.

ожесточенной борьбы с арабами и славянами. Одна за другой отпадают южные и западные провинции, и Византия, ограниченная территориально, из мировой империи превращается в «национальное» государство. Внутри империи—это как раз эпоха иконоборства, неудачная попытка византийского правительства ликвидировать иконопись как важное идеологическое орудие в руках все усиливающейся церкви, являющейся одним из крупнейших феодалов. Внешняя и внутренняя борьба отодвигают искусство на второй план, но, тем не менее, от VII—VIII веков мы имеем ткани чрезвычайно художественной выделки. Стиль их рисунка носит на себе следы как бы переходной эпохи. Тут еще чувствуется традиция



18. Византийская ткань VII века.
Берлин. Художественно-промышленный музей.

пурпурного цвета с тремя соприкасающимися кругами, в которых изображена запряженная четверкой колесница, тот же сюжет, что и на вышерассмотренной нами ткани из музея Ключи. Но здесь гораздо сильнее сказывается персидское влияние. Над головой возницы—солнечное сияние (нимб), как на изображениях Митры ², маленькие фигурки в персидских коронах, помещенные в промежутках между кругами, это, по мнению Герцфельда ³,—изображения бога луны. Только гении с венками в руках над головой возницы даны еще в эллинистической трактовке. Эта брюссельская ткань, видимо, вышла из александрийских мастерских и относится к VII веку (см. рис. 12).

¹ Сильнейшее использование восточных образцов может быть объяснено также и наплывом в пределы Византии ткачей по шелку—беглецов из завоеванной арабами Сассанидской Персии и византийских областей; эти беженцы принесли с собою и все известные им навыки и вырабатывавшиеся ранее образцы.

² Митра—бог солнца и света у персов.

³ «Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen». 1920, стр. 105; см. статью Herzfeld'a.

бытовых сюжетов предыдущего периода, и рядом с ней несомненно влияние восточных образцов, которое развернется еще шире в IX—X веках. Некоторые старые сюжеты перерабатываются теперь в персидском вкусе ¹. Например, в Брюссельском музее «В память пятидесятилетия» хранится шелковая полоса пур-

Еще сильнее сказывается восточное влияние в тканях с изображением грифонов. В соборной ризнице города Санса во Франции хранится ткань, называемая саваном св. Севиарда (ум. в 680 г.). Временем изготовления этой ткани можно считать первую половину VII века. На ней в круглых соприкасающихся медальонах, окаймленных бордюром из сассанидских пальметок, с шариками по краям, помещены большие крылатые грифоны. Лапы и хвосты



19. Византийская ткань VII—VIII веков.
Москва. Государственный исторический музей.

грифонов густого пурпурного цвета, затканы золотом, как и звезды, украшающие их бедра, и розетки между медальонами (см. рис. 17). Не менее изящны ткани с грифонами, хранящиеся в Берлинском художественно-промышленном музее. Художник Прохоров в своем издании «Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной» дает рисунки подобных тканей, восстановленные им по полуистлевшим остаткам, найденным в киевском, черниговском и владимирскомкладах. Несколько лет назад и в наш Го-



20. Византийская ткань IX века.
Берлин. Художественно-промышленный музей.

сударственный исторический музей поступила великолепная ткань с грифонами ¹ (см. рис. 13 и 19).

Из византийских тканей VIII века, с рисунками из животного мира, созданных под влиянием сассанидских образцов, следует упомянуть о ткани с удлиненными восьмиугольниками из одного немецкого собрания. На ней изображены парные утки, повернутые головами друг к другу. Если, однакоже, вспомнить подобный же сюжет

¹ Ткань Исторического музея сработана в византийских мастерских и исполнена в два тона из толстого крученого шелка. Узор светложелтого (соломенного) цвета на фиолетовом (пурпурном) фоне. В его четырех соприкасающихся кругах (0,69 метра диаметром) помещены крылатые грифоны. Их поднятые хвосты богато орнаментированы, а передние лапы с большими когтями вытянуты вперед. Промежутки между кругами заполнены растительным орнаментом, в завитках которого находятся разные животные. Ширина этой замечательной ткани 1,41 метра. Очевидно, она долгое время служила на престольной пеленной, так как местами сильно вытерта. В Исторический музей она попала в 1923 г. из коллекций новгородского археолога Передольского, который приобрел ее в одном из новгородских храмов, вероятно, в Юрьевском монастыре.

на ткани сассанидского происхождения, хранящейся в библиотеке города Вольфенбюттеля (см. рис. 45), то в византийском повторении его заметно преобладание орнаментики, которая засушила сочные формы уток, заимствованных с таг-и-бостанских барельефов ¹ (см. рис. 18).

Экономические и политические затруднения Византии VII—VIII веков были вместе с тем и процессом сложения византийского деспотического централизованно-бюрократического феода-

лизма. Они закончились новым блестящим расцветом IX—XI веков. Искусство получает чрезвычайно благоприятные условия для своего развития. Растет богатство Византии, расширяются и крепнут ее торговые связи. Вместе с тем создаются новые очаги искусства и культуры в пышных дворцах феодальных владельцев, но и торговцы и феодалы-землевладельцы в одинаковой мере усваивают теперь восточное

¹ См. стр. 85.



21. Византийская ткань IX—XII веков.
Германия. Ризница Бриксена.



22. Византийская ткань X века.
Берлин. Художественно-промышленный музей.

влияние в искусстве. Торговый класс заинтересован в подражании восточным образцам, видя в этом удобное средство борьбы с восточной конкуренцией на внешнем рынке. Восточное же влияние усваивается искусством феодальных дворцов, которые отказываются теперь от сюжетов из св. писания для своих тканей, чтобы украсить последние эффектной восточно-феодальной символикой, рисунками с изображением слонов, львов, быков, орлов, фантастических грифонов и крылатых коней—всеми такими мотивами феодального искусства, которые символизируют силу и могущество. Сюжеты из св. писания, трактуемые теперь исключительно церковью, также пускаются в ход для идеологического воздействия на массы, но культивируются, повидимому, не столько в производстве тканей, сколько в станковой иконописи, фресках и миниатюре. В религиозном искусстве господствует теперь нравоучительная дидактика и проповедь аскетизма, весьма мало пригодные для светского искусства феодалов.

Из тканей IX века, воспроизводящих сассанидские мотивы, следует прежде всего отметить исключительно богатую по своей красочной гамме ткань в три основы, как раз именно с изображением слонов в кругах. По пурпуровому фону узор был исполнен белым, желтым, сапфирово-голубым и изумрудно-зеленым цветами. Широкие бордюры кругов украшены сассанидскими пальметками. Внутри—богато украшенные фигуры слонов, стоящие перед орнаментальным

деревом. В смежных кругах они повернуты головой друг к другу. Вся композиция рисунка внутренне закончена и гармонична как по своим линиям, так и по краскам (см. рис. 20). В эту роскошную ткань был облачен труп Карла Великого, и Лессинг относит ее изготовление к 814 или к 1000 году. Правда, на уцелевшем заработанном крае этой ткани есть надпись: «При Михаиле, главном постельничем и казначее, в правление Дзевксиппом Петра»¹—но так как нельзя установить время жизни и деятельности этих лиц, то и имена их решительно ничего не дают для датировки. Только по анализу терминологии надписи Ш. Диль относит эту замечательную ткань ко второй половине IX века².

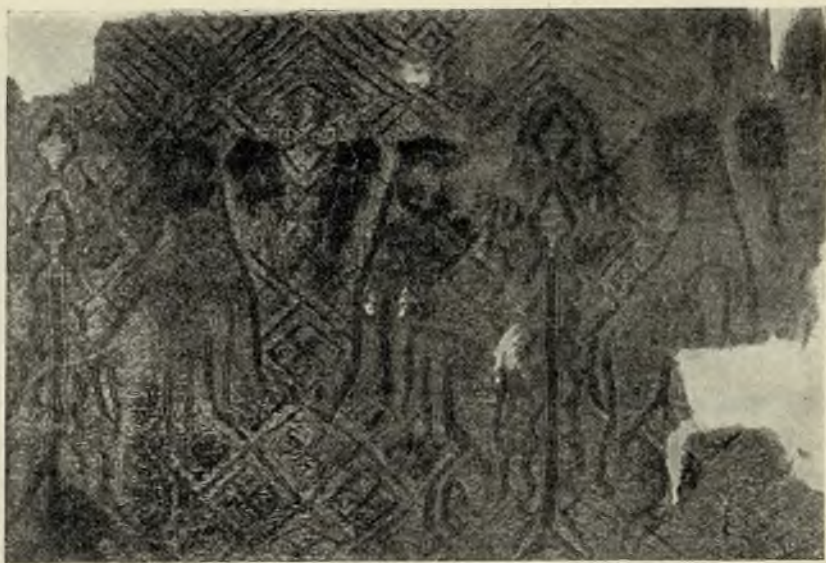
Размеры ее 1,62×1,36 метра. Кромek не сохранилось, и средняя ось лежит между двумя кругами, из которых каждый диаметром

¹ ἐπὶ μ(ι)χ(α)ῆλ(ι) πρι(μ)ικ(η)ρείου κοιτ(ῶ)νος καὶ εὐδ(ι)κοῦ
πέτρου ἀρχοντο(ς) Ζευξίπου ἰνδ(ι)κτιῶνος...

² Под Дзевксиппом следует подразумевать императорские гинекеи в Дзевксиппе (одно из константинопольских предместий). Ш. Диль относит ткань к IX веку, так как в эту пору впервые появляется в византийском официальном языке титул εὐδ(ι)κό(ς)—заведующий частной императорской казной. Charles Diehl. «Manuel d'art byzantin». Paris 1910, стр. 605—606; его же, «Compte rendu du Congrès International d'archéologie classique». Cairo 1909, стр. 267; ср. О. М. Dalton. «Byzantine art and archeology». Oxford 1911, стр. 594—595.



23. Византийская ткань X—XI веков. Ризница собора г. Меца.



24. Византийская ткань XII века.
Москва. Государственный исторический музей.

0,78 метра; если в ширину ткани было только два круга, полотнище имело $0,78 \times 2 = 1,56$ метра. Так как ткань эта, как и все византийские ткани, ручной работы, то в кругах ее имеется ассиметрия: верхний круг 0,82 метра высоты, а нижний—0,675 метра. Благодаря вытянутому рисунку, средняя розетка, которая должна быть круглой, в высоту имеет 0,23 метра, а в ширину—0,27 метра.

Кроме этой ткани со слонами, несомненной переработкой сассанидских образцов следует признать и дошедшие до нашего времени ткани со львами и орлами. Идущие львы вытканы на штучной ткани пурпурно-фиолетового цвета, найденной в Зигбурге, в гробнице св. Аннота. Львы идут по три в ряд и вытканы из шелка натурального светлокремового цвета. Сильная стилизация фигур удачно подчеркивает их мощь и силу. Два первых льва повернуты головами в середину, третий обращен к кромке. Туловища зверей изображены в профиль, а головы в фас. У ног и на спине—ветви с листьями. Направление прядей волос на гриве, лапы, мускулы на мордах затканы пурпурным шелком. Между львами, обращенными друг

к другу, находится надпись в две строчки, указывающая время изготовления ткани:

ἐπὶ ρωμανοῦ καὶ χριστοφώρου
τῶν φιλοχρίστων δεσποτῶν.

т. е. «в правление Романа и Христофора, христолюбивых государей». Роман был коронован в 920 году, а его сын Христофор был назначен соправителем в 921 году и умер в 930 году. Следовательно, время изготовления зигбургской ткани—между 921 и 931 годами. Очевидно, эта ткань предназначалась для парадного балдахина или кресла, при чем куски ее сшивались, и тогда получались вертикальные колонны идущих львов, напоминающие фризы из блестящих кафелей дворцов Вавилона или Персеполя (см. рис. 22) ¹.

¹ Что касается ширины ткани, то она неизвестна, так как кромek у полотнища не сохранилось, а в длину она имеет 2,30 метра. На узких концах ее вытканы кромки с двойным рядом бус. По этим кромкам ткань, очевидно, разрезалась. В Берлинском музее имеется кусок такой двойной



25. Византийская ткань XII—XIII веков.
Лондон. Кенсингтонский музей.



26. Византийская ткань VIII века.
Франция. Ризница Санса.

Аналогичный, но менее сохранившийся образец ткани со львами был найден в раке св. Хериберта в одной из церквей города Дейтца в Нижнерейнской провинции. Он исполнен на 50—70 лет позднее зигбургской ткани. Сохраняя размеры и тип львов, он отличается от предыдущего образца еще большей схематизацией форм при более грубой и угловатой их обработке ².

На некоторых тканях IX—X веков воспроизведены стилизованные орлы. Эти орлы от-

неразрезанной кромки. На зигбургской же ткани с каждой стороны на кромках осталось по одному ряду бус и видны концы разрезанных нитей. Львы на ткани все разного размера: средний длиной 0,755, левый—0,675, а правый—0,750 метра.

² Львы на этой ткани—0,45 метра высоты и 0,75 метра длины. Надпись на ткани гласит:

ἐπὶ κωνσταντίνου καὶ βασιλείου
τῶν φιλοχρίστων δεσπότην.

т. е., что время ее изготовления—царствование Константина и Василия. Правление Василия II и Константина VII относится к 976—1025 годам. Вероятно, ткани с подобными узорами были и в Киевской Руси, имевшей в то время тесную связь с Византией. Куски рассматриваемой, сильно обвет-

части являются наследием римской эпохи, с ее орлами на знаменах. Но вся трактовка орлов—в сассанидском духе. Из тканей того типа остановимся на двух, между прочим уже много раз подвергавшихся внимательному изучению. Первые исследователи относили их к выдающимся произведениям сассанидского искусства, мотивируя тем, что до VI века Византия не имела собственного шелководства, и забывала о ввозном сырье. Позднее Лес-



27. Византийская ткань VIII века.
Франция. Ризница Санса.

синг и Мижон доказали происхождение этих тканей из императорских византийских мастерских. На одной из них—желтые орлы 0,70 метра вышины, держащие в клюве зеленое кольцо с такой же подвеской. Вокруг каждого орла четыре большие розетки. Это—так называемый саван св. Германа из церкви Сент-Эзеб д'Оксерр

шавщей ткани, в 1897 году были разделены между музеями Дюссельдорфа, Берлина и Креффельда. См. Julius Lessing. «Die Gewebsammlung des Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin». Leipzig 1900. Bd. III.

(Saint Eusèbe d'Auxerre) ¹. Ткань подобного же рисунка, но другой расцветки, сохранилась в соборной ризнице города Бриксена ². На ней орлы не желтого, а черного цвета, с желтыми когтями и кольцом, которое орел держит в клюве (см. рис. 21). В этих двух одинаковых по рисунку, но разных по расцветке образцах мы видим остатки знаменитых византийских пурпурных императорских тканей, о которых так часто упоминается в византийских подлинниках, как «*Blattyn byzantea cum rosis et aquiles*».

Еще одним образцом таких тканей, хранящимся в соборе города Меца, является мантия-риза. Она из толстого красного шелка, затканного в рисунок частыми золотыми нитями, сильно выступающими над фоном, что придает ей особенно богатый вид. Композицию составляют расположенные по радиусам четыре больших орла с распростертыми крыльями, на которых изображены в круглых прорезных медальонах грифоны и орнаменты со змеями. Промежутки фона покрыты тонкими переплетениями орнамента с небольшими серповидными клеймами ³, контуры рисунка сделаны золотой, красной и голубой нитями (см. рис. 23).

Хотя наличность сассанидского влияния тут очевидна, но все расположение украшений на ткани полукругом свидетельствует о ее предназначении для одежды, которой в Персии не носили, а носили только при византийском дворе. Это до некоторой степени самостоятельная переработка персидского образца. В ткани Меца мы имеем одну из самых интересных византийских тканей как по компановке украшений, так и по благородству и величественной манере исполнения.

Ткани с фантастическими животными, в обрамлении изящно переплетающихся растительных мотивов, были особенно распростра-

¹ Предание гласит, что, когда св. Герман умер в Равенне в 448 году, императрица Галла Плацидия украсила этой тканью тело покойного. При перенесении из Равенны в Оксерр останков святого эта великолепная ткань сохранилась.

² Риза, принадлежавшая бриксенскому епископу Гартману (1140 — 1164 годы).

³ Риза эта, по преданию, сделана из мантии Карла Великого для церемониймейстера собора, надевавшего ее во время процессий в честь св. Марка. Все украшения на ней расположены так, как будто бы ткань специально предназначалась для мантии, ниспадавшей с плеч прямыми складками.

нены в Византии X—XI веков (см. рис. 25). Но для вывоза в другие страны, как, например, в Россию, их выделявали и позже. Мы упоминали об остатках тканей, найденных в киевском, черниговском и владимирскомкладах, а также в гробнице Андрея Боголюбского¹. На них мы также встречаем животных, хотя по времени производства ткани эти следует отнести к XII веку (см. рис. 24).

Если мотивы охоты—обычного увеселения феодальной эпохи—отчасти встречались и на тканях первого периода, то теперь, в X—XI веках, в эпоху расцвета византийского феодализма и его общения с восточным, эти охотничьи мотивы трактуются еще богаче и эффективнее. На одной из тканей, повидимому X века, хранящейся в Музее христианских древностей в Ватикане, в кругах, диаметром 0,32 метра, связанных между собой розетками, изображены следующие сцены: в верхней половине круга, по обеим сторонам стоящей посредине пальмы, симметрично расположены два охотника, прокалывающие копьями львов. В нижней половине изображена сцена аналогичного содержания: два других охотника, стоя спинами друг к другу, убивают пантер. Все четыре фигуры одеты в туники с такими же

¹ Эти ткани, хранившиеся во владимирском Успенском соборе, сделаны из толстого крученого шелка и являются частью великокняжеской одежды. Рисунок одной из них представляет двух грифов в круге, стоящих на задних лапах спинами друг к другу, с поднятыми крыльями и обращенными назад головами. Борты кругов заполнены узором, в завитках которого сидят птички. В точках касания кругов—узорчатые розетки. Пространство между кругами заполнено парными львами, обращенными спиной друг к другу. На другой шелковой, затканной золотыми нитями ткани, из той же гробницы, изображены чередующиеся парные группы львов и птиц небольшого размера. Львы с поднятыми головами стоят друг против друга. Между головами их две небольшие птички, обращенные друг к другу спиной. Птички и головы львов затканы тонкими золотыми нитями. Львов разделяет священное древо жизни, имеющее форму пальмы. Контурсы львов, птиц и пальм темнозеленого цвета. Как и когда попали во Владимиро-Суздальское княжество эти прекрасные византийские ткани XII века, нам неизвестно, но несомненно, что ткани с подобными рисунками были чрезвычайно распространены. Кроме владимирских, известен аналогичный образец ткани в ризнице Латеранского собора в Риме. На нем изображены два повернутые друг к другу льва, сильно стилизованные, более грубого и неумелого рисунка. Очевидно, что к XII веку в византийских тканях уже появляется огрубение форм. И эти огрубевшие и окаменевшие формы животных стали первоисточником, которым впоследствии руководились и вдохновлялись германские мастерские Ратисбона, создавая произведения местной промышленности. Laner XVI. «Trésor du Sancta Sanctorum à Saint-Jean-de-Latran à Rome, Mémoires et Monuments Piot». Leroux. Paris 1902.



28. Византийская ткань X—XI веков. Рим. Ватиканский музей.

вышивками, какие обыкновенно встречаются на коптских тканях. В промежутках изображены зайцы, охотничьи собаки и т. п. Бордюр, обрамляющий сцену, очень напоминает бордюр аахенской ткани со слонами, но пальметки на нем более упрощенного вида (см. рис. 28).

Между прочим, еще от VIII века мы имеем ткани с изображением человека, побеждающего львов. Одна из таких тканей хранится

в ризнице собора Санса, другая, ранее принадлежавшая аббатству Вальбург, находится в Эйхштадте. Первая из них, длиной 1,60 метра, так называемый саван св. Виктора (принесенная в Санс в 750 году вместе с останками этого святого), представляет такую же плотную, роскошную ткань, как и аахенская ткань со слонами. Эйхштадтская ткань является ее повторением. На той и на другой в медальонах эллиптической формы изображен человек с длинными волосами, одетый в короткую тунику с шитой в клетку грудью. Обеими руками он отталкивает двух львов, поднявшихся на задние лапы, в то время как пара других терзает его ноги. Рисунок исполнен голубым, желтым и белым тонами по светлосочному фону. Фигура со львами VIII века—это точное повторение сассанидского сюжета, заимствованного из Вавилона, — борьба со львами Гильгамеша. Сассанидское влияние особенно сильно заметно на первой ткани и в постановке фигуры и в чисто восточных пальметках, расположенных между овалами (см. рис. 26). На эйхштадтской ткани эти персидские детали заменены чисто византийскими.

Несмотря на определенно выраженный сюжет, католическая церковь пытается трактовать его как иллюстрацию к св. писанию. Целый ряд ученых Западной Европы видят в Гильгамеше пророка Даниила во рву львином (см. рис. 27)¹. Подобные сюжеты мы встречаем затем и на тканях X века. В музее Ключни в Париже имеется маленький кусочек пурпура с белым бордюром из цветов. На нем изображен воин в панцире, попирающий ногами льва. На одной ткани из старинной коллекции каноника Бока (Воск)², разделенной между Кенсингтонским музеем в Лондоне, музеем Торговой палаты в Лионе и музеем Ключни в Париже, можно видеть изображение человека, раздирающего пасть льву. Он, как и Гильгамеш, одет в короткую тунику с зеленой перевязью через плечо, голые ноги обуты в сандалии. Тело его светложелтого цвета, а туловище льва—

¹ «Il est possible,—говорит G. Migeon в своем труде «Les arts du tissu» (стр. 24), — que ce soit là une représentation de Daniel dans la fosse aux lions — symbole familier de la primitive église, quand dans la profondeur des catacombes elle s'appuyait sur le dieu «qui musèle la gueule des lions». (Lin. Son rapport, II). Montaignon. «Trésor de Sens». Chartraire. «Inventaire de Sens»).

² Bock (Chanoine). «Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters». Bonn 1871.



29. Византийская ткань XV века.
Тверь. Ризница б. Жолтикова монастыря.

оранжевое ¹. При несомненной наличности восточного влияния, этот сюжет в X—XI веках трактуется уже более самостоятельно, более близко к трактовке подобных же сюжетов в живописи римских катакомб ².

Последним этапом в развитии византийских тканей являются XIV—XVI века. Несмотря на отдельные высокие достижения, это в основном уже упадочническое искусство. Восстановленное после

завоевания латинянами-крестоносцами, византийское крошечное государство уже неспособно к дальнейшему развитию и отходит на второй план в мировой торговле Западной Европы с Востоком. Искусство этого периода носит узкопридворный по преимуществу характер, обслуживая двор и высшую аристократию. Оно в значи-

¹ Аналогичные образцы находятся еще в ризнице французской церкви Де-Куар (de Coire) и в музее Нюрнберга; только на них сюжеты борьбы со львом чередуются с орнаментом из цветущих ветвей на белом фоне. (Molinier. «Trésor de Coire», XXII).

² Cachier et Martin. «Mélanges d'archéologie», 4 vol. Morel. Paris 1847—1856. Julius Lessing. «Die Gewebssammlung des Kngl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin». 1900.

тельной мере эклектично, сочетая в себе самые разнообразные устремления и влияния. Тут и черты реализма, сближение с западно-европейской готикой, и тяготение к интимности, изысканности и элегантности, и стремление обновить искусство путем обращения к античным мотивам, и новые переработки сюжетов св. писания, с подчеркиванием в них элементов аскетизма, отрешенности от мира, сурового отказа от земных радостей—в духе того упадочного настроения, которое овладевает в это время византийским городским классом в виду его экономических неудач. В отношении тканей чувствуется ослабление восточного влияния, искание национальных мотивов в связи со стремлением к восстановлению былого могущества Византии, как бы обращение назад к своему прошлому. Много тканей готовится в этот период для церкви и жертвуется церкви. В некоторых тканях качество еще стоит на прежней высоте, но чем ближе к XV веку, тем больше обнаруживаются следы технического упадка: изображения утрачивают живость и грубеют. Ткацкое искусство приостанавливается в своем развитии, вынужденное



30. Византийская ткань XIV—XV веков.
Нижегородский музей.



31. Византийская вышивка XIV века. Омофор. Москва. Оружейная палата.

отступить на второй план перед конкуренцией других стран, главным образом Италии.

В Московской оружейной палате хранится саккос первого московского митрополита Петра, умершего в 1326 г.; рисунок плотной ткани темносинего цвета этого саккоса состоит из небольших широких соприкасающихся друг с другом золотых кругов с заключенными в них четырехконечными крестами. Весь узор заткан золотом, но он далек от легкости и изящества линий в узорах предшествующего периода. То же можно сказать и об узорах на византийских саккосах Нижегородского исторического музея (см. рис. 30), на саккосе патриарха Иосифа из Оружейной палаты и на ораре св. Арсения, хранившемся до 1917 года в Жолтиковом монастыре близ города Твери (см. рис. 29). Более интересны и художественны сложные узоры на лицевых тканях XVI—XVII веков, хранящихся в Московской ору-

жейной палате. Здесь перед нами трактовка изображения Христа и богоматери, чрезвычайно типичная для эпохи третьего византийского расцвета. Движения нет, главные фигуры даны в застывшей позе, с подчеркнуто скорбным выражением лица, с вытянутой шеей и низко опущенной линией плеч. На светлой шелковой ткани саккоса с богоматерью, построенного в 1583 году, между лицевыми изображениями размещены на тонких стеблях цветы



32. Лицевая ткань XVI века.
Москва. Оружейная палата.

тюльпана и гвоздики, напоминающие растительные мотивы грузинских и армянских рукописей (см. рис. 33). Шитая жемчугом надпись гласит, что этот саккос—вклад Грозного по убитом им сыне. На ткани другого саккоса XVI века—изображения Христа, сидящего на престоле, по бокам которого символы евангелистов. Очень интересно трактован самый престол с его схематическими формами, обычными для византийских мозаик. Между сидящими фигурами Христа разбросаны тюльпаны и гвоздики, рисунком своим напоминающие растительные мотивы предыдущего саккоса (см. рис. 32).



33. Лицевая ткань XVI века.
Москва. Оружейная палата.

Наконец, третий саккос — с фигурами более грубой работы, принадлежавший патриарху Иосифу (1642—1652) и хранящийся в той же Оружейной палате под № 120070. На нем изображен Христос на престоле с Евангелием в руке. Над престолом в чурная сень. Свободные промежутки между повторяющимися сюжетами заполнены головками херувимов. В. К. Клейн, в своем труде «Иноземные ткани, бывавшие в России», называя эту

ткань по характеру ее строения греческой обьярью ¹, предполагает, что она является произведением Афона XVII века.

Ткацкое искусство Византии даже и в обстановке «возрождения» XIV—XV веков все же не достигает высоты предшествующего периода. Но нельзя сказать того же о вышивках. От XIV—XV веков до нас дошли великолепные образцы шитых тканей. Все это разного рода церковные облачения, но лицевые изображения на них гораздо свежее и жизненнее, чем на материях с вытканым рисунком. Временами

¹ Стр. 38—44 названной книги.

художник, видимо, руководится и образцами предшествующего периода или даже античного искусства.

Остановимся на нескольких таких вышивках.

Наиболее выдающейся византийской вышивкой этого времени следует признать драгоценный императорский далматик¹ из ризницы собора св. Петра в Риме (см. рис. 34). Самая ткань пред-



34. Византийская вышивка XIV века.
Рим. Ризница собора св. Петра.

ставляет собою очень толстый блестящий шелк сильного голубого цвета, на котором вышит золотом растительный орнамент, извивающийся между золотыми и серебряными крестами. На спине, груди и на обоих плечах—сцены из св. писания, объединенные общей идеей прославления Христа. В центре, на фоне звездного неба, Христос—«воскресенье и жизнь», как гласит надпись. Вокруг Христа—ангелы, внизу процессия царей, патриархов, епископов, монахов и монахинь, еще ниже по углам—Авраам и благочестивый разбойник. Политическая тенденция этого чрезвычайно изящно выполненного изображения—тесный союз царя с церковью и, быть может, раскаяние в основном грехе византийского правительства XIV века, с точки зрения торгового капитала,—в измене нацио-

¹ Далматик—короткая и широкая рубаха, служившая одеянием для светских и духовных владык.



35. Византийская вышивка XV в. Большой саккос, передняя сторона.
Москва. Оружейная палата.

нальному делу и обращении за помощью к иностранцам. Замечательна трактовка центральной фигуры Христа, сидящего на троне. Здесь безусловно чувствуется наследие эллинизма: Христос без бороды, в римской одежде, поза его напоминает фрески катакомб, где в основу изображения Христа клалось изображение Орфея. Все группы полны гармонии, проникнуты воздушностью, фигуры выступают четко и рельефно, хотя в то же время в их позах определенная изысканность, характерная для византийского искусства XIV века ¹.

¹ Некоторые историки искусства относят эту вышивку к X—XI векам, напр., Gaston Migeon. «Les Arts tissus», стр. 106. Большинство, однако же, считает такую датировку неприемлемой. Ср. Charles Diehl. «Manuel d'art byzantin», 2-me édition, v. II. 799, и O. M. Dalton. «Byzantine art and archeology». Oxford 1911, стр. 600—601.

В России находятся два более поздних по времени изготовления византийских далматика: это «большой» и «малый» саккосы Фотия (1408—1431 гг.). Они сделаны из голубой толстой шелковой материи и сверху донизу зашиты многочисленными сценами из св. писания, фигурами святых, ангелов и пророков. На подоле одного из них — изображения византийского императора Иоанна Палеолога, его супруги Анны, московского князя Василия Дмитриевича и жены его Софьи Витовтовны (см. рис. 35). Все вышивки на обоих облачениях исполнены волооченным золотом, серебром и цветным шелком и обрамлены жемчугом. Фигуры святых торжественны и неподвижны. Сцены, передающие события, построены на основе обычных византийских канонов¹ (см. рис. 36).

Русские облачения датируются самым началом XV века. Они предназначались для митрополита Фотия. Через двадцать два года после его смерти Константинополь был уже взят турками, и это нанесло сильный удар византийской художественной промышленности (см. рис. 37). Кроме того, как мы не раз указывали выше, на смену византийскому ткачеству стало развиваться ткацкое искусство в других западно-европейских странах. Но в истории этого искусства на долю Византии выпадает тем не менее весьма важная и существенная роль: страны, к концу средневековья превзошедшие Византию, знакомились через нее с античной традицией и восточными образцами. Ниже мы увидим, как византийское ткацкое искусство непосредственно будет перенесено к норманнам, в Сицилию, а оттуда частично и в Испанию. Сохранились прекрасные византийские ткани из палермских мастерских XIII века. Византийские же образцы оказали огромное влияние на ткацкое искусство северной Италии. Наконец, византийские ткани и вышивки шли в Россию, и русское шитье XV—XVI веков можно признать прямой переработкой византийского художественного стиля. Составные элементы его очень разно-

¹ Среди памятников, хранящихся в Оружейной палате, имеется интересный омофор, состоящий из двух кусков ткани итальянской работы XV или XVI века с нашитой сверху византийской вышивкой. Лицевые изображения выполнены в стиле только что перечисленных образцов XIV—XV веков, хотя в науке до сих пор господствует мнение о принадлежности этих вышивок концу VIII века (см. рис. 31).



36. Византийская вышивка XV века. Спина большого саккоса.
Москва. Оружейная палата.

образны и сложны: это синтез художественных достижений античной Греции и Рима, античного Египта и Сирии, сассанидской Персии, арабских калифатов, Армении и даже далекого Китая.

Мы только что сказали о влиянии византийского ткацкого искусства на производство и украшение тканей в других странах. Но в истории искусств учитывается влияние византийских тканей и на другие отрасли искусств—скульптуру и архитектуру. Рисунок византийских тканей, перенесенный на каменные плиты, повторяется в церковной архитектуре Равенны, Венеции, Рима, с одной стороны, и Киева с Владимиром, с другой. С византийских тканей восточные мотивы, фантастические звери и причудливые разветвления «священ-



37. Византийская вышивка XV века. Передняя сторона малого саккоса.
Москва. Оружейная палата.

ного древа» попадали на капители колонн западнороманского стиля. Такого рода перенесение восточных мотивов с тканей на архитектуру замечается в Западной Европе до крестовых походов; в Восточной Европе рисунок ткани, привозимой из Византии, разные «хитрости Царя-Града» являлись образцом для архитектурного орнамента и много позже¹.

¹ О влиянии узоров тканей на западную архитектуру см. O. M. Dalton. «Byzantine Art and Archeology». Oxford 1911, стр. 165—171, 604—605. Вообще же о влиянии византийского искусства на Запад и о границах этого влияния см. Charles Diehl. «Manuel d'Art Byzantin», livre III, p. 669—691.

ТКАНИ ВОСТОКА

В предшествующих очерках нам уже не раз приходилось говорить о влиянии на развитие западно-европейского ткацкого искусства восточных тканей, с которыми Европа ознакомилась еще в самой глубокой древности. Но, несмотря на чрезвычайно продолжительный период этого общения Европы с Востоком в деле производства и украшения тканей, европейская научная мысль еще до сих пор, можно сказать, не успела подойти вплотную к надлежащему обследованию этого интересного материала. Мы почти не имеем научных трудов по истории восточных тканей. Правда, надо добавить, еще далеко не вполне разработана и единственно правильная научная база для такой истории—история социально-экономических отношений восточных стран¹.

В дальнейшем своем изложении мы остановимся на производстве и украшении тканей мусульманского Востока; но поскольку необходимой предпосылкой для понимания развития мусульманского ткацкого искусства является рассмотрение тканей в сасанидской Персии и в коптском Египте, постольку предварительно придется сказать несколько слов о материале, оставшемся нам и от домусульманского периода.

САССАНИДСКИЕ ТКАНИ

Сасанидская Персия существовала в 236—636 годах нашей эры. Влияние искусства этого могущественного феодального государства на соседнюю Византийскую империю уже достаточно было нами учтено в предыдущем очерке. В архитектуре Сасанидов мы имеем такие достижения, как, например, разрешение проблемы парусных перекрытий; нас до сих пор восхищает и поражает сасанидская резьба по слоновой кости, ювелирные и серебряные изделия, наконец, изумительные по красоте сасанидские вышивки и ткани.

В изделиях из благородных металлов, которые хранятся во многих сокровищницах искусства, начиная с японского храма Гариужи и кончая нашим Эрмитажем и Парижской национальной библиоте-

¹ Ср. «Дискуссия об азиатском способе производства». М.—Л. 1931.

кой,—езде видны те же характерные черты сассанидского искусства: полные движения, реалистически изображенные фигуры людей, животных и птиц. Сассанидская скульптура, в свою очередь, дает нам представление о тканях и помогает их датировать. В Таг-и-Бостане, например, в большом гроте изображена, отчасти в духе еще ахеменидских традиций, колоссальная статуя Хозроя II, а на стенах грота слабым рельефом увековечены сцены царской охоты, при чем все фигуры в этой композиции изображены в костюмах из узорных тканей. Поскольку таг-и-бостанская композиция, по надписи на ней, относится к 620 году нашей эры, постольку это позволяет нам точно датировать и многие дошедшие до нас подлинные ткани с аналогичными таг-и-бостанским рельефам узорами.

Корни сассанидского производства и украшения тканей опираются прежде всего на технические приемы тканья и вышивок, которые восходят ко временам древнего Вавилона и Египта. Но что касается узорных шелковых тканей, то они вообще в древности были очень редки. Не следует забывать, что шелководство очень долго не было известно ни в Европе, ни в Передней Азии, и тайной разведения шелковичных червей, т. е. получения сырья и производства шелковых тканей, владели только Китай и, может быть, несколько позже—Индия. Правда, сохранились сведения, что в шелковые ткани одевался один из полководцев Александра Великого—Неарх, но, конечно, это были привозные ткани, а не продукт персидского производства. Персия получала шелк-сырец из Бухары и Самарканда, куда китайские караваны стали приходить с конца II века, и только при императоре Ву-Ли, в начале нашей эры, был открыт караванный путь, защищенный рядом крепостей, через пустыни Гоби, Тарим и Памир. В настоящее время трудно указать пункты переработки китайского шелка в сассанидской Персии. Можно лишь предполагать, что одним из крупных центров такой переработки был Хузистан, в городах которого издревле процветало ткацкое производство. При дворах персидских феодалов имелись особые ткацкие заведения, называемые «тирац» (Tiraz), где производилась обработка шелка и выделка тканей. Вышивками славился Ктезифон на Тигре. Дошедшие до нас образцы сассанидских тканей работались



38. Сассанидская ткань VI—VII веков.
Берлин. Художественно-промышленный музей.

из крученого шелка тем способом ручного гобеленового тканья, о котором мы говорили выше — при характеристике древнеегипетского производства.

Но местные традиции ручного ткачества дополнялись, вероятно, приемами, заимствованными из других стран. Возможно, что первые мастера, первые приемы техники и образцы по выработке драгоценных шелковых тканей с разнообразными

рисунками были из Китая. Стремясь затем культивировать у себя чрезвычайно выгодную шелковую промышленность, персы пополняли кадры своих мастерских и из числа военнопленных. Например, в IV веке Шапур II после своего набега на Сирию переселил оттуда в свою страну целую партию пленных ткачей по шелку, знакомых с античной культурой и римским рынком сбыта. В общем сассанидская Персия по крайней мере на два столетия опередила Византию в организации собственной шелковой промышленности. Ткани и вышивки составляли чрезвычайно важную статью персидского экспорта. Отметим, между прочим, что среди сассанидских тканей попадаются и набивные бумажные ткани, более доступ-

ные по своим ценам, чем шелковые. Набойка воспроизводит иногда античные сюжеты, быть может, те же, что бывали и на шелковых тканях, только в более грубом исполнении.

Дошедшие до нас сассанидские ткани относятся к VI—VII векам. Большинство из них является или погребальными одеждами разных западно-европейских монархов и знатных церковников, найденными при раскрытии погребений, или реликвиями культа. Обычным ме-

стом хранения их служат ризницы древнейших западно-европейских церквей и соборов. Особенно богаты сассанидскими тканями: во Франции—бывший монастырь в Сансе, в Германии—Аахенская капелла и в Риме—капелла Латеранского собора—*Sancta Sanctorum*.

Что касается нашего Союза, то он очень богат сассанидским серебром, найденным в пределах Пермской и Вятской губерний, но сассанидских тканей у нас совершенно нет.



39. Сассанидская ткань VII века.
Берлин. Художественно-промышленный музей.



40. Сассанидская ткань VII века. Лондон. Музей Виктории и Альберта.

Если мы обратимся теперь к анализу рисунков сассанидских тканей и вышивок, то лишь в отдельных случаях нам попадутся античные сюжеты. Такова, например, бумажная ткань с рисунком, изображающим похищение Ганимеда, хранящаяся в Берлинском художественно-промышленном музее. На подавляющем большинстве тканей, как этого и следует ожидать по условиям социального уклада сассанидской Персии, мы встретим стиль, близкий к феодальным мотивам скульптурных изображений, чеканных чаш, блюд и кувшинов. Видное место занимает здесь апофеоз царской власти, картина обычного развлечения феодалов—охоты, стрельбы, управления конем; очень распространена феодальная символика, о которой мы уже имели случай говорить в очерке о Византии,—фантастические и реальные животные, олицетворяющие силу и могущество. Наконец, феодализм создает для себя твердую идеологическую опору в религии и охотно вводит в тот или иной узор религиозные сюжеты, как, например, стилизованное изображение «жертвенника огня» (Pirée) и «древа жизни» (Horn).

Узоры на тканях, изображающие охоту, отличаются очень большой высотой раппорта, от 0,90 до 0,99 метра. Действующими лицами в них являются сассанидские цари или князья. Фигуры обычно сдвоены, т. е. расположены по обеим сторонам центральной оси, обработанной или в виде Номе (древа жизни), или же в виде фантастического орнамента. Это, очевидно, традиция так называемого «герольдического стиля» шумерской Передней Азии, легшего в основу ассиро-вавилонского искусства и через него дошедшего до сассанидской Персии. Фигуры всадников обычно обращены назад. Управление лошадью одними ногами чрезвычайно типично для всех кочевников, будь то парфяне, персы, монголы, скифы или турки. Такая поза повторяется почти во всех композициях. Любопытно отметить, что эта поза, обычная для народа, проводившего всю жизнь на коне, между охотой и войной, отражающая его быт и нравы, долго сохраняется неизменной в узорах. Оставленная на время, она воскресает после долгих лет забвения в мусульманском искусстве XVI и XVII веков, когда на страницах манускриптов, тисненой коже и на шелковых тканях эпохи Сефидов вновь появляются подобные фигуры.

Изображение жертвенного огня на тканях встречается на всем протяжении сассанидской истории, изменяясь только в смысле развития самой формы его. Древо жизни (Номе) было для персов также символом божественного возрождения живых существ и вещей. Сначала его изображают в виде пальмы, позднее—в виде кипариса или более или менее фантастического растения. Звери, одиночные и парные, представлены то мирно стоящими около жертвенника огня или древа жизни, то в борьбе между собою, то нападающими на всадников, то спокойно лежащими у ног этих последних. Их фигуры, взъерошенные и озлобленные, с украшенными растительными мотивами туловищем и конечностями, изображены необыкновенно реалистично. Часто встречаются странные сочетания полуптиц-полузверей; смелость в трактовке крыльев и хвостов этих чудовищ, свободно и легко нарисованных, вообще характерна для сассанидских памятников, которые являются предметом подражания в течение многих столетий.



41. Сассанидская скульптура VII века. Персия. Таг-и-Бостан.

Скачущие крылатые лошади, грифоны и другие звери и птицы, вошедшие в звериный орнамент этого искусства, и на тканях, и отчасти на серебре, имеют на местах выдающихся мускулов узорные клейма всевозможных форм, создающие особый тип стилизации, необыкновенно характерный для этого искусства. Птицы на сассанидских тканях—петухи, утки, павлины—также имеют фантастическую орнаментовку. Их реальные формы часто покрыты чешуей, бусами, стилизованными венками и целыми цветочными узорами. Все это нагромождение элементов декорации не производит давящего впечатления и не уменьшает поразительной легкости самого изображения. Даже утомительное и медленное шествие зверей и птиц на классических памятниках Персии, благодаря мастерству художника, не утомляет глаз, несмотря на монотонность мотива.

По своей трактовке все перечисленные мотивы сассанидских узорных тканей обычно развиваются по обеим сторонам средней оси композиции, которая делит ткань во всю длину; часто они

заключены в круги, или соприкасающиеся между собою или соединенные особыми розетками. У древних авторов подобный прием украшений с кругами называется *circumrotatum* или *rotata*, тогда как расположение в клетках называется *scutulata*. Заключение узора или сюжета в круг вообще было свойственно Востоку, и мозаичные полы Сирии обычно разрешают свои композиции в этой форме.

Композиция в кругах, развертываясь по бокам средней оси, представляет собою или симметричное или идентичное повторение одних и тех же фигур, повернутых то лицом, то спиной друг к другу.

Встречаются также ткани, где композиционное разрешение узора идет не в круговых обрамлениях, а полосами. Можно признать такое разрешение наиболее древним, так как оно находит себе параллель в древнеперсидском искусстве эпохи Ахеменидов. В тронном зале Дария в Персиполе подобным образом расположены фигуры львов, быков и грифонов.

Остановимся более детально на некоторых дошедших до нас сассанидских тканях.

Из тканей с апофеозом царской власти интересны следующие:

Темносиняя шелковая ткань из церкви св. Урсулы в Кельне, ныне хранящаяся в Художественно-промышленном музее в Берлине (см. рис. 39). По времени изготовления она относится к первой половине VII века и представляет беспрерывно повторяющуюся композицию с сдвоенным изображением сассанидского царя верхом на грифоне в борьбе с крылатым и рогатым львом. На всаднике царская корона с крыльями, в виде шапки той же формы, что на монетах эпохи Хозроя II (591—628) и его внука Эздегарда III. Бритое лицо царя заставляет относить эту ткань к последним Сассанидам и датировать ее ранее 640 года. Изображение борьбы царя со львом, по мнению Отто фон-Фальке, имеет мифологический характер и символизирует победу царя над противником, подобно победе Ормузда над Ариманом. Эздегард сидит на грифоне, обернувшись назад. В листьях дерева, разъединяющего всадников, видны фигуры гениев, подающих помощь царю. Остальной фон



42. Сассанидская ткань VII века. Рим. Латеранский музей.

ткани заполняют львы и козероги, орнаментированные теми светлыми пятнами, которые еще много столетий будут отличительными признаками персидских изображений животных и птиц. На темно-синем фоне фигуры выделяются песочным, красным и зеленым тонами.

Другая интересная ткань была найдена в раке св. Гуниберта, в Кельне. Это самая крупная по размерам раппорта композиция сассанидской ткани: круги ее достигают 0,99 метра в диаметре.

В них на темносинем фоне, под сенью финиковой пальмы симметрично изображены повернувшиеся назад два всадника с натянутыми луками. Выпущенные стрелы уже пронзили льва вместе с его добычей—диким ослом. Цветущие растения, орлы, охотничьи собаки и зайцы заполняют фон. В листе пальмы изображено шесть птиц. Обрамления кругов в 9½ сантиметров шириною из цветочного сердцевидного орнамента. Композиция эта представляет охоту сассанидского князя Баграм-Гура (420—434). На нем остроконечный шлем, обычный для парфян и скифов,

в руке длинный лук—оружие азиатских кочевников, на груди вышивка. Богатая упряжь коня дополняет наряд князя. Промежутки между соприкасающимися кругами заполнены плетешками ремневидного орнамента, которые напоминают собою заставки русских



43. Сассанидская ткань VII века.
Рим. Ватиканский музей.

рукописей XII—XIV веков. Фон-Фальке утверждает, что куски этой сассанидской ткани относятся к VI веку¹ (см. рис. 38).

Третья ткань с изображением охоты найдена в Трире. В настоящее время она разделена на две части, из которых одна хранится в Берлинском художественно-промышленном музее, а другая—в музее Нюрнберга. Раппорт этой ткани—0,9 метра. Она темносиняя и имеет в кругах изображение охоты царя на львов. Как и на первой из описанных тканей, царь изображен верхом на грифоне. Одежда его покрыта такими же богатыми вышивками. Голова украшена остроконечным шлемом с тремя перьями. Длинные вьющиеся волосы царя ниспадают на плечи, как на монетах Фраата III или как у Сапора I в известном барельефе, изображающем его победу над римским императором Валерианом. Всадники обращены лицом к зрителю, одной рукой

¹ Ее повторения с незначительными вариантами имеются в Англии, в Кенсингтонском музее (№ 583, 93), и в Италии, в миланской церкви Сант-Амброджио. О происхождении миланского образца известно, что в самом начале VI века епископ города Лаврентий вложил в гробницы местных святых драгоценные ткани с изображениями, подобными только что описаным.



44. Сассанидская ткань VII века.
Нюрнберг. Германский музей.

они держатся за ветвь древа жизни, на котором сидят птички. Под ногами грифонов — группы львов, терзающих оленей, и отдельные фигуры хищников в различных положениях. Все это заключено в круг, в бордюре которого в маленьких медальонах, указывающих на античное влияние, находятся фигурки различных животных. Эти крупные круги со сценами охоты скреплены между собою розетками с изобра-

жением горных орлов, терзающих газелей. Между группами — фигуры горных баранов и мотивы растительного характера, к сожалению, плохо сохранившиеся¹ (см. рис. 44).

Типичным мотивом в рисунках сассанидских тканей являются также изображения фантастических животных, которые восходят в своей основе к мифологическому творчеству древнего Вавилона. В Лондоне, в Кенсингтонском музее, и в Париже, в Музее декоративных искусств, имеются два куска одной и той же темнозеленой шелковой ткани типа камки или дама. На ней в соприкасающихся

¹ В альбоме Лессинга ткань эта воспроизведена в натуральную величину на четырех отдельных таблицах.

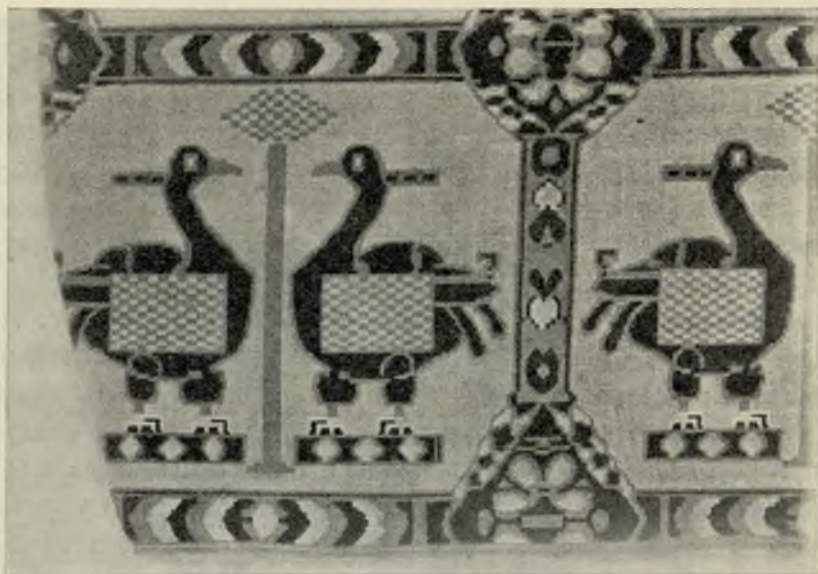
кругах, диаметром 35,5 сантиметра, соединенных в местах касания овальными розетками с полумесяцем—гербом Сассанидов, изображены грифоны, с раскрытой пастью, резко очерченными скулами, с кривыми когтями (см. рис. 40). Совершенно почти тождественное изображение грифонов встречаем мы и на кайме одежды царя Хозроя II в одном из таг-и-бостанских рельефов, и это позволяет нам отнести только что описанную ткань к сассанидскому искусству VII века¹ (см. рис. 41).

Фантастические грифоны внушают почтение и устрашают. Наоборот, изображения птиц, как красивых аксессуаров мирной жизни, имело целью расположить в пользу царя или его князей сердца их подданных. Кроме того, петух являлся для зороастризма священной птицей². На одной ткани VII века из собрания Sancta Sanctorum Латеранской церкви в Риме даны крупных размеров стилизованные петухи. Нимб вокруг их головы подчеркивает ритуальное значение этого изображения. Датировке в этой ткани помогает нам таг-и-бостанский рельеф ввиду полного совпадения розеток между кругами ткани с розетками рельефа. Ткань, очевидно, относится также к VII веку (см. рис. 42).

На том же таг-и-бостанском рельефе мы имеем и узор ткани с изображением утки. С левого края рельефа находятся ряды охотников, верхом на слонах. Они одеты в длинные, до колен, кафтаны и широкие шаровары, суживающиеся книзу. Узор их одежд состоит из стилизованных уток, которые чередуются с цветами лотоса. Поскольку утке отводится видное место в египетской фресковой живописи и поскольку рядом с уткой дано изображение лотоса, можно предполагать, что здесь мы имеем дело с египетским влиянием. Из дошедших до нас тканей с утками отметим, прежде всего, ткань ватиканского собрания. Утка дана в круге, в очень пестром, художественно выполненном оперении, на фоне

¹ Подобные таг-и-бостанским грифоны изображены на серебряной вазе эрмитажного собрания (опубликованной покойным Я. И. Смирновым в его труде «Восточное серебро петербургского Эрмитажа») и на одной из тканей Музея христианских древностей в Риме.

² О ритуальном значении петуха «parodarsh» Авесты см. К. F. Geldner. «Die Zoroastrische Religion», 1926, стр. 38—40.



45. Сассанидская ткань IX—X вв. Германия. Библиотека Вольфенбюттеля.

растительных завитков (см. рис. 43). Отто фон-Фальке относит эту ткань к VII—VIII векам, сравнивая ее с росписью на стене одного пещерного храма в восточном Туркестане ¹. Другая ткань с утками хранится в библиотеке города Вольфенбюттеля. Утки попарно стоят перед деревом жизни. Листья последнего, как и оперение уток, дана в виде шашечного узора, как это мы имеем опять-таки на одной из египетских фресок. Изображение заключено в слегка вытянутые в ширину восьмиугольные обрамления. Сарре, находя в этой ткани близкое воспроизведение Таг-и-Бостана, относит ее к IX—X векам (см. рис. 45). Далее изображения не утки, а какой-то длинноногой птицы, может быть, ибиса, мы встречаем на куске ткани из Аахенской капеллы. По темнозеленому фону ткани даны широкие горизонтальные полосы, на которых изображены идущие

¹ По совпадению сассанидских и древнеегипетских мотивов (гробницы Бени-Гассана, Эль-Безина, росписи дворца Мединет-Хабусси и пр.) см.: Erman. «Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum», 2-te Auslassung; Ф. В. Баллод. «Очерки истории древнеегипетского искусства». Саратов—Москва 1924, стр. 121—122, 143, 149.

друг за другом светлосерыептицы на длинных ногах. Эта ткань, по Сарре, относится к VIII—IX векам¹ (см. рис. 46).

Фон-Фальке, сравнивая изображение этих птиц с миниатюрами Естернаховского кодекса Эгберта, 985 года, считает эту ткань произведением после сассанидского периода². Согласно с этим определением, по нашему мнению, невозможно, так как конец X века, когда был распи-

сан монахом кодекс Эгберта, не может считаться датой изготовления ткани. Миниатюрист, воспроизводя ее мотив на страницах своей рукописи, очевидно, видел ее среди реликвий того монастыря, где был написан самый манускрипт, а эти реликвии могли несомненно относиться и к более раннему времени.

Из тканей с мотивами специально культового характера интересна ткань, хранящаяся в одной из церквей французского города Манса (Eglise de la Centure du Mans). Это красный пурпуровый



46. Сассанидская ткань VIII—IX веков.
Аахенская капелла.

¹ Friedrich Sarre. «Die Kunst des Alten Persien». Berlin 1923, стр. 49—51.

² Otto von Falke. «Kunstgeschichte der Seidenweberei». Berlin 1924, стр. 12.

шелковый саван с изображением жертвенника огня (Пирей), по бокам которого два льва лижут пламя,—мотив, уже встречавшийся на халдейских и ассирийских цилиндрах (печатах). Бедрa львов украшены тавром в виде звезды, как и на сассанидских вазах Национальной библиотеки Парижа и на многих византийских тканях, представляющих подражание персидским. Эта ткань впервые была опубликована в 1852 году в «Bulletin Monumentale» М. Nucher; позднее ее изучал Ленорман и еще раз опубликовал в «Mélanges Cahier et Martin», II.

Чрезвычайно характерной особенностью сассанидских тканей является неизменная геометричность всех изображаемых на них узоров и фигур, которая обусловливается некоторой грубостью техники изготовления. Она получается от непоследовательного деления нитей основы в станке при раскрытии зева. Между прочим, эта техническая особенность устойчиво сохраняется и в более поздних персидских тканях даже в конце XVII века.

Сассанидская Персия выделяла не только узорные шелковые ткани, но и ковры, которыми славился еще древний Вавилон. Ковровое искусство стояло очень высоко, что доказывает, например, знаменитый ковер «Весна Хозроя», доставшийся в руки завоевателей арабов при взятии ими в 637 году столицы Хозроя Ктезифона. Он имел вокруг 60 локтей¹ (или около 80 кв. метров) и был исполнен по заказу Хозроя I. На нем представлен цветущий сад с группами деревьев, цветов и каскадами воды. Редкие камни разных оттенков изображали цветы, золотые нити—лучи солнца.

КОПТСКИЕ ТКАНИ

Мы видели, какое огромное значение имели сассанидские ткани в истории византийского искусства. Ткани эти легли в основу и последующего, мусульманского производства. Но в самих сассанидских тканях мы встретились с кое-какими египетскими мотивами.

Для уяснения генезиса мусульманского искусства необходимо рассмотреть и те его предпосылки, которые возникли еще в начале нашей эры в Египте, в так называемом коптском искусстве.

¹ Локоть—около 60 сантиметров.



47. Схема расположения узоров на коптских одеждах.

Коптами называли потомков древних египтян арабы, завоевавшие Египет в VII веке. Под искусством коптов, поскольку мы его знаем, можно понимать художественное выражение идеологии национальных туземных слоев торгового класса. Подчиняясь влиянию завоевателей, греков и римлян, а затем византийцев, туземный торговый класс в значительной мере сохраняет свои национальные черты и вносит их в искусство завоевателей.

Если в некоторых случаях искусство коптов выступало лишь в качестве объекта посторонних влияний, то в ряде других случаев оно, даже несложившееся и незаконченное, оказывало, со своей стороны, влияние на искусство всех тех стран, с которыми приходило в общение. Когда мы говорили о древнем Риме и о Византии, то упоминали уже о некоторых специфических особенностях так называемой Александрийской школы; между тем, эти особенности могут быть поставлены в прямую связь с некоторыми определенными чертами самобытности коптского искусства. Положительно нельзя не удивляться разнообразию и изяществу ornamentации уцелевших коптских тканей и не прийти к заключению, что копты были величайшими декораторами, в совершенстве владевшими способностью разрабатывать и располагать в данном пространстве известную декоративную тему, присоединяя к этому удивительную колоритность.



48. Коптская ткань V века.
Москва. Музей изящных искусств.

С коптскими тканями европейская научная мысль ознакомилась впервые благодаря раскопкам коптских гробниц, произведенным главным образом в конце XIX века в Антинойе, Ахмиме, Некаде, Саккара, Самайюне и Файюме. Сухой и жаркий климат Египта прекрасно сохранил ткани как самых погребальных одежд, так и других упо-

треблявшихся при погребении аксессуаров. Тело умершего обычно одевали в две или три сорочки и в тунику, затканную узорами, затем оно завертывалось в несколько саванов, оплетавшихся крестна-крест. Под голову, плечи и на грудь клались узорные полотенца. Волосы были схвачены несколькими сетчатыми плетеными колпаками — первыми образцами плетеных кружев.

Анализ всех этих найденных при раскопках тканей показал, что они представляют обычный тип гобеленового древнеегипетского тканья. Узоры исполнялись или отдельно, на особом станке, и нашивались на одежду в определенных местах, или же ткач на известной части основы зарабатывал узор гобеленовым переплетением. Почти все погребальные ткани изготовлялись из льна, узоры на них были затканы или льном же или шерстью. Вытканная целиком туника имела прорез для головы в виде круглой

выемки или в виде горизонтального разреза. На всех коптских одеждах украшения занимают одни и те же места вокруг ворота, по подолу и на рукавах, различаясь только богатством и тонкостью исполнения. Со спины, через плечи спускаются две полосы, оканчивающиеся перехватом, с круглой или копьевидной розеткой; кроме всех этих украшений, середи-



49. Коптская ткань VI—VIII веков.
Берлин. Художественно-промышленный музей.

на спины и груди и углы бортов заняты круглым или квадратным крупного размера узором (*clavi et tabulae*) (см. рис. 47).

Древнейшие погребальные коптские ткани имеют черный или темнопурпуровый фон, по которому тонким просветом из небеленых ниток изображены капризные узоры, как будто созданные из хитросплетенных и перевязанных линий (см. рис. 48). Вначале эти узоры были даже приняты за вышивку, но после анализа, произведенного на Гобеленовой мануфактуре, выяснилось полное отсутствие какой-либо техники иглы.

Все эффекты узоров коптских тканей оказались полученными от подкладных челноков, которыми была заработана основа ткани в определенных, отведенных композицией местах.

Главными элементами этих самобытных узоров являются зигзаги, перевивы, меандры, свастика, геометрические фигуры, вроде восьмиконечной звезды и круга; изредка входят сюда в сильно



50. Коптская ткань V—VI веков. Москва. Музей изящных искусств.

стилизованном виде элементы местной флоры и фауны, то меньшего, то большего масштаба (см. рис. 58), — плоско изображенный листовидный орнамент, корзины с плодами или цветами, букеты и кисти винограда. В общем, вся эта художественная композиция из геометрических фигур, растительных форм и стилизованных животных до известной степени переносит нас и к художественному стилю древних египетских иероглифов, как они даны, например, в гробницах Бени-Хассана и Эль-Безина. Вместе с тем, отдельные детали узоров производят на нас определенное впечатление как бы играль-ных карт: пик, трэф, бубен и червей.

С переходом под власть Греции, а затем Рима, Египет втягивается в оживленный торговый оборот, развертывающийся на Средиземном море, и коптская промышленность получает дальнейшее развитие, в отдельных случаях при участии самих греческих и римских предпринимателей. В ассортименте мотивов, которыми пользовалось до сих пор коптское искусство при украшении тка-

ней, начинают попадаться эллинистические элементы. Перевивы и ленты, с которыми мы встречаемся до греческого завоевания, теперь образуют своими пересечениями ромбовидные построения, с розетками в центрах пересечений и растительными формами внутри ромбов (см. рис. 49). Мы знаем уже, что подобные мотивы узоров были распространены в Греции еще в V—IV веках до нашей эры. На некоторых коптских тканях римско-эллинистической эпохи встречаются сюжеты, непосредственно заимствованные из греческой и римской мифологии и по трактовке напоминающие сюжеты римских мозаик I—II веков. Но античное влияние и здесь не уничтожает самобытности коптского искусства. По выражению Стржиговского, греческие фигуры и сирийско-эллинистический орнамент изображаются здесь рукою по-египетски воспринимающего художника, технически натренированной в местном искусстве¹.

¹ Strzигowski. «Koptische Kunst». 1914, стр. XVI.



51. Коптская шелковая ткань VI—VIII веков из Ахмира.
Берлин. Художественно-промышленный музей.



52. Коптская шелковая ткань V—VII веков из Ахмима.
Берлин. Художественно-промышленный музей.

Одновременно с тканями эллинистического типа, умеренной окраски и с довольно правильным рисунком на темы из олимпийской мифологии, встречаются и коптские ткани с многоцветной окраской и насыщенно-ярким стилизованным рисунком на жанровые и аллегорические темы (см. рис. 60).

Значительная доля самобытности сохраняется за коптским ткацким искусством и позже, с проникновением в Египет христианства, с превращением долины Нила в провинцию Византийской империи. В коптских тканях византийской эпохи украшения раздвигают свои рамки, образуя сплошное поле узора, мифологические и жанровые мотивы сменяются изображениями, более близкими христианскому миру. Когда же (в 431 году) произошел раскол между греческой христианской церковью и египетской, церковный сепаратизм коптского Египта немедленно же получил себе опору и в пробуждении резкой националистической реакции против господства греков. Античные мотивы в украшении тканей начинают стусевываться,

появляется тенденция к симметричности, которая, развиваясь все более и более, переходит в полную симметрию. В рисунках воскресает вся гамма красок старого Египта, и ткани этого периода отличаются сопоставлением контрастных и сильных тонов. Фигуры людей и животных получают характерную приземистость и геометрическую правильность. Го-



53. Коптская ткань VI—VIII веков.
Берлин. Художественно-промышленный музей.

ловы изображаются или в фас или же в $\frac{3}{4}$, при чем всегда видны оба глаза.

Особенно важное место среди всех этих тканей занимает материал, добытый при раскопках в Антинойе¹.

Вместе с Александрией Антинойя являлась центром греко-римской культуры в Египте, и ткани, взятые из гробниц, впервые раскопанных в 1896 году французским ученым Гайэ, свидетельствуют об утонченной цивилизации ее населения². Большая часть найденных тканей хранится в музее Guimet в Париже, затем в коллекциях Лиона, Берлина, нашего Эрмитажа, Музея изящных искусств в Москве (см. рис. 50) и в других местах. Кроме того, подобные ткани имеются в Аахенской капелле и в соборе города Санса во

¹ Антинойя—древний Антинополь—город в Фиваиде, на правом берегу Нила, в настоящее время лежит в развалинах.

² А. Gayet. «L'art copte». Leroux. Paris 1902.

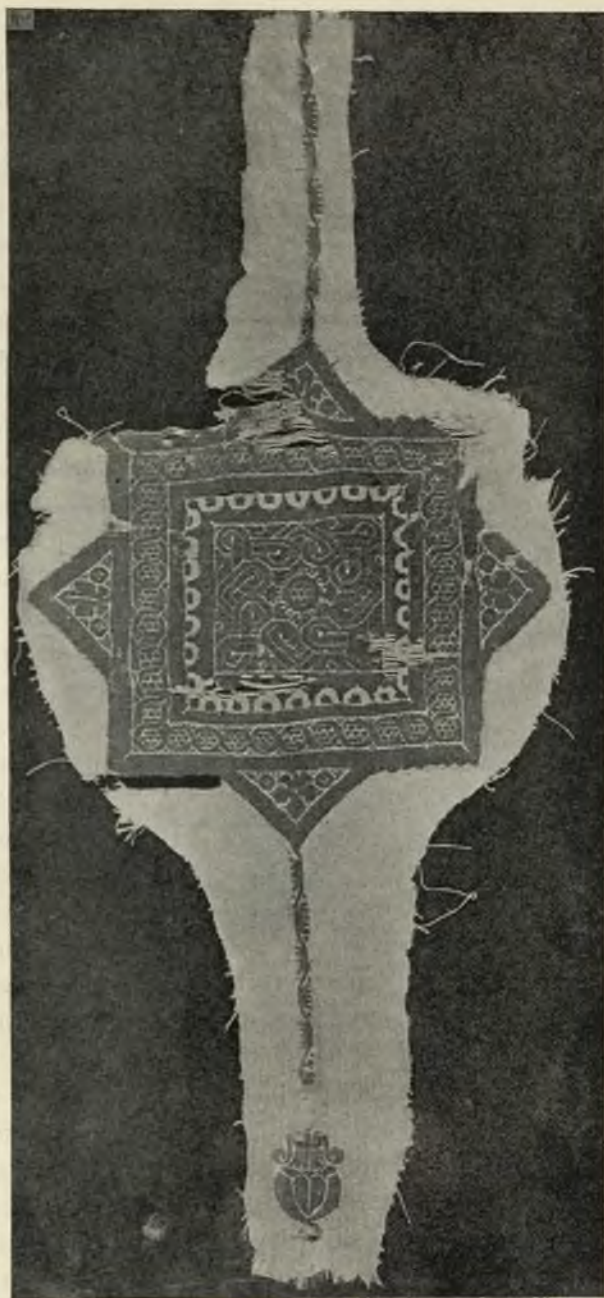


54. Коптская ткань V века. Москва. Музей изящных искусств.

Франции, где их насчитывают до тридцати образцов. С материалом, добытым в Антинойе, интересно сопоставить материал из раскопок в соседнем с Антинойей Ахмиме (б. Пенополе). Здесь формы грубее, но трактуются свободнее и самобытнее (см. рис. 51).

Ткани из Антинойи, хранящиеся в Берлинском музее, дают нам прекрасные образцы ромбовидного узора. Интересна, например, черно-красная шелковая ткань VI—VIII веков с обрамлением ромбов характерными зигзагами как бы из перекрученных лент и крестообразными сочетаниями прямых углов в местах соединений ромбов, внутри которых—стилизованное дерево со свешивающимися гроздьями; листья и другие детали дают впечатление «бубен» и «треф». Весь узор легок и гармоничен, отдельные его части хорошо уравновешены. Ромбовидное построение со стилизованным деревом в центре имеем мы и в других антинойских тканях, чрезвычайно характерных и изящных по своему рисунку (см. рис. 53).

Сравнивая ткани того же Берлинского музея, добытые из Ахмима, находим, что узор, оставаясь по своим исходным мотивам



55. Коптская ткань V века.
Москва. Музей изящных искусств.



56. Шелковая ткань из Антиной VI века.
Берлин. Художественно-промышленный музей.

тем же, как и в Антинойе, трактуется уже совершенно иначе: элементы его расплываются, распухают, и композиция становится более насыщенной. В производстве уже чувствуется иная, более упрощенная техника (см. рис. 52).

Впрочем, ромбовидное построение рисунка на ткани с рассеянными по фону растительными мотивами не представляет собою местного специфического узора, а скорее имеет общегреческий характер первого периода эллинистической шелкоткацкой промышленности. Ткани с подобными рисунками одновременно можно встретить в Ан-

тинойе, Александрии, Карфагене и Византии. Но, несмотря на древнегреческий характер, композиции их следует относить (судя по раскопкам Антинойи), в большинстве случаев, к V и VI векам, и только некоторые из них можно датировать столетием раньше.

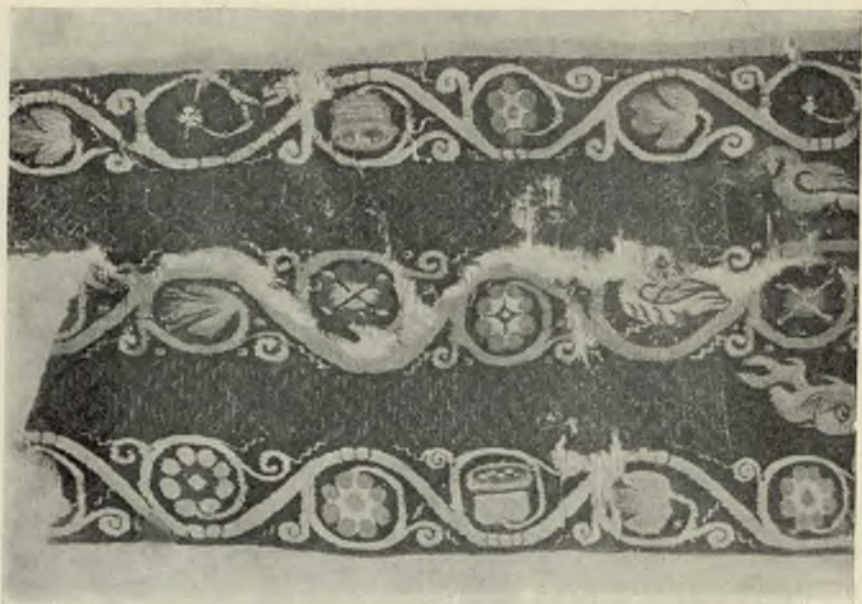
Дальнейший этап развития композиции можно проследить на ряде тканей, добытых из тех же раскопок, но уже с определенным вытеснением геометрических мотивов растительными, стилизованными во вкусе VI века. Одновременно с растительными формами

появляются в кругах симметрично расположенные попарно всевозможные животные и птицы, при чем представителям местного, африканского животного мира отдается явное предпочтение. Натурально изображенные зебры (см. рис. 56) или стоящие под веерообразными египетскими пальметками ибисы — священные вестники поднимающегося Нила — являются обычными мотивами украшений в этом периоде развития ткацкого искусства в Египте (см. рис. 57). На одной из тканей



57. Коптская шелковая ткань из Антинойи.
Берлин. Художественно-промышленный музей.

лионского музея Торговой палаты изображены африканские бизоны (зубры) под длинноствольными пальметками. Ткани Аахена и Санса украшены парными страусами. Словом, здесь мы впервые встречаемся с главным мотивом шелковых тканей средневековья, постоянно фигурирующим вплоть до готики.



58. Коптская ткань V—VI веков. Москва. Музей изящных искусств.

Наша коллекция Эрмитажа была в свое время изучена и описана В. Г. Боком¹. Здесь мы имеем богатейший ассортимент тканей всех типов. Во многих случаях коптский ткач пользуется в качестве сюжета для рисунка эллинистическим материалом, но все эти танцовщицы, Орфеи, Гераклы коптских тканей сильно отличаются от эллинских оригиналов, дают ту расплывчатость и приземистость, которая вообще характерна для египетского искусства времени упадка его старой феодальной культуры. И в ленинградском собрании мы встречаем узоры из растительного и животного мира, иногда сильно стилизованные, иногда, наоборот, даваемые весьма реально; встречаются и геометрический орнамент, и мотивы карточных мастей, и любопытные заимствования из иероглифов (см., например, иероглиф «глаза», рис. 61, табл. XXI, описания Бока).

¹ В. Г. Бок. «О коптском искусстве. Коптские узорчатые ткани». «Труды VIII Археологического съезда в Москве». 1890, т. III, М. 1897.

В коллекции московского Музея изящных искусств—прекрасные образцы геометрического орнамента на экспонате за № 7904. Композиция построена из двух наложенных друг на друга квадратов, образующих восьмиконечную звезду. Внизу, под звездой, вазон эллинистического типа (см. рис. 55). Изящное переплетение ленточного орнамента имеем на экспонате за № 5808. В оставленных переплетениями лент «окообразной» формы промежутках помещены заяц иероглифического типа, человеческое лицо и какой-то орнамент—не то растительный, не то имеющий своим источником сильно стилизованное изображение летящей птицы. Узор идет полосами; в центре нижней полосы, вместо человеческого лица, птица изображена вполне реально (см. рис. 54). Очень хороша темнокрасная



59. Египетская ткань V—VI веков. Москва. Музей изящных искусств.

ткань с черным ромбовидным орнаментом—экспонат № 5813. Здесь мы видим полную параллель вышеописанным берлинским тканям (см. рис. 50). Наконец, чрезвычайно характерен стилизованный лев на экспонате № 5076. В выборе сюжета чувствуется сильное сассанидское влияние. Желтый лев с синей ниспадающей гривой дан на темнокрасном фоне. Мускулатура подчеркнута мелким орнаментом. В общем, несмотря на сассанидский сюжет, произведение остается по стилю коптским—по своему колориту и манере стилизации (см. рис. 59).

Коптское искусство, как мы сказали, не получило своего законченного развития. Но отражая на себе разнообразные влияния и художественно их перерабатывая, коптский Египет сыграл в истории европейской культуры и искусства важную роль своеобразного узлового этапа, где встретились Запад и Восток.



60. Коптская ткань IV века. Ленинград. Эрмитаж.

Т К А Н И
ФЕОДАЛЬНЫХ СТРАН
МУСУЛЬМАНСКОГО МИРА



61. Персидская парча XVII века. Ростов Великий. Соборная ризница.

Арабские племена, объединившись во второй половине VII века, завоевывают в VIII веке Сирию, Египет, Пиренейский полуостров, Армению и Персию. Создается гигантское торговое государство со столицей в Багдаде и затем в Замарре (Месопотамия). Подчинив себе местное население, завоеватели очень быстро усваивают его культуру и искусство и на основе местного искусства создают свое собственное художественное творчество. Арабское завоевание, объединив ряд стран, способствовало взаимному столкновению и влиянию самых различных искусств. Еще больше способствовала этому развитая арабская торговля, которая, несмотря на быстрый распад единого государства в XII—XIV веках, охватывает не только перечисленные страны, но и Индию и Китай. Если можно говорить при этом об огромном разнообразии искусства в разных частях мусульманского мира, в каждом из которых перерабатывалось искусство

завоеванного народа, то также неоспорима и наличие некоторых общих принципов этого искусства. Эти общие принципы имеют свою параллель в другой форме идеологии—религии мусульманства, несмотря на ее значительные вариации в разных странах и в разные эпохи. Гигантские завоевания Чингисхана в XIII веке и Тамерлана в XIV включают в круг этой культуры всю Среднюю Азию и Китай, а в XI веке мусульманское искусство через завоевания монголов проникает и в Индию, являясь мощным передатчиком различных культур и искусств Дальнего и Ближнего Востока, смешивая и переделывая культуры и искусство отдельных стран, что было значительным фактором и в деле передачи восточного искусства в средневековую Европу.

Не следует забывать также и о том, какую роль сыграли арабы в деле сохранения и передачи целого ряда моментов античной культуры.

Все это делает изучение искусства тканей мусульманского мира одним из очень важных и интересных отделов общей истории тканей.

Общность в украшении арабских тканей, естественно, более велика в самом начале арабской культуры, пока сохраняется единое государство. Аналогичные, если не совсем одинаковые рисунки встречаются на тканях этого времени в различных концах мусульманского мира. Главным фактором объединения был здесь прежде всего оживленный товарообмен между отдельными мусульманскими государствами, при чем драгоценные шелковые, парчевые и бархатные ткани являлись такою же валютой, как и монета. Художественное общение, ведущее к объединению стиля, поддерживали и ежегодные паломничества в Мекку, обязательные для каждого правоверного и несомненно очень строго исполнявшиеся в первые века возникновения ислама. Художники и ткачи, собиравшиеся в Мекку с разных концов мусульманского мира, встречаясь друг с другом в многочисленных караван-сараях по пути и в самой Мекке, обменивались новостями, перенимали друг у друга мотивы узоров и способы работы и по возвращении домой применяли у себя новые знания.

Но единство мусульманского стиля все же очень рано столкнулось с некоторыми центробежными силами, приводившими в разных частях громадной мусульманской территории к развитию местных особенностей. Каждое мусульманское государство на основе иного конкретного варианта социально-экономических отношений и на основе иной местной художественной традиции начинает постепенно создавать у себя свои собственные, самостоятельные мотивы узоров, отражающие местные условия быта, местную флору и фауну, местную классовую установку.

Нет надобности распределять мусульманские ткани по слишком дробным территориальным группам, например, по отдельным городам, но будет вполне законно и целесообразно разделить территориально ткани эпохи полного расцвета ислама на три большие группы: группу тканей востока ислама, или персидскую, ткани центра ислама, или арабскую группу, и ткани запада ислама, или испано-мавританскую группу.

Самой главной, наиболее богатой и разнообразной группой при таком делении является персидская, которая включает произведения самой Персии и всей Средней Азии, т. е. теперешних Туркменистана, Таджикистана, Узбекистана и др. Сюда же надо отнести ткани Индии и Китая, соединившихся под властью монголов. Арабская группа, воспитанная на традициях коптов, охватывает ткани Аравии, Египта и сопредельных с ними стран—Месопотамии и Турции. И, наконец, испано-мавританская группа, с тканями самой Испании и северо-западного побережья Африки—Триполи, Туниса, Алжира, Каруана, Телемсена и Марокко. К этой последней группе относятся и сицилийские ткани со своей знаменитой Палермской школой, сыгравшей значительную роль в развитии ткацкого искусства уже следующего, итальянского периода.

ПЕРСИДСКИЕ ТКАНИ

Завоевание арабами в VII веке сассанидской Персии не изменило основ ее феодального строя с богато развитой культурой торговых городов. Эта культура лишь сильно выиграла от включения Персии



62. Персидская ткань XVI века. Загорск. Ризница б. Сергеевой лавры.

в состав «мирового» торгового государства арабов. Персия входит в соприкосновение с Сирией и Северной Африкой, образуются персидские торговые колонии по берегам Средиземного и Красного морей. Центром феодального господства все более и более становятся местности, благоприятные для земледелия, в окрестностях прорезывающих север Персии горных хребтов. С юга сюда, в Хорасан и Мовераннахр, т. е. в нынешнюю Бухару и южную часть Узбекистана, перетягивается и городская культура с ее искусством. В X веке центром производства тканей становится Бухара, распространяющая свое влияние на Мерв, Балх, Газну.

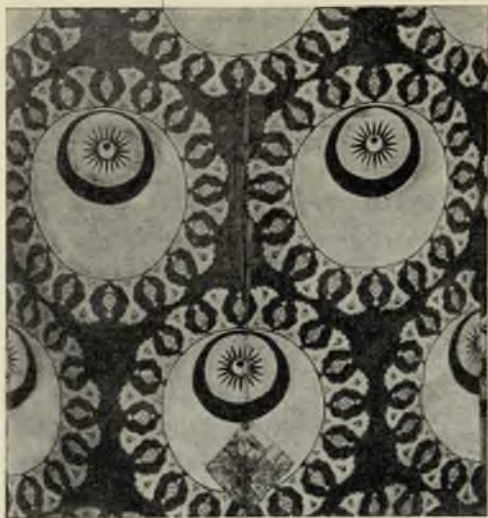
Когда затем с XI века Персия переходит во власть сельджукидов, а с XIII века—монголов, городская культура все же сохраняет свою жизненность, несмотря на частичные погромы, на массовые переселения ко дворам монгольских феодалов городских ремесленников. Наоборот, города как будто еще шире развивают свою культуру. Быстро и беспрепятственно идет на город-

ском рынке денежное обращение, устанавливается единая монетная система, завязывается товарообмен с Европой и Китаем, входящим теперь в состав гигантского монгольского государства. Персия при монголах является местом наибольшего расцвета мусульманского искусства.

Процветает по разным городским центрам и производство тканей, которые при дворах монгольских повелителей Персии и всей Средней Азии получают еще более широкое распространение, чем при персидских дворах предшествующего периода. Условия кочевого быта, не оставленного окончательно монголами и при захвате территорий с оседлым населением, поддерживали старую традицию жизни в шатрах. Шатры крупных феодалов и богачей украшались великолепными тканями и коврами. Некоторые ткани составляли обязательную принадлежность придворного этикета и в изобилии раздаривались приближенным. Вышивки с изображением животных и птиц были излюбленными мотивами для украшения разных предметов феодально-военного обихода: покрывал, попон, подушек. Шелк, по словам путешественника Марко Поло, был так распространен в пределах Монгольской империи, что даже на почтовых станциях кровати были покрыты шелковыми одеялами. Арабские писатели Эломари и Ибн-Хальдун говорят



63. Персидская шелковая ткань XVI в. Загорск. Ризница б. Сергеевой лавры.



64. Персидская ткань XVI века.
Александров. Музей.

нам о возобновлении в Тавризe монгольскими владыками больших мастерских для тканья одежд и вышивок.

Мы можем иметь о них представление из описания китайских мануфактур XIII века в городе Кинсае, сделанного Марко Поло. Здесь, говорит он, из ремесел, которыми занимаются жители, двенадцать считаются выше и полезнее других; для каждого из них устроено по тысяче мастерских, и в

каждой работает по десяти, пятнадцати и двадцати человек. Богатые хозяева этих мастерских не делают ничего своими руками и получают изнеженное воспитание. Хотя законы древних царей повелевают каждому гражданину заниматься ремеслом отца, однако он имеет право по достижении известного состояния не заниматься ручной работой, лишь бы он содержал заведение, в котором рабочие продолжали бы ремесло его отца ¹. Монгольское завоевание было проводником в искусстве Азии и, как увидим потом, Европы китайского влияния.

С восстановлением самостоятельности Персии, при династии Сефидов (1485—1732), столица переносится в Испагань, и здесь

¹ См.: Р. Г. де-Клавихо. «Дневник путешествия ко двору Тимура в Самарканд в 1403—1406 годах». Спб. 1881, стр. 271—274; Марко Поло. «Путешествие в 1286 году по Татарии и другим странам Востока венецианского дворянина Марко Поло». Спб., 1873, стр. 29, 99, 101—102, 170; В. Тизенгаузен. «Сборник материалов, относящихся к истории Золотой Орды», т. I, Спб. 1884, стр. 239, 386.

Между прочим, любопытно одно сообщение Абдул-Гази-Богадурa о женщине в Мерве, жившей игрою на бубне и составлением рисунков для тканей. (Abdul-Ghazi-Bohadour-Khan. «Histoire des Mogols et des Tatares». Publiée, traduite et annotée par le baron Desmaist. St.-P. 1871—1874, стр. II, 258).



Персидский шелк XVI в. Разпорт 37×11,5 см.
Москва, Гос. Исторический музей.



учреждается настоящая ткацкая художественно-промышленная школа, развивающая и углубляющая достижения монгольских мастерских. Европейские путешественники XVII века, удивляясь разнообразию шелкового производства в Персии, подробно описывают ткани, бывшие в то время в употреблении на месте и служившие предметом вывоза из страны (см. рис. 62).

По словам французского путешественника де-Шардена, посетившего Персию во второй половине XVII века, в Иезде, Катани и Испагани выделывают золотую парчу, стоимостью до 50 туманов за гез или аршин, т. е., в переводе на франки и метры, примерно 5500 франков за метр. Пять или шесть человек одновременно заняты ее изготовлением, употребляя от 24 до 30 различных челноков, тогда как обыкновенно их бывает не более двух¹.

Производство основано на самой варварской и грубо-беззастенчивой эксплуатации ремесленного труда. «Несмотря на необыкновенно высокую цену этой драгоценной парчи,—замечает Шарден,—ремесленники, работающие ее, зарабатывают в день только 15—16 солей»². Такая дорогая парча идет на занавесы и портьеры; употребляется она повсеместно и является обычной принадлежностью богатого персидского жилища (см. цветную таблицу).

Переходя к рассмотрению характера узоров персидской группы тканей, необходимо отметить, что тип сассанидских рисунков, с изображением в соприкасающихся кругах фантастических сцен охоты, грифонов и фигур животных, в тканях мусульманского мира вообще и в Персии в частности служит отправной точкой дальнейшего развития декоративных форм. Персидские и среднеазиатские ткани в продолжение почти целых четырех столетий (с VII по XI) сохраняют еще эти принципы построения своих узоров, которые, постепенно грубая, теряют прежнее изящество линий. Примером тканей этого переходного периода к выработке своих собственных принципов композиционного построения может служить одеяние св. Колумба, хранящееся в ризнице Санса.

¹ Le Chevalier Chardin. «Le couronnement de Soleiman, troisième Roy de Perse et ce qui c'est passé de plus mémorable dans les deux premières années de son règne». Paris 1671, стр. 78—79.

² Соль—очень мелкая персидская монета.



65. Персидская парча XVII века.
Загорск. Ризница б. Сергеевой лавры.

Традиционное построение узоров в кругах, лежащих один над другим по вертикальной оси, заменяется сначала шахматным расположением кругов (см. рис. 64). Эти последние в свою очередь тоже изменились. Вытянув дуги смежных кругов в непрерывную линию, восточные художники получили новое—копьевидное построение, которое стало особенно характерным для тканей Востока, сменив собою расположение в кругах, типичное для сасанидско-византийского периода (см. рис. 61).

Середина копьевидных делений заполнена обычно растительным узором, мотивом которому служит в более древних тканях древо жизни, такое идущее от сасанидской эпохи. В более поздних по времени тканях растительные формы взяты уже из местной флоры. Эти растительные мотивы постепенно теряют свой более или менее реалистический характер и перерождаются в совершенно условные и стилизованные формы (см. рис. 65). Даже древо жизни и жертвенник огня у мусульман постепенно превращаются в отвлеченные узоры, в которых лишь с трудом можно отгадать первичную форму. Наиболее употребительными из растительных мотивов являются цветы гвоздики и тюльпана, варьируемые восточной фантазией до бесконечности. Следующее за ними место принадлежит гиацинту, ирису и цветам шиповника. Все эти цветы или употребляются отдельно, или же из них делают всевозможные комбинации, при чем часто на одном и том же стебле

одновременно помещают тюльпан, гвоздику, гиацинт и шиповник. Эти растительные мотивы, расположенные вначале в кругах, начинают постепенно соприкасаться, а потом и переплетаться, образуя в конце концов сплошной слитный узор. Но во всех этих растительных композициях мусульманских художников никогда и ни-



66. Персидская парча XVI века.
Загорск. Ризница б. Сергеевой лавры.

где нельзя найти даже намека на третье измерение (глубину). Все растительные формы имеют всегда плоскостный характер; рельеф совершенно отсутствует, и в этом самое существенное различие между азиатской и европейской композицией. Крупные цветочные мотивы всегда имеют очень тонкие, изящно изогнутые стебли, на концах которых часто вместо цветов расцветает одна из трех форм пальметок (чашечкой, венком или веером) чисто восточного происхождения, взятая из местной флоры. Отдельные цветочные формы, разнообразно стилизованные, переходят сначала в несложные соединения в виде нескольких цветков, образующих тип современного букета; затем цветы, соединяясь между собой, начинают располагаться по направляющим их линиям, то совершенно прямым, то имеющим волнообразное движение (см. рис. 66).

Дошедшие до нас персидские ткани можно разделить по типу на метровые и штучные, а по характеру их украшений — на



67. Покров на гробницу XVII века.
Берлин. Художественно-промышленный музей.

1) ткани с надписями, 2) лицевые ткани и 3) ткани с рисунками из растительных форм (самая большая группа).

Появление тканей с надписями относится к самым первым годам ислама. Сначала ими пользовались как могучим средством пропаганды новой религии. Имена калифов и их наследников указывают на время и место изготовления этих тканей. Кроме знамен, они шли на покровы для гробниц, занавесы, позднее — на одежды и кушаки. Обычным типом построения

их композиции являются горизонтальные полосы, между которыми помещается надпись. В более поздних тканях горизонтальные линии начинают ломаться под углом в виде шевронов (см. рис. 67) или же делаются волнистыми, изогнутыми. Постепенно растущая тенденция к нагромождению и смещению декоративных элементов заменяет прежнюю ясность и четкость построения композиции.

В коллекциях Государственного Рязанского музея хранятся два полуистлевших куска этого типа тканей, извлеченные при раскопках

из гробниц касимовских царей. На этих потемневших лоскутах плотного шелка видны следы украшавшего их рисунка, идущего полосами. На одном куске эти полосы расположены зигзагообразно — шевронами, на другом — горизонтально. То узкие, то широкие, полосы шевронов чередуются между собой. Узкие сплошь заняты надписями, исполненными шрифтом несхи¹. На широких полосах в фигурных клеймах изображены красиво скомпонованные,



68. Персидская вышивка XVII века.
Дмитров. Краеведческий музей.

как будто летящие буквы. По внешнему виду эта ткань напоминает

¹ Арабы пользовались двумя шрифтами — «куфическим» (от города Куфы), с острыми углами, прямолинейным, чаще употреблявшимся в печатях и резьбе по камню, и шрифтом «несхи» — тип скорописи с размашистыми свободными росчерками. Оба шрифта были известны у арабов еще в доисламское время. Они заимствованы у арийцев, главным образом у сирийских христиан. Старейшие кораны писаны куфическим шрифтом. С упадком Аббасидского багдадского халифата в X веке и возвышением Фатимидского в Египте куфическое письмо сильно вытесняется шрифтом несхи даже в области эпиграфики (т. е. резьбе на металле и пр.).



69. Персидская шелковая ткань XVI века.
Москва. Музей восточных культур.

своим рисунком подобные же ткани, хранящиеся в музее Клюни в Париже, в берлинском музее Фридриха-Вильгельма и в других местах. Кусок второй касимовской ткани сохранился гораздо лучше: еще различима его когда-то очень богатая расцветка. Рисунок состоит из горизонтальных полос, на которых помещены продолговатые клейма с надписями, в шахматном порядке; промежутки между клеймами заняты чешуйчатыми решетками бирюзового цвета; все буквы и рамки надписей красного цвета, общий тон ткани золотисто-желтый. Надписи этих тканей до сих пор еще не прочитаны, и содержание их неизвестно.

С течением времени воинственные призывы во имя Аллаха и его пророка уступают место пожеланиям всяческого благополучия и, наконец, сонетам, или «рабай», восточных поэтов. В наших музеях имеется несколько образцов подобных тканей.

В б. Патриаршей ризнице в Москве хранилась полосатая ткань, затканная стихами персидского поэта Саади: «Всемогущий бог даровал пальме жизнь» (Саади. «Гюлистан»—«Сад роз»). На подоле одной фелони XVI века из ризницы б. Сергиевой лавры в 1925 году проф. В. А. Гордлевским было прочитано следующее четверостишие персидского поэта Гафиза (1300—1389):

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] (см. рис. 63)¹.

На оплечье ризы Дмитровского краеведческого музея вышито:

Рана сердца велика, как гора,
Но даже цепи рабства от тебя мне приятны (см. рис. 68)².

Шелковые ткани с изображением или отдельных человеческих фигур или же целых сцен, иллюстрирующих различные эпизоды охоты, войны, легенды, сказки и поэмы, встречаются только у суннитов; у других последователей пророка—шиитов—лицевые изображения не допускаются. Воинственный героизм первых завоева-

¹ А. Н. Свирин. «Опись тканей XIV—XVII веков б. Троице-Сергиевой лавры». Изд. Гос. истор. худ. музея (б. Троице-Сергиева лавра), 1926.

² Риза эта перешита из старинного покрывала на гробницу местной святой, пожалованного из запасов Оружейной палаты «персидского привоза».



70. Персидская шелковая ткань XVI века.
Москва. Музей восточных культур.

телей, прославляемый в тканях более раннего периода, постепенно заменился более мирными сюжетами. В эпизодах охоты борьба с опасным хищником заменяется погоней за газелью или бегущим зайцем. Появляются сцены из быта, или навеянные произведениями восточной поэзии или просто их иллюстрирующие. На лучших из сохранившихся образцов этой группы фигуры изображаются очень стройными и гибкими, но их грация имеет

значительный оттенок жеманности. Тщательно передаются орнаментированные одежды. Животные изображаются очень верно, с прекрасной передачей движения. Встречаются надписи, служащие пояснением представленного сюжета, который обычно окружен декоративной растительностью, дающей впечатление цветущего сада, кустарника или леса. Глубина и прямая перспектива отсутствуют, и пространство передается помещением одной фигуры над другой. Орнаментально-декоративные формы переплетаются, заполняя всю

поверхность ткани. В наших музеях эта группа персидских тканей представлена довольно богато в собраниях Московской оружейной палаты и б. шукинских коллекциях Государственного исторического музея. В последнем имеется длинный кусок узкой шелковой ткани, на которой по алому фону изображен молодой перс в богатом сефидском тюрбане, верхом на лошади. Он тащит на аркане пленного монгола. У пленника длинные опущенные усы, на го-

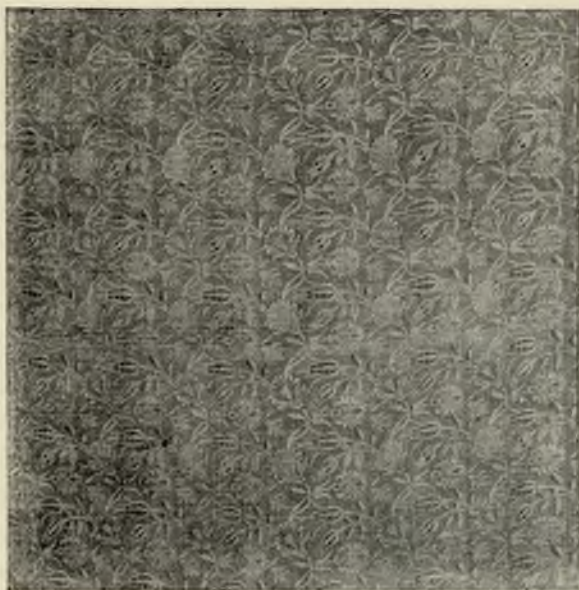


71. Персидский бархат XVI века.
Москва. Государственный исторический музей.

лове тубетейка; одет он в пестрый длинный подпоясанный халат, руки связаны за спиной. На седле сзади всадника маленькая женская фигура. На дереве, стоящем между всадником и пленным, фантастическая птица (см. рис. 69). Точно такая же ткань имеется во Франции в Музее декоративных искусств. Она была опубликована в «L'art et décoration», № 1 за 1907 год. В коллекциях Оружейной палаты на одном из покровцев XVII века имеется прекрасная бархатная ткань с изображением идущей человеческой фигуры.



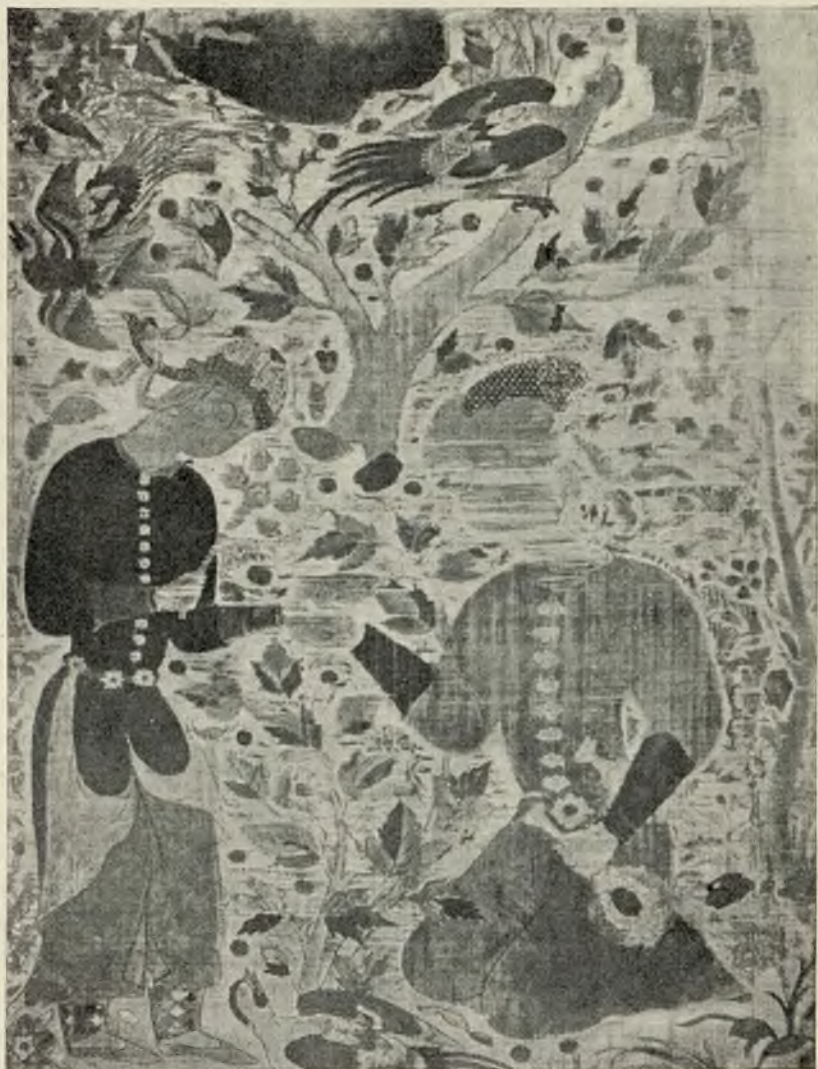
72. Персидская золотая парча XVI века. Москва. Оружейная палата.



73. Персидская парча XVI века.
Ризница б. Сергиевой лавры.

Эта фигура в шахматном порядке чередуется с фантастической птицей, стоящей под цветущим кустом. Ткань эта имеется в двух расцветках на одном и том же светло-персиковом фоне. Вертикальные ряды человеческих фигур одеты то в оранжевые, то в светло-зеленые костюмы. Весь рисунок имеет густой черный контур (см. опись Моск. оруж. палаты, табл.

471). В таком же характере изображены фантастические птицы на небольшом куске светлосерого бархата, хранящемся в коллекциях музея Московского текстильного института. На этом образце птицы рассажены на изящно изгибающихся ветвях, покрытых разнообразными цветами и розетками. Наиболее выдающейся по богатству материала и технике исполнения является ткань на одном царском кафтане Оружейной палаты, на которой изображен какой-то сказочный герой в сефидском тюрбане; полы его кафтана спереди заткнуты за пояс, за которым торчит кинжал. В высоко поднятых руках он держит наготове обломок скалы, чтобы кинуть в подползающего дракона. В самой позе дракона, его когтистых лапах и извивающемся пестром туловище с изогнутым крючковатым хвостом видно хорошее знакомство с фантастикой Китая, передавшего Персии свои традиции и способы изображения обычных для китайского искусства чудовищ. Сражение происходит в скалистой местности, покрытой деревьями. На одной из ветвей все та же



74. Персидский бархат XVI века Москва. Госуд. исторический музей.

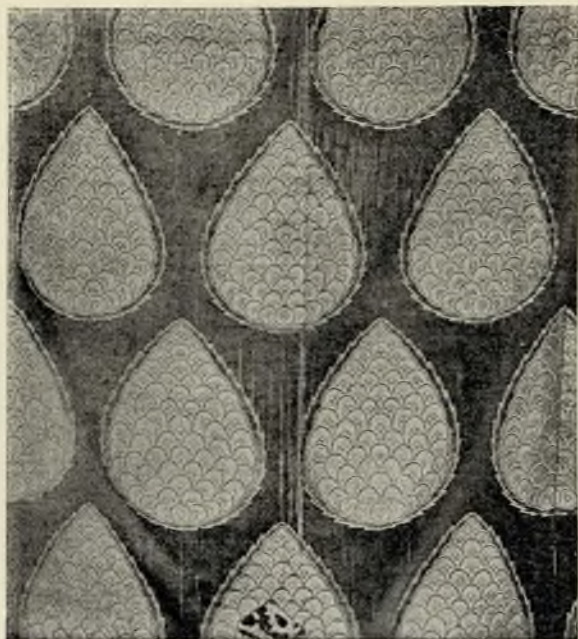
фантастическая райская птица, раз-
вевающиеся длин-
ные перья которой
усиливают беспо-
койность движения
всей композиции.
Остальной фон за-
полнен листьями,
расположенными в
различных напра-
влениях (см. рис.
72). Эта ткань впер-
вые была опубли-
кована в венском
издании: «Выстав-
ка магометанского
искусства», 1912¹.
Не менее интерес-
ной по рисунку
является ткань с
крупными женски-
ми фигурами в пыш-
ных белых тюмба-
нах, которой обита
спинка кресла царя
Алексея Михайло-



75. Персидская парча XVI века.
Москва. Музей Текстильного института.

вича, хранившегося в Звенигородском музее. Женские фигуры чере-
дуются с фантастическими цветами, растущими на тонких и гибких
стеблях. Ткань эта плохо сохранилась и местами сильно потерта. Боль-
шая коллекция лицевых тканей была собрана П. И. Щукиным. Из них
наиболее интересны лоскуток бархата и небольшой кусок шелковой
ткани. На бархате—сцена угощения в саду под деревом. На древе
сидит все та же фантастическая птица (см. рис. 74). Эта сцена

¹ «Meisterwerke Muhammedanische Kunst». Wien 1914 (4 тома).



76. Персидская парча XVI века.
Ризница б. Сергеевой лавры.

повторяется в двух вариантах в шахматном порядке. Отправленная на Лейпцигскую выставку в 1914 году, эта ткань исчезла, и мы имеем теперь только ее репродукцию в красках в том же издании— «Выставка магометанского искусства»¹.

Вторая шелковая ткань разделена тонкими узорными полосками в вертикальном и горизонтальном направлениях и включает

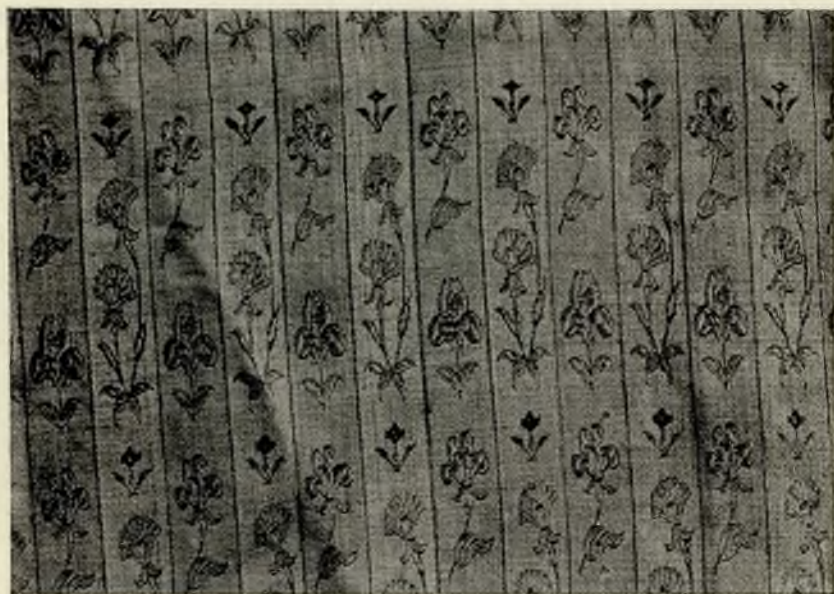
четыре отдельные сцены, в которых на деревьях фигурирует неизменная райская птица. Сцены эти представляют игру на гуслях, влюбленные пары, угощение. Мужские фигуры—в сефидских тюрбанах или чалмах, женские—в низких повязках, спускающихся на плечи. Между сценами помещены в более мелких поперечных отделениях парные изображения различных животных: бегущие газели, леопарды, львы (см. рис. 70). К XVI веку относится и целая фелонь Государственного исторического музея из б. серпуховского Высоцкого монастыря. Общий тон ее шафранно-золотистый с темнокоричневым контуром вокруг фигур животных и людей. Сцены, повторяющиеся на этой ткани, изображают героя персидской поэмы Низами «Меджнун и Лейла»: Меджнун

¹ Op. cit., см. рис. № 39.

в пустыне, среди различных животных, изнывающий от любви (см. рис. 71).

Ткани с рисунками из растительных форм составляют самую обширную и разнообразную по характеру своих композиций группу.

Образцом раннего растительного узора, еще сохраняющего в известной мере реалистическую трактовку растительных форм, но скомпонованных в непрерывный узор, очень плотно заполняющий поверхность ткани, является фелонь князя Щенятина 1544 года в б. Троице-Сергиевой лавре. По светложелтому фону ткани разбросаны алые и голубые цветы гвоздики и тюльпана. Раппорт рисунка очень небольшой. В ширину полотнища он укладывается семь раз. Вся композиция имеет легкую, свободную раскидку изящно нарисованных цветов (см. рис. 73). В более поздних персидских тканях такого же типа рисунок постепенно грубеет и становится более загроможденным. Таковы: риза епископа Германа



77. Персидская парча XVII века. Москва. Оружейная палата.



78. Персидская парча XVI века.
Ризница б. Кирилло-Белозерского монастыря.

туром по темноалому фону; на вкладе Нагого—по темнозеленому фону крупные гвоздики и тюльпаны желтого цвета с белым контуром. Композиция узора строго симметрична и представляет крупный бутон тюльпана в центре, от которого отходят пять гвоздик. Эта группа крупных цветов расположена среди многочисленных более мелких растительных форм—листьев и розеток, которые плотно заполняют все свободные места.

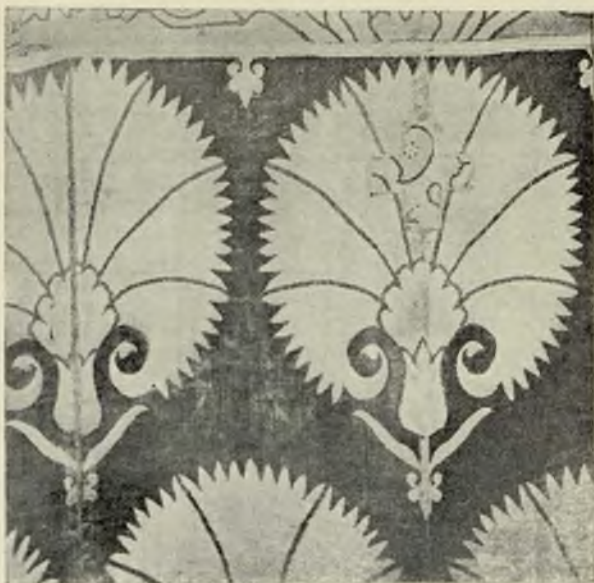
Переходя к группе тканей с большей стилизацией растительных форм, необходимо начать с ткани б. Сергиевой

1561 года в Успенском монастыре города Свияжска; два куска парчи XVI века из коллекции музея Московского текстильного института (см. рис. 75); фелонь Василия Ивановича Нагого 1622 года—вклад в ризницу б. Сергиевой лавры. На первых трех тканях на рисунке красные цветы с желтым кон-



79. Персидские глазеты XVII века. Москва. Музей раскрепощения женщины, б. Новодевичий монастырь.

лавры, на которой по голубому атласному фону в шахматном порядке расположены своеобразно стилизованные чешуйчатые шишки с древа жизни, хорошо знакомые по барельефам Персеполя. Необыкновенная сдержанность композиции, ее суровая простота и лаконизм выделяют эту ткань среди целого ряда других тканей, украшенных растительными мотивами, заимствованными из местной флоры¹ (см. рис. 76).



80. Персидская бархатная парча XVII века. Звенигород. Ризница б. Савво-Сторожевского монастыря.

На полосатой «дорогами» ткани Московской оружейной палаты—полураспустившиеся веерообразной формы гвоздики чередуются с рядами ирисов (см. рис. 77). В этих цветочных формах, хотя и сильно упрощенных и стилизованных, видно еще строение цветка. Очевидно, художник еще не вполне овладел той стилизацией, которая потом так далеко отойдет от природы и создаст своеобразные и высокохудожественные узоры, сыгравшие огромную роль в позднейшей текстильной промышленности. То же самое можно наблюдать в узорах двух глазетовых фелоней в музее б. Новодевичьего монастыря в Москве, являющихся, по преданию, вкладами царевны Софьи. Их украшают отдельные цветы, расположенные в шахматном порядке, на известном расстоянии друг от друга

¹ А. Н. Свирин. «Опись тканей XIV—XVII веков б. Сергиевой лавры», стр. 34—35.



81. Персидская парча XVI века.
Москва. Музей восточных культур.

(см. рис. 79). Размер полотнищ этих тканей и раппорт рисунка совершенно одинаковы. Ширина ткани 0,71 метра, а раппорт рисунка $0,12 \times 0,12$ метра. На одной из них, наименее сохранившейся, изображен на прямом стебле крупный цветок из десяти плотно прилегающих друг к другу лепестков. От стебля симметрично отходят вправо и влево листья и бутоны, образуя строго орнаментальную растительную форму, заполняющую собою все поле дорогой глазетовой серебря-

ной парчи. Цветок нежноперсикового цвета с более темным контуром. Листья и стебли желтовато-зеленые. На другой ткани того же собрания в раппорте помещены две цветочные формы: одна—из трех цветков мака, другая—из тюльпана и двух гвоздик. Цветы из этой ткани нежноголубого цвета с темносиним контуром, листья темнозеленые. Между букетиками по серебряному глазетовому фону разбросаны парные овсинки без стебля. К этому же типу украшения ткани отдельными формами надо отнести целый ряд великолепных образцов, хранящихся в наших музеях, начиная

с вклада Иоанна Грозного в б. Кирилло-Белозерском монастыре (см. рис. 78), вкладов боярина Шеина и Львовых в ризнице б. Сергиевой лавры и кончая вкладами Алексея Михайловича в б. Звенигородский монастырь (см. рис. 80) и Софьи Алексеевны в б. Новодевичий монастырь. На всех этих тканях изображены крупные разрезные листья, служащие фоном для обрамляющих центральную розетку тонких, изящно нарисованных ветвей, от которых поочередно отходят цветы гвоздики и тюльпана. Промежутки между этими крупными растительными формами занимают то бутоны тюльпанов, то более или менее мелкие парные листья, симметрично расходящиеся по сторонам главного стержня. Различия в узорах состоят только в вариантах мелких деталей; общая же схема построения рисунка одна и та же. Раппорт его примерно $0,46 \times 0,30$ метра.

Эпоха Аббасса Великого (1587—1629) создала великолепные ткани, образцы которых в большом количестве сохранились в наших музеях. Среди этих тканей начинают встречаться композиции, построенные по вертикальным изгибающимся (волнующимся) осям. Ткани, украшения которых построены по этому новому принципу, довольно многочисленны. Из них наиболее крупной по раппорту и формам цветов является персидская ткань Московской оружейной палаты за № 8943/6¹, из которой сделан конский намет. На ней по светлопалевому фону вытканы золотом на извивающихся стеблях крупные полураспустившиеся тюльпаны. Золотые ветви и цветы окаймлены зеленым контуром из мелко засеченных листьев. На крупных тюльпанах и на самых ветвях имеется ряд цветочных форм. Вся композиция необыкновенно красиво нарисована, и рисунок выглядит очень нарядно.

В таком же характере, но грубее рисунок фелони (из коллекции П. И. Щукина), ныне хранящейся в Музее восточных культур; в нем нет той легкости и красоты поворотов листьев и цветов, как на ткани Оружейной палаты. На щукинской фелони по яркокрасному фону на параллельных изгибающихся осях расположены наклоненные то вправо, то влево полураспустившиеся тюльпаны, навстречу которым идет широкая выющаяся лента с узором из

¹ Опись Московской оружейной палаты 1884 г., см. табл. 424.



82. Персидская шелковая ткань XVI века.
Москва. Музей Текстильного института.

гвоздики. Такова золотистая шелковая ткань XVI века из коллекции тканей музея Текстильного института, на которой по светло-кремовому фону идут только что описанные растительные формы в зеленой и синей расцветке. Раппорт рисунка 0,42 метра в высоту и 0,11 метра в ширину (см. рис. 82). Подобный же мотив узора имеется на ткани Музея декоративных искусств в Париже, где она значится как произведение Скутари¹.

мелких цветов в середине (см. рис. 81). Объединяя тюльпан с наклоненными к нему с двух сторон листьями в одно целое, мусульманские художники создали новый мотив для украшения своих тканей. Эта копьевидная форма узора, обогащенная по внешней и внутренней сторонам симметрично расположенными цветочными и растительными мотивами, начинает все более и более входить в употребление, заменяя собою стилизованные

¹ «L'art et Décorations, Paris 1907, стр. 51—60.

Постепенно копьевидная форма переходит в круглую с пучком остроконечных листьев, напоминающую ананас (см. рис. 83). Парчевая глазетовая ткань Московской оружейной палаты, значащаяся в описи за № 3716¹ как «занавес парчевой по атласу с цветами в золотых и серебряных кругах, сшит из десяти полотнищ, подложенных синим холстом», имеет подобный рисунок. В его девяти поперечных полотнищах пять красных и четыре



83. Персидская парча XVII века.
Москва. Оружейная палата.

зеленых с цветами одного рисунка, продольное же десятое полотнище хотя тоже красное, но с несколько измененными цветами.

Кроме метровых тканей различной плотности и разного назначения, в Персии выделялся еще целый ряд штучных изделий, начиная от громадных половых и стенных ковров и кончая небольшими по размерам подушками для табуретов, перекидными сумками, конскими чепраками, длинными шелковыми поясами и тому подобными изделиями.

¹ Опись Московской оружейной палаты 1884 г., см. табл. 99.



84. Персидский ковер XV века. Флоренция. Национальный музей.

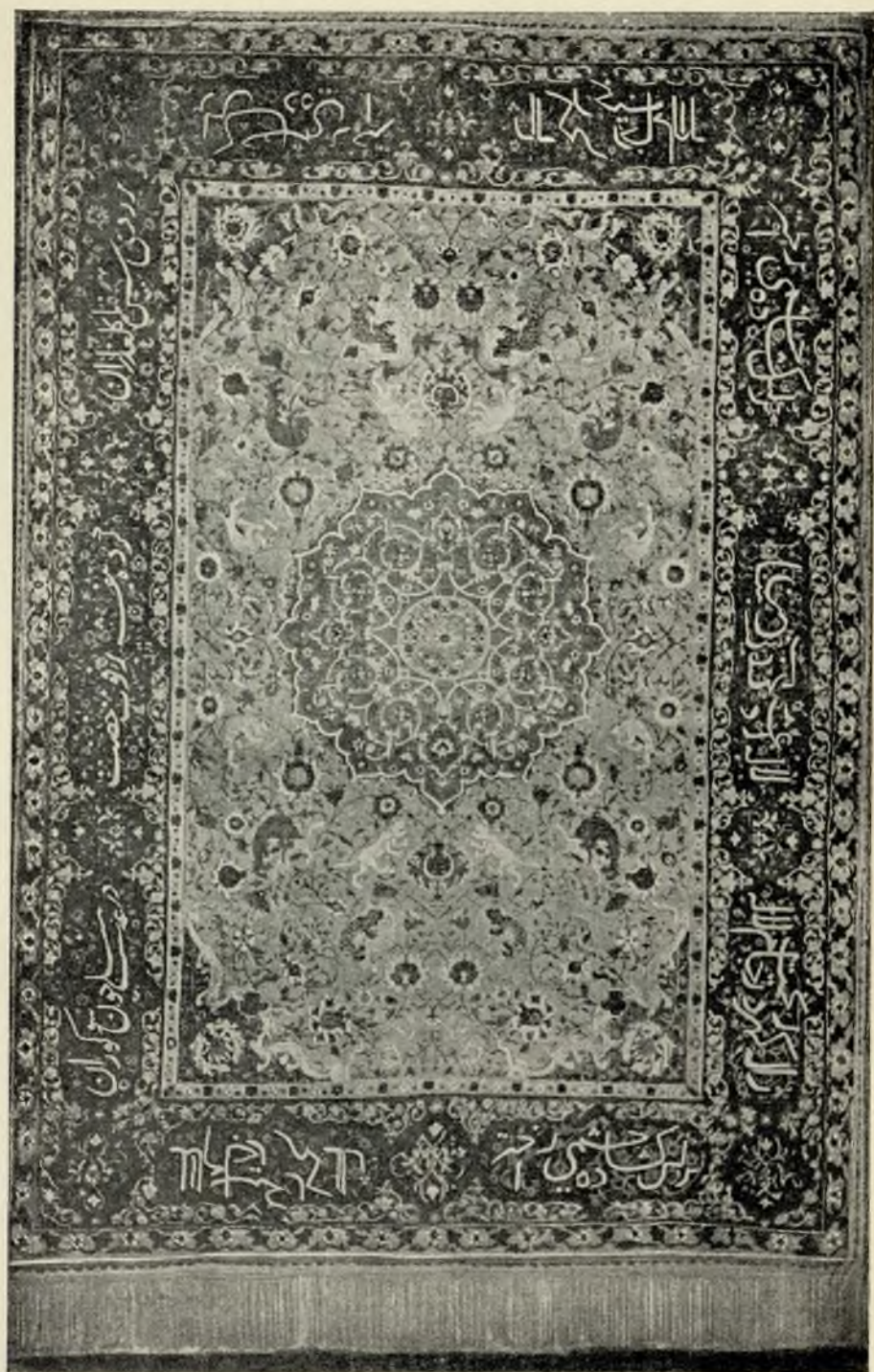
Произведения персидского коврового искусства имели громадное значение для культуры окружающих Персию кочевых и оседлых народностей и создали вокруг метрополии целый ряд очагов ковровой культуры, начиная с Кавказа и до Китая, включая сюда все современные азиатские республики нашего Союза ¹.

Ковры, изготовлявшиеся в Персии, особенно в эпоху Сефидов, т. е. примерно со второй половины XV по первую четверть XVIII века, представляют собою исключительные произведения текстильного искусства как в смысле техники, так и в смысле необыкновенно искусного сочетания тонов. Их сюжетами явля-

¹ По ковровому искусству имеется очень обширная литература, поэтому мы не будем в настоящем очерке более подробно на нем останавливаться. Из последних работ на русском языке следует указать статью А. Фелькерзама «Старинные ковры Средней Азии», «Старые годы», 1914, кн. X и XII, 1915, кн. VI; статью Н. Н. Соболева «Художественное оформление ковров» в книге «Ковровое производство». Изд. КОИЗ, М. 1931, и труд М. Д. Исаева «Ковровое производство Закавказья». Тифлис 1932.



85. Персидский пояс XVI—XVII веков.
Москва. Музей Текстильного института.



86. Персидский ковер XVI века. Париж. Коллекция А. Гупиль.

ются главным образом сцены придворных охот (см. рис. 84), персонажи восточных сказок, фигуры животных, птиц, цветы, травы и разнообразный, необыкновенно изящно нарисованный орнамент, оплетающий, вместе с цветами, все изображаемые фигуры и сцены. Сложность и разнообразие композиций, в связи с мягким и красочными колоритом, создали персидским коврам такую славу, что работы придворных мастерских Сефидов ценятся в настоящее время буквально на вес золота (см. рис. 86). Куски их рассеяны по всему свету. Нередко части одного и того же ковра хранятся в музеях разных стран. Кроме светских ковров с вышеупомянутыми сюжетами, выделялись ковры специального назначения, так называемые молитвенные, меньшего размера и более строгого рисунка (см. рис. 88). В них преобладали орнаментальные формы и клейма с изречениями из Корана, символические изображения внутренности мечетей, с двумя рядами колонн и горящими лампадами, свешивающимися с потолка на ажурных цепях. Из расти-



87. Персидский пояс XVI—XVII веков.
Москва. Музей Текстильного института.



88. Молитвенный ковер XVI века. Париж. Коллекция А. Гупиль.

тельных форм чаще всего можно встретить кипарис, сильно стилизованный и приближенный к общему характеру всей композиции.

Помимо ковров, изготавливаемых для нужд двора и мечетей, то есть для внутреннего рынка, Персия еще в XVI веке в своих государственных придворных мастерских производила специальные работы для экспорта. Экспортные ковры делались главным образом из шелка и известны в западной литературе, а отчасти, пожалуй, и у нас,

под неправильным названием «польских»¹, хотя в Польше никогда таких высококачественных ковров не выделявали. По большей части они не крупны по размерам и представляют собою ткань, в которую местами введены золотые нити. Нередко такой



89. Персидский пояс XVII века.
Москва. Музей Текстильного института.

¹ Название «польских» было присвоено этим коврам потому, что впервые они были выставлены в Париже на одной из выставок среди польских памятников искусства, кажется, из коллекций Чарторижских.



90. «Польский» ковер XVI—XVII вв. Ленинград. Б. коллекция М. П. Боткина.

ковер бывает искусно сшит из двух полотнищ и обшит, как бордюром, узкой полосой другой ткани или аналогичного или же совершенно чуждого узора. Узкий борт скреплен тонкой и прочной тесьмой. С исподу ковры обычно подложены какой-нибудь бу-мажной тканью.



91. Персидский пояс XVII века.
Москва. Музей Текстильного института.

Два таких ковры находятся в Музее восточных культур в Москве, другие—в Московской оружейной палате, в б. коллекции Боткина (см. рис. 90), ленинградском Эрмитаже и в других местах. Ковры Музея восточных культур имеют узоры орнаментального характера, состоящие из рассеченного арабского листа обычной формы. Главное, что подкупает в них,—это богатство преобладающих золотисто-коричневых тонов.

К еще более специфическим экспортным работам придворных мастерских относятся ткани с совершенно чуждыми для мусульман эмблемами, как хранящиеся в Венеции, в музее Коррера, ткани с изображением венецианского герба—льва св. Марка, с благовещением, с мадонной; последняя ткань имеет дату—1603 год. У нас в Оружейной палате хранятся роскошные персидские парчевые чепраки с двуглавыми орлами, относящиеся также к XVII веку.

Во всех странах, где одежда имела характер длиннополого кафтана, необходимой принадлежностью костюма являлся пояс. На персидских миниатюрах и лицевых тканях мы видим изображения этих длинных и широких шелковых поясов, которые обертываются несколько раз вокруг талии; концы их низко свешиваются по бокам, так что можно видеть украшающий их узор



92. Нанесение рисунка на основу.

и длинную бахрому. Такие пояса носили не только на Востоке,—они были в большом ходу в Венгрии, в Польше и в допетровской Руси. Персия славилась ими. Древнейшие персидские пояса были чисто шелковые; в более поздних появляются золотые и серебряные нити, и пояса приобре-

тают уже парчевый характер. Ткались они по способу гобеленового переплетения, со всеми его характерными особенностями. Обычным типом их украшений был мелкий повторяющийся узор из растительных или орнаментальных форм, которые располагались или отдельно или, чаще, заключались между поперечными полосами. На концах помещалось от двух до пяти более крупных, также цветочных или орнаментальных фигур. Иногда концы пояса были другого цвета.

В музее Московского текстильного института хранятся четыре персидских пояса. Из них наиболее сохранным является чисто шелковый пояс, размером $3,48 \times 0,52$ метра. Все поле его покрыто мелкими остроугольными формами стилизованного цветка, исполненного чернофиолетовым тоном по яркожелтому фону. На обоих концах этот сплошной рисунок заключается четырьмя букетами гвоздики темнооранжевого цвета, с зелено-голубыми листьями и такого же цвета контуром вокруг лепестков цветка (см. рис. 85). Второй образец (размером $3,40 \times 0,58$ метра) имеет более богатую расцветку. На оранжевой, зеленой и малиновой поперечных полосах выделяется

затканый белым шелком орнамент. Оранжевые и зеленые поперечные полосы, разной ширины, с белым узором, чередуются с более узкими малиновыми, на которых орнамент голубой. По краям пояса, во всю его длину идет также малиновая полоса (см. рис. 87). Два других пояса—с металлическими нитя-



93. Резервирование узора от окраски.

ми. Размер одного из них $4,62 \times 0,56$ метра. Все поле его заполнено золотыми листиками на темнофиолетовом фоне. Узор концов состоит из копьевидных картушей зеленого цвета с коричневым контуром, внутри которых розетки из цветочных форм (см. рис. 89). Последний пояс наиболее богатый. Его размеры $3,40 \times 0,39$ метра. Середина из горизонтальных полос. На концах по три цветущих древа жизни, по форме напоминающие подобные же на шерстяных и шелковых шалях Индии (см. рис. 91). Персидским поясам, которых сохранилось сравнительно немного, умело и удачно подражала Польша, наводняя своей продукцией московский рынок со времен Лжедмитрия I. Это были главным образом произведения Кракова и Слуцка. Последний особенно славился их выработкой, и «слуцкие» пояса имели очень широкое распространение в России¹.

Мы сделали обзор персидских тканей за промежуток времени почти в 400 лет (с XIV по XVII век). За весь этот период характер и тип украшений тканей весьма мало эволюционирует. Это естественно при застылости жизни восточного феодализма,

¹ О «слуцких» поясах см. стр. 359.

не порождающего в себе сил, способных к коренному изменению социально-экономических отношений и к переходу в другую форму; с другой стороны, надо считаться и с односторонностью имеющихся у нас памятников по истории персидских тканей. Не должно забывать, что дошедший до нас материал—это по преимуществу ткани экспортные, отражавшие на себе вкусы не столько, быть может, внутреннего, сколько внешнего рынка. В общем,—если судить по персидским тканям русских коллекций,—лицевые изображения, встречающиеся в тканях XVI века, в XVII веке почти совершенно исчезают. Затем в XVI веке мы чаще имеем дело с мелким узором, более дробным, с большей долей реализма и движения; в XVII веке преобладает узор более крупный, более стилизованный, с движением менее грациозным и легким. Стиль грубеет и тяжелеет, вместе с окончательным заострением персидского феодализма и с потерей Персией ее прежнего торгового значения и могущества.

Искусство украшения тканей современного мусульманского мира, а в частности и Персии, является упадочным и застывшим, неспособным к дальнейшему органическому развитию. Совершенство западной техники привело к тому, что экономически более мощные страны наводнили мусульманский мир своими имитациями восточных тканей. Лишь социальная революция и новая идеология пролетариата и освобожденного крестьянства способна на основе старой национальной традиции создать новое по формам и содержанию искусство тканей.

В Средней Азии (Туркестан) еще до самых последних лет XIX века держалось местное кустарное производство шелковых тканей, с узорами, сохранившими безусловно ценные и интересные навыки старинного искусства Персии. До присоединения к России, в Бухаре, Хиве и Туркестане (в пределах современных Узбекской и Таджикской республик) еще в XIX веке и хивинский хан и бухарский эмир награждали своих подданных на старинный восточный лад—даря им халаты, сделанные из местных шелковых тканей, яркой расцветки, с большими, затканными золотом цветами. Их кустарное производство отличалось примитивной техникой и медлительностью и, конечно, могло держаться лишь до тех

пор, пока внедряющийся русский капитализм не начал разлагать основы феодальной экономики, способы производства и его техники. Огромную роль в вырождении среднеазиатского художественного творчества сыграла русская текстильная промышленность дореволюционного времени, наводнившая среднеазиатский рынок своими дешевыми имитациями восточных шелковых тканей. Орехово-Зуево, Тверь и Иваново-Вознесенск с приобретением для России среднеазиатского и северноперсидского рынков стали в совершенстве подделывать эффекты местных тканей, выпуская подобные рисунки на сильно аппретированных и хорошо прокаландренных дешевых ситцах. Былые разрешения задачи украшения ткани, которыми так умело владел мусульманский мир, частью уже окончательно позабыты, а сохранившиеся, уступая стремительной перестройке феодального быта на новые начала, исчезают вместе с культивировавшим их классом баев.



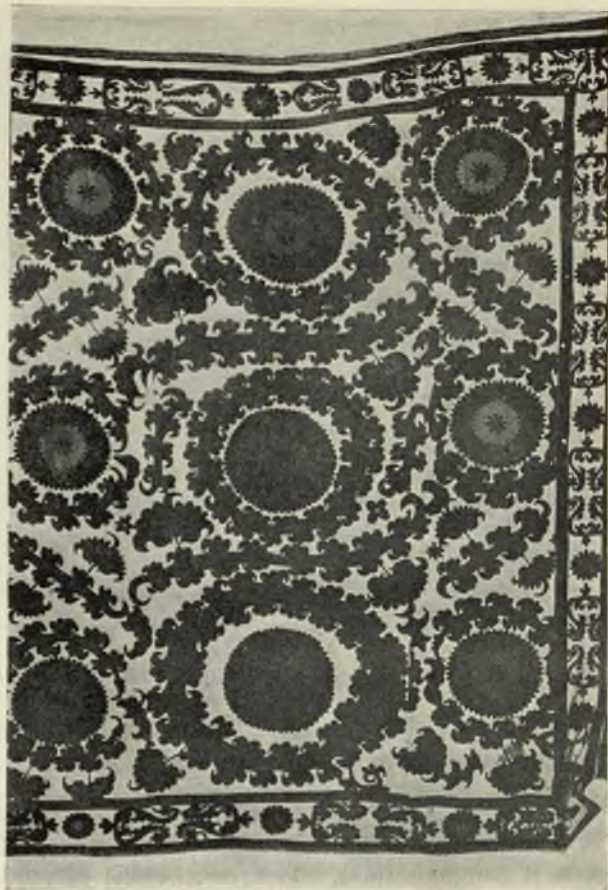
94. Крашение основы.

Все же до самого последнего времени большинство среднеазиатских тканей исполнялось или руками отдельных кустарей или в мелких кустарных мастерских, сохранивших приемы и способы обработки далекого прошлого. Размеры вырабатываемых кустарями кусков шелка редко превышают пять метров, что составляет меру ткани, потребную для халата. Эти куски имеют каждый свой оригинальный узор, и редко-редко можно подобрать два куска с совершенно одинаковым рисунком. Обычно в ткацкой мастерской заготавливаются основы указанной выше длины, которые натягиваются между двумя палками. Десятка два таких загото-

вленных основ в 0,53—0,71 метра ширины хранятся в мастерской до тех пор, пока туда не зайдет странствующий рисовальщик. Он растягивает основу между двумя деревьями или вбитыми в землю кольями и наносит на нее кистью абрис рисунка, повторяя одну и ту же орнаментальную форму на равном расстоянии по всей основе (см. рис. 92). Сделав рисунок на одной основе, он переходит к другой, третьей и т. д. Затем основа поступает в руки рабочих, которые, разделяя ее нити на пасмы толщиной в палец, быстро завертывают эти пасмы необезжиренной хлопчатой бумагой (ватой) в тех местах, которые по рисунку не должны быть окрашены первой краской (см. рис. 93). Красильщик окунает затем основу в раствор растительной краски (см. рис. 94), и места основы, не защищенные хлопчатой бумагой, быстро окрашиваются. В местах же защищенных основа остается белой. После первой окраски основу растягивают и сушат. Затем, освободив от ваты завернутые пасмы, начинают готовить ткань для другого тона и закрывают ватой все то, что не подлежит окраске этим тоном. Приготовленная вторично, основа окунается в новую краску. Благодаря такому способу резервирования отдельных мест посредством необезжиренной ваты границы площадей, окрашенных тем или иным тоном, получаются расплывчатыми, так как краска все же несколько просачивается под вату. Эти затеки придают своеобразный характер узору, который затем обрабатывается обычным способом на ручном ткацком станке. Так как художник на каждой основе компанует узор заново, то и каждый кусок ткани выходит совершенно оригинальным.

Одновременно с местным производством шелковых тканей, видимо, доживает свой век и еще один широко распространенный вид среднеазиатского искусства украшения тканей, которому едва ли когда-либо суждено возродиться, это—сюзаннэ, вышивка по грубой хлопчатобумажной местной ткани, мате, плотным швом шерстью и шелком (см. рис. 95). Сюзаннэ представляет собою необыкновенно роскошные декоративные вышивки с узорами из фантастических розеток и цветов на сравнительно тонких стеблях. Преобладающая гамма их—по белому полотнищу ткани темно-

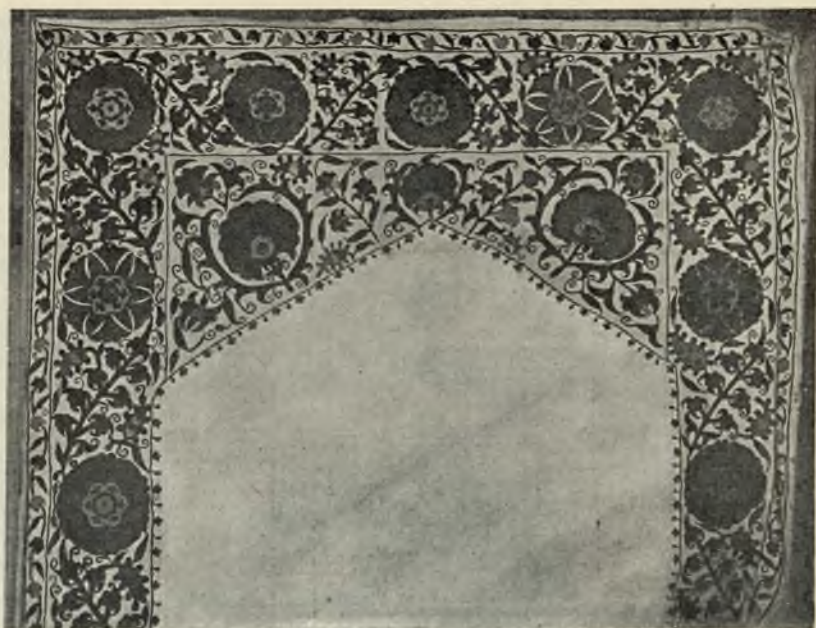
красные различных оттенков цветы с черными листьями и стеблями. Иногда среди этой спокойной, но сильной гаммы попадаются места, расцвеченные зелеными, желтыми и оранжевыми нитями, но их очень немного, и они горят, как драгоценные камни, на общей композиции вышивки. В сюзаннэ количество ткани, покрытой узором, почти всегда больше оставленного свободным фона, и нередко случаи, когда все полотнище сплошь за-



95. Бухарская вышивка «сюзаннэ» XVII—XVIII веков.

шито иглой. Сюзаннэ, как и тканые ручные ковры, требовали для своего изготовления колоссальной затраты труда и времени. Их техника вырастала на самой жестокой эксплуатации полурабского труда забитой и угнетенной женщины Востока (см. рис. 96).

Октябрьская революция, освободившая народности Средней Азии от колониального угнетения и от двойного гнета—местных феодалов и великорусского капитализма, создала условия для рождения нового, национального по форме и пролетарского по



96. Среднеазиатская вышивка «сюзаннэ» XVIII—XIX веков.

содержанию, искусства украшения тканей. В этих очерках, посвященных историческому прошлому, мы не касаемся рассмотрения этого процесса создания нового искусства, вырастающего на базе национальной художественной традиции, с критическим ее усвоением и переработкой. Тем самым мы оставляем открытым и вопрос о сложных взаимоотношениях отсталой, примитивной техники этого национального искусства и той передовой техники высокой индустрии, на базе которой происходит сейчас строительство национальных социалистических республик советской Азии.

ИНДИЙСКИЕ ТКАНИ

Об украшении тканей в Индии домусульманского периода известно очень немного. Обычной одеждой индусов веданской эпохи (ранее VI века до нашей эры) было нижнее шерстяное платье и верхний плащ или накидка. В «Магабгарате», во второй песне, упоми-

нается о дани, собираемой героями этой поэмы с различных концов Индии; в числе ее не последнее место занимают одежды высокой ценности¹. Следовательно, уже в эти отдаленные времена существовало в Индии искусство украшения тканей, и похищение драгоценной одежды каралось законами Ману. В период близких сношений с Бактрией (323—130 годы до нашей эры) в Индию проникают элементы эллинистического искусства, которые, смешавшись с туземными, создают так называемое «индо-греческое» искусство, впоследствии пышно расцветшее в Китае и Японии. Торговые караванные пути, связывавшие Индию с Западом в продолжение многих веков и шедшие через Персию, доставляли индусам мотивы персидской орнаментики. Со времени же монгольского завоевания (XIII век), когда Индия и Персия политически составляют уже части одной державы, персидское влияние в Индии получает доминирующее значение. Монгольское завоевание сохранило в Индии феодальную систему (получившую идеологическое оформление в национальных индийских религиях—буддизме и браманизме), систему, дававшую возможность духовным и светским феодалам трудами рук закрепощенного крестьянства извлекать обильные материальные ресурсы из богатейшей индийской природы. Это создавало благоприятные

¹ «Il força tous les rois des barbares, qui habitent les humides terres, voisins de la mer, à lui apporter le tribut et leur joyaux divers: sandal, aloës, pierreries, vêtements, perles, tapis, or, argent, corrail, immenses trésors!... Vilhishana lui envoya toutes sortes des pierreries, du bois d'aloës et de sandal, des parures célestes, des vêtements d'une grande valeur, des joyaux: immenses trésors!.. De même le fils de Prithâ eut abandonné pour Krishna non seulement les parfums exquis, du sandal préparé en des coupes d'or, des amas d'aloës et de sandal venus des monts Dardoura et Malaya, des pierreries et des perles éblouissantes, de l'or, des vêtements au tissu délié, mais encore le souffle de la vie». «Maha-Bharata». Poème épique de Krishna-Dwaipayana. Traduit par Hippolyte Fauche. Paris 1864—1868, II, стр. 431, 444, 516. Все эти роскошные одежды и тонкие ткани производились, надо думать, в собственных дворцах индусских владельцев. В «Махабхарате» упоминается, между прочим, и о рабынях, знающих 66 искусств и ремесл («Maha-Bharata», opus cit., стр. 530). По закону Ману, студенты-теологи трех каст—браманов, кшатриев и вайсьев—носят плащи из шкур газели, оленя и козла, а туники из пеньки, льна и шерсти. «Lois de Manou». Traduit du sanscrit par A. Loiseleur Deslongchamps», II, 41. Paris, S. d. 28). По этим же законам, драгоценная одежда приравнивается к золоту и серебру: как за кражу золота и серебра, так и за кражу драгоценной одежды назначается телесное наказание («Lois de Manou», кн. VIII, стр. 242—243, 321).

условия для превращения феодальных столиц в очаги пышного и изысканного искусства, среди произведений которого особенно значительное место занимали разнообразные узорные ткани.

Все изготавливаемые в Индии ткани можно разделить на три большие группы: хлопчатобумажные ткани, шелковые и шерстяные. Из них наиболее распространенными являются ткани первой группы. Индия—родина хлопка; отсюда он стал распространяться в сопредельные страны. Индийские хлопчатобумажные ткани были известны с незапамятных времен. Уже финикийские и эфиопские купцы привозили их в Египет и в Средиземноморье. В XIII веке Италия начинает их подделку, хотя и мало успешную. Приток индийских тканей на европейские рынки не прекращается и до настоящего времени, но значение этого ввоза ничтожно и тает с каждым годом. Однако не так еще давно индийские тафты, кисеи и арани служили предметом зависти и подражания европейских фабрикантов, а мадрасы, мадаполамы и коленкоры (испорченное Calicuts), ставшие нарицательными именами общеизвестных современных тканей, являются, собственно говоря, синонимами мест их производства.

Обилие сырьевых ресурсов в стране и разнообразие местных растительных красителей способствовали развитию и процветанию красильного и набивного дела в Индии с незапамятных времен. Приемы крашения и набойки с применением разнообразных органических протрав и дешевый подневольный труд давали возможность, не считаясь с затраченным временем, производить длительные манипуляции над изготавливаемыми набойками. К числу их следует отнести частичное резервирование отдельных участков ткани смесями воска со смолами, окрашивание в различные цвета погружением и отдельных частей основы и уже готовой ткани и нанесение на подготовленную ткань деревянными формами и кистью многоцветных узоров не только красками, но и растворами золота и серебра. Кроме указанных способов, в Индии в большом употреблении было золочение ткани на мордане или на иных гибких и тонких левкасах местного изобретения. Вполне понятно, что все эти чрезвычайно кропотливые и дорого стоящие виды и способы на-

бойки, совершенно недоступные в условиях современной экономики, создавали на тканях такие эффекты, что индийские набойки в течение долгого времени являлись предметом подражания, а их название—«indienne»—являлось синонимом всякой восточной хлопчатобумажной ткани с набивным рисунком. Необыкновенное разнообразие производимых в Индии тканей не поддается описанию. Простейшим украшением является широкая пурпуровая полоса на белоснежной ткани, красивые складки которой на фигуре дают впечатление римской сенаторской тоги—*laticlava*. Метровые набойки цвета слоновой кости с рисунками, напоминающими скульптуры храмов Амаравати, Санши или Бархута, выделяются в Мультане. Одежды и плащи из Дераджа и Пешавара, так называемые лунги и кезис (*lunghis* и *kthesis*), конкурируют с набитыми сари из Ахмедобада и Сурата. Синие с малиновыми концами шарфы из Кохата и разноцветные с золочеными бордюрами—с гор Равальпинда, муслины Дакки, Дели и Арни—все эти виды набивных индийских тканей, несмотря на ужасающую конкуренцию английских мануфактур, продолжают изготавливаться индусами, поныне сохранившими свои кустарные навыки. Индийские красильщики, знающие в совершенстве методы растительного крашения, передают свои секреты из поколения в поколение. Они пользуются главным образом местными красителями, широко используя индиго и марену.

Помимо всевозможных, уже упоминавшихся способов прямого резервирования, в Индии широко распространено крашение узлами—«бандхнари». При этом способе резервирование участков ткани от окрашивания в ванне производится путем завязывания узлов, в которые краска не попадает. Эта медленная и кропотливая операция повторяется неоднократно, в зависимости от числа тонов и характера узора, напоминая собою уже описанный выше способ окраски, применявшийся в Туркестане (см. стр. 153). В зависимости от народности (расы) и места производства изменяется характер узоров и их колорит: так, например, обитатели Газерата носят простую набойку, исполненную растительными красками и протравами, а маратты употребляют хлопчатобумажные ткани с узорами, набитыми тонким листовым золотом по лаку или мордану.

Свои шелковые ткани Индия изготовляла вначале из привозного китайского сырья, при чем главным местом производства был Бомбей. Но в Индии имеются еще и свои шелколические черви, которых, судя по названиям, не менее двенадцати сортов¹. Это—местные породы, но имеются еще и акклиматизировавшиеся из соседних стран, которые свободно живут на деревьях. Бомбей и Калькутта—наиболее значительные районы Бенгалии, в которых процветает шелководство. Следует отметить, что большинство индийских шелковых тканей делается пополам с бумагой или с шерстью; чисто шелковых тканей очень мало, и производство их сосредоточено главным образом в Ассане, где жители носят шелк с узорами индокитайского характера. Прекрасные парчи или кинкобы, отличающиеся своей легкостью и тонкостью, производятся в Бенаресе и Гузерате. Золото на них выявлено максимально, и в силу этого они производят впечатление исключительного богатства орнамента. Здесь же имеются многочисленные красильни по шелку; они особенно славятся мастерской окраской женских одежд теми же способами, как и на хлопчатобумажных тканях, т. е. с резервированием отдельных частей и рисунками, резко отграниченными от цветных фонов. Нигде в других районах Индостана не наблюдается такой увязки композиции рисунка и колорита в разных частях костюма, как здесь. Красильщики и набойщики заботливо подбирают и гармонируют узоры, приравливая их к структуре человеческого тела. Набойка по шелку делается главным образом в Сюрате, что же касается ходовых полосатых шелков—машру и сусиз,—их производство распространено по всей стране. Среди них Бхавалапур выделяется особым видом полосатых тканей—шужа и кхани, в которых поверх рисунка нанесен узорный слой какого-то глянцевого состава, придающий особый эффект ткани,

¹ О хлопке и шелке см. Мих. Хвостов. «История восточной торговли греко-римского Египта». Казань 1907, стр. 138—141, и его же—«Текстильная промышленность в греко-римском Египте». Казань 1914, стр. 133. Здесь ссылки на работы: L. W. King. «An early mention of Cotton» в «Proceedings Society of Biblos Arch.», XXXI, 1909; A. Hermann. «Die alten Seidenstrassen zwischen China und Syrien». Quellen und Forschungen zur alten Geschichte und Geographie», hrgb. von W. Sieglin. Berlin 1900, u. Ch. Lassen. «Indische Altertumskunde», I, стр. 369—371.

не изменяя ее обычной гибкости. Затканые золотом и серебром ткани из Танджора и узорные машру из Деккана соперничают с мушедабадскими рупери и саниери, в которых по утку узор заткан золотой битью.

Кроме этих районов, работающих на местном сырье, в Пенджабе шелковые ткани делали из привозного бухарского и хорасанского шелка-сырца. Центрами производства здесь были Мультиан и Амритсир. В окраске шелка индусы, помимо растительных красок, употребляли еще и кошениль, смешивая которую с цветами *Nyctanthes arbor tristis*, получали особенно яркий шерлаховый тон. Та же кошениль, смешанная с индиго, давала густой пурпуровый оттенок. В зависимости же от пропорции двух ванн, последовательно употребляемых одна за другой,—индиговой и кошенилевой, получался прекрасный лиловый цвет. Серый цвет индусы получали, смешивая сульфат железа с бычьей желчью. Со второй половины XIX века англичане начали портить туземную текстильную промышленность, ввозя линючие манчестерские ситцы и внедряя свою яркокрасную химическую краску—мажента, а за ней и другие дешевые химические красители.

В гористых областях северной части Индостана процветает производство шерстяных тканей, от очень тонких до самых грубых, из верблюжьей шерсти, типа камлота, который был так широко распространен в Западной Европе в средние века и не выходил из употребления до половины XVII века. Эту плотную и толстую ткань называют пату. Из шерсти тибетских коз выделывают более тонкие метровые ткани, и, наконец, козий пух—пушм,—



97. Часть борта индийской шали XVIII века.
Москва, Музей Текст. института.



98. Часть борта кашемировой шали XVII века.
Москва. Музей Текстильного института.

необыкновенно тонкий, блестящий и шелковистый, передал свое название — пушмина — знаменитым индийским шалям, главным центром производства которых является страна Кашемир. Рампуры, или шадары из Рампуры,—это особый вид кашемировых шалей, с нежной кремовой серединой и яркокрасным шерлаховым бортом, в котором нюансы бирюзовых, синих и серых тонов расцвечивают тот своеобразный растительный орнамент с зубчатыми очертаниями листьев и цветов, который называется кашемировым—по главному району изготовле-

ния этих шалей. Кроме него, кашемировые шали производят в различных местах Пенджаба: в Лукнове, Сирсе, Лагоре. Но высшего качества и наибольшей ценности шали получаются с гор Кашемира, из его столицы Серинагора, из Кангры и Симлы. Эти чудесные, гибкие, блестящие ткани с конца XVIII и до половины



99. Часть борта кашемировой шали XVII—XVIII веков.
Москва. Музей Текстильного института.

XIX века имели очень большой успех в Европе, составляя один из главных видов экспорта Остиндской компании. Предупредительные меры, принятые магараджей Кашемира, категорически запрещавшим ввоз английской краски мажента в определенную зону своих владений, сохранил расцветку шалей в неприкосновенности, но это производство все же пришло в упадок, хотя и по другой причине. Европейские купцы в погоне за модой стали внедрять в туземные мастерские рисунки английских и французских художников, сомнительного достоинства, которые погубили вконец местные мотивы шалевых орнаментов. С XIX века европейские фабрики начали подражать индийским шалям, создавая дешевые фабрикаты, удовлетворявшие невзыскательным вкусам буржуазии. Это привело в окончательный упадок индийское производство шалей. Подлинные произведения Кашемира в настоящее время встречаются очень редко. Из выставленных в конце XIX века коллекций принца Уэльского останавливали на себе всеобщее внимание две прекрасные кашемировые шали. На одной из них была изображена панорама Серинагора, с домами, храмами, садами и улицами, кишущими народом, в живописных местных костюмах. На другой—типичные цветы и растения кашемирового орнамента, оживленные яркими пятнами порхающих птиц и фигурами людей.

Мотивы узоров индийских шалей в основном те же самые, что и персидские, но они обогащены многочисленными деталями. Наиболее типичной чертой индийских рисунков на тканях является особенно плотное заполнение узором отведенной плоскости, так что фона почти не видно. В индийском искусстве вообще нередко выдвигается количественный элемент: множественность деталей, долженствующих подчеркивать значительность, силу и могущество изображаемого предмета. Этот же культ количественного, множественность, сказывается и в индийской переработке персидских мотивов. Хорошо известные формы персидского «древа жизни» здесь получают бесчисленные разветвления, покрытые листочками, бутонами и цветами. Им придают разнообразную форму—то узкую, кинжалообразную, то широкую, овальную, то пышную и раскидистую. Кроме древа жизни, постоянно встречается изогнутая, при-



100. Кусок индийской шали XVII—XVIII ввек.
Москва. Музей Текстильного института.

чудливая форма восточных огурцов (см. рис. 97). Эти растительные мотивы нередко стилизованы до потери их изобразительного смысла; от них остался только общий абрис той или другой формы, заполненный внутри бесчисленной листвой, с плодами, бутонами и цветами. Вследствие самой техники выполнения, очертания каждой фигуры на кашемировых шалях принимают зубчатый характер, что дает впечатление коврового узора в миниатюре. В музее Московского текстильного института имеется несколько кусков полушелковых и чисто шерстяных кашемировых шалей. На одном полушелковом куске цветущие ветви образуют очертания как бы человеческой ступни,—может быть, это отзвук очень распространенного в индийском искусстве буддийского периода рисунка ступни Будды. Середина ее занята узким и длинным огурцом. Вся композиция помещена между двумя сильно стилизованными кипарисами. Размер раппорта $0,28 \times 0,48$ метра. Бордюр $0,7$ метра ширины пришит позднее (см. рис. 99). На двух кусках шерстяных шалей кинжаловидные формы, богато орнаментированные, чередуются с «деревом жизни», связанные волнообразной лентой (см. рис. 98). Раппорт одного из этих кусков— $0,18 \times 0,42$ метра, другого— $0,18 \times 0,18$. Благодаря укороченным пропорциям, на втором образце тот же узор производит совершенно иное впечатление. Деление борта шали на отдельные киотцы с различными фонами

создает при повторении одного и того же мотива большое богатство узора, как это видно на куске борта шерстяной шали того же музея (0,30×0,22 метра; см. рис. 100).

На ряду со всеми этими тканями, вполне отвечавшими вкусам и идеологии высших классов, некоторые миниатюры сохранили нам кое-какие данные о тех индийских тканях, в которые одевалось трудовое население. Узоры их по большей части исполнены в один тон, резервом, или по темносинему, индиговому фону, или по темнокрасному, окрашенному мареной. В большом ходу здесь всевозможные полосатые ткани, но, разумеется, этот скромный узор, набитый на хлопчатой бумаге, только еще более подчеркивает пропасть, какая отделяла в Индии представителя низшей касты—судра—от какого-нибудь брамана или кшатрия.

Обзор украшений индийских тканей будет неполон, если не упомянуть о вышивке, которая, по выражению некоторых исследователей, является национальным искусством Индии¹. Ею занимаются и мужчины и женщины во всех областях этой огромной страны, украшая вышивкой одежды, занавеси, опахала, обувь, покрывала, попоны, палатки слонов, конскую сбрую и пр. Насыщенность украшениями такова, что материал, на котором исполнена вышивка, исчезает под накладками из парчи, всевозможными шнурами, золотыми позументами, галунами, блестками, маленькими зеркальцами, драгоценными и полудрагоценными камнями, жемчугами, металлическими и шелковыми нитями и т. п. Швы очень разнообразны и исполняются с одинаковым успехом на любом материале. Исключительно эффектны вышивки конских уборов по цветной коже, преимущественно фиолетового цвета. Чепрак и подпруги, нагрудные и стременные ремни—все это обрамляется вьющимся бордюром из золотых и шелковых нитей, со вставками из круглых зеркалец, блистающих на солнце как алмазы. Туфли с загнутыми носками, зашитые шнурками, парчевыми вставками и цветным шелком, скрывают сафьян под массой украшений и дают полную иллюзию ювелирного изделия. На женских корсажах, шелковых

¹ См. Maurice Maindron. «L'art indien», p. 309; Lefébure. «Broderie et dentelles», p. 163.

и бумажных блузках вышивка идет вокруг ворота и на груди и опоясывает рукава на разной высоте, образуя местами плотно зашитые розетки и процветшие концы у полос орнаментального характера. На занавесях и бархатных коврах золотые нити, сверкающие на черном или темносинем фоне, оттененные яркими цветными шелками, изображают цветы и листву местной флоры, напоминая черневые и эмалевые эффекты золотых украшений. Среди всех этих бесчисленных вышивок, составляющих принадлежность обихода господствующих классов, исключительным образом является покрывало, или шадар, которое в середине XIX века было отправлено гэкуаром Бароды¹ Киндерао на гробницу Магомета в Медину. Вся ткань шадара исчезала под арабесками из жемчуга и драгоценных камней и оценивалась в 10 000 000 рупий, или, по курсу того времени, — 8 925 000 золотых рублей. Несмотря на перегруженность и богатство украшений, оно очаровывало глаз изгибами линий композиции, цвета которой были прекрасно сгармонизированы². Лучшие вышивки выходят из мастерских Пенджаба. В их работах орнаменты, наносимые на ткань, всегда сохраняют чистоту линий и точно передают характер выполняемого рисунка.

Ткани и вышивки Индокитая мало изучены. По своим узорам они очень близки к произведениям чисто китайского искусства, подчиняясь его традициям и формам и смешиваясь с искусством самого Китая.

ТКАНИ ДАЛЬНОГО ВОСТОКА

КИТАЙСКИЕ ТКАНИ

Китайское предание относит начало местного шелководства, как уже было сказано выше, к концу третьего тысячелетия до начала нашей эры и облачает его в красивые легенды. На первых порах оно сосредоточено при императорском дворе, составляя его монополию. Разведение шелковичных червей, получение шелка-

¹ Бароды — независимое туземное государство первого ранга. Властитель его носит титул гэкуар (gaekwar).

² Более подробно об этом шадаре см. Cf. Birwood. «The industrial Arts of India», т. II, стр. 118, London 1880.

сырца, окраска его растительными красками в разные цвета и изготовление из него тканей—все это держится в большом секрете и связано с культовыми церемониями. В эту эпоху из шелковых тканей не делают платьев, они идут только на знамена и на зонтики, служащие для различия рангов придворных чинов. При этом каждый ранг имеет свой определенный, установленный цвет: желтый—для императора и императрицы, лиловый—для всех остальных членов его семьи, голубой—для высших военных чинов, красный—для офицеров второго ранга и черный—для офицеров третьего и четвертого рангов. На платье же и верхнюю одежду употребляют льняные и пеньковые ткани и звериные шкуры. При феодальном строе, установившемся в Китае за двенадцать столетий до нашей эры, шелководство из дворца сюзерена переходит к отдельным феодалам и распространяется во всех провинциях, или штатах, Китая. Развитие роскоши при дворах феодалов и взаимная их конкуренция увеличивают производство узорных шелковых тканей, в которые начинают вводить золото и серебро, получая таким образом парчу.

Окончание феодального строя относится к 249 году до нашей эры. Чи-Хоонг-Ти является основателем династии, которая организовала единую империю. Расширение границ Китая продолжается и во время династии Хан. В правление императора Вен-Ти (188—156) Китай заключил союз с Хотаном и этим открыл путь в Индию и Бактрию. Распространение буддизма в Китае усиливает связь последнего с Индией, которая в это время находится под влиянием греко-бактрийского искусства. Не надо забывать, что Бактрия со времен Александра Македонского оставалась форпостом греческого влияния на азиатском материке. Дальнейшее расширение Китая приводит его в соприкосновение с империей парфян, а затем и с Римом, границы которого, продвинувшись по Ефрату, достигли парфянских владений. Сношения Китая с Римской империей начинаются с эпохи императора Августа, когда китайское посольство впервые ступило на территорию Рима; в 165 году нашей эры послы римского императора Марка Аврелия, через Персидский залив и Индийский океан добравшись до одного



101. Китайская ткань II—I веков до нашей эры. Раскопки А. Штейна.

из китайских портов близ Кантона, появились перед двором Хуанг-Ти. С этого времени можно считать установившимся правильный товарообмен между Римской империей и Китаем. Шелк-сырец, а главным образом узорные шелковые ткани явились одним из главных предметов вывоза в Европу. Характер узоров китайских тканей этого времени долго оставался неизвестным, пока в 1914 году в восточном Туркестане, в раскопках, произведенных Аврелием Штейном, не были найдены китайские ткани, относящиеся ко II—I векам до нашей эры, а спустя десять лет, в 1924 году, экспедицией П. К. Козлова в северной Монголии, в ноин-ульских курганах, были открыты еще более древние ткани и вышивки, пролившие свет на китайское текстильное искусство и его художественное оформление в первые два века до нашей эры.

Найденные Штейном ткани были впервые опубликованы в «The Burlington Magazin»¹, и на описании их мы остановимся несколько подробнее.

При раскопках гробниц около сторожевого поста Лоу-Лан, в старинном укреплении Таримбекене, лежащем на заброшенной еще

¹ «Ancient Chinese figured Silks, excavated by Sir Aurel Stein at ruined of Central Asia. Drawn and described by F. H. Anderws», «The Burlington Magazin», Jull—September, 1920.



102. Китайская ткань II—I веков до нашей эры. Раскопки А. Штейна.

с III века нашей эры караванной дороге, которой пользовались при династии Ханов¹, в продолжение целых пяти веков, начиная со II века до нашей эры, были найдены узорные ткани, прекрасно сохранившиеся благодаря сухости почвы. На них были вытканы оригинальные узоры из фантастических и реальных животных и растительного орнамента. Эти узоры коренным образом отличаются от всех известных нам украшений античного мира. В большинстве их композиций отсутствуют обычные правила построения и симметрии. На одной из них странной формы ветви изгибаются по разным направлениям, образуя промежутки, в которых вокруг фигуры одинокого всадника прыгают, извиваются и потягиваются, как кошки, фантастические крылатые животные с рогами (см. рис. 102). Изображение всадника напоминает рельефы на шантунских камнях или глиняные фигуры эпохи Ханов, а один из грифонов—рогатого зверя на более поздней по времени сассанидской ткани из храма

¹ Династия Ханов—с 206 года до нашей эры и по 221 год нашей эры. Династия Шинь—с 261 по 323 год нашей эры.

св. Урсулы в Кельне¹. На другой ткани из находок Штейна изображены в различных позах тигры, среди завитков того же растительного орнамента (см. рис. 101). Кроме этих асимметричных композиций, были найдены узорные ткани с ромбовидными построениями. Сюда следует отнести ткань с симметрически отходящими от главной оси композиции парами драконов, заключенных между извивающимися в горизонтальном направлении ажурными лентами (см. рис. 103).

Еще более богатая и разнообразная коллекция китайских узорных тканей и вышивок была найдена в раскопках ноин-ульских курганов. Судя по династическим клеймам на них, найденные ткани относятся к более раннему времени. Хотя результаты находок пока опубликованы только частично, в опубликованных образцах имеются исключительно интересные композиции². На одной ткани (см. рис. 104), среди запутанных растительно-орнаментальных мотивов (симметрично отходящих от главной оси), изображены мчащиеся грифоны, чередующиеся с крылатыми и рогатыми всадниками, сидящими на крылатых же конях. Между ними имеются знаки (тамга—шифр) императора Линг-Ванга 571 года до нашей эры. Узор ее, грязно-оливкового цвета с белым контуром, заткан по красновато-коричневому фону. Химико-технологический анализ показал, на какой высоте стояло искусство изготовления узорных тканей в Китае уже 2000 лет тому назад. Рассматриваемая ткань была выработана в три основы с одним утком, представляя собою, по выражению исследователей, «классический вид переплетения двойной ткани». При этом построении ткань на лице и на изнанке имеет одинаковое переплетение³. На другой ткани, зашитой сверху спиральными разводами (очевидно, более позднего, чем самая ткань, происхождения), среди асимметрично расположенных растительных мотивов изображены фигуры тигров и идущих им навстречу фантастических грифонов, похожих на

¹ См. стр. 87.

² «Краткие отчеты экспедиций по исследованию северной Монголии в связи с монголо-тибетской экспедицией П. К. Козлова», изд. Академии наук, Л. 1925.

³ В. К. Клейн, В. Н. Хвальковский, Н. В. Воронков. «Шелковые монгольские ткани из раскопок П. К. Козлова», «Известия Государственной академии материальной культуры», т. IX, вып. VII—VIII, стр. 70, Л. 1932.



103. Китайская ткань II—I веков до нашей эры.
Раскопки А. Штейна.

львов. На этой ткани также имеется шифр, близко напоминающий шифр императора Ли-Ванга 878 года до нашей эры (см. рис. 105). На третьей китайской ткани, густо зашитой плотным орнаментом, видны головы и часть туловища птиц, между сложными побегими орнамента. Все эти ткани сделаны из толстого шелка типа репса, вышивки же исполнялись по более тонким шелковым тканям. «Китайский шелк,—го-

ворит С. А. Теплоухов в своем труде «Раскопка кургана в горах Ноин-Ула», — служил ноин-ульским обывателям, повидимому, только материалом, из которого они выкраивали себе части одежды и других предметов или употребляли его на обшивку своих войлочных ковров. Не считаясь с рисунком шелка, они простегивали нитками по шелку свои узоры спирального характера, очень близкие к узорам на войлоках кара-киргизов и других современных азиатских кочевников»¹. Раскопанные могильники, судя по грандиозности погребальных сооружений² и по находкам,

¹ «Краткие отчеты и т. д.», стр. 20—21.

² Погребальные камеры были обнаружены на глубине 15—18 метров от поверхности земли.

очевидно, принадлежали знатным лицам могущественного народа, каким могли быть гунны (их усиление совпадает с эпохой старшей династии Хан), а похороненными—гуннские ханы, шаньюи. Из китайских источников известно, что гуннские шаньюи получали от китайского императора в подарок в большом количестве узорные шелковые ткани и другие предметы роскоши. Так как раскопанные экспедицией П. К. Козлова курганы оказались разграбленными еще в стародавние времена, небезынтересно привести справку из китайских летописей, помещенную в «Собрании сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена, сочинение монаха Иакинфа. СПб. 1851 г.: «Между 77 и 74 годами до Р. Х. ухуаньцы раскопали могилы покойных хуннских шаньюев. Хунны огорчились и отправили двадцать тысяч конницы для наказания ухуаньцев» (стр. 59). В повествовании же об ухуаньцах тот же автор говорит: «В царствование Чжао-Ди 86—75 ухуаньцы мало-по-малу усилились и раскопали могилы хуннских шаньюев в отмщение за Модэ. Хунны, сим крайне раздраженные, пошли на восток и разбили ухуаньцев» (стр. 155). Найденные Штейном и экспедицией Козлова китайские ткани по своим узорам не имеют ничего общего с традициями эллинистического искусства, господствовавшими в античном мире. В их композициях ясно видны следы совершенно особого направления в искусстве, которое в последнее время получает наименование скифо-сибирского. Сходство, существующее между скифо-сибирским искусством и древнекитайским, обрисовывается все яснее и яснее буквально с каждым новым открытием или находкой в этой области, при чем это сходство обусловлено тем сильнее влиянием, которое оказывала скифо-сибирская культура на древний Китай. Это влияние продолжается до тех пор, пока античное искусство в целом, то-есть и эллинское и иранское, не начнут проникать—первое в культуру Скифии, а иранское—в среду ее восточных соседей. Влияние иранской культуры особенно делается заметным в VII и VIII веках нашей эры. Китайские ткани, относящиеся к этому периоду, представляют собою нередко китаизированные копии сассанидских тканей. Доказательством этого могут служить ткани эпохи Тангов, хранящиеся в японском храме в городе

Наре ¹, или найденные акад. В. В. Радловым в 1865 г. на Алтае, а также находки Пелльо (P. Pelliot) при раскопках в провинции Кансу, переданные в Луврский музей. Помимо сохранившихся тканей, имеются снятые с них многочисленные копии в «Зеркале старых рисунков» Кодамы и в десятичном собрании снимков с китайских тканей Оримана Руизана. Одним из лучших образцов иранского влияния на китайские ткани может служить так называемое знамя микадо Шому (726—748). В нем мы видим китаизированное повторение сассанидского образца, найденного в гробнице св. Гуниберта в Кельне. В китайском повторении прибавлены шифры того императора, при котором ткань была сработана, все же остальное построение композиции осталось без перемен, но изображено сильно стилизованным в местном характере. Образцов тканей с парными всадниками, подобных только что рассмотренному, сохранилось довольно много и тканых и набивных. Лучшие коллекции их имеются в храме Хориуши и в собрании Шизоин в городе Наре. Китаизирование сассанидских образцов—настолько обычное явление для VII—VIII веков нашей эры, что их можно встретить далеко за пределами Китая. При раскопках второго, Катандинского кладбища на Алтае, в 1865 году, был найден кусок китайской камки темнокоричневого цвета (0,41×0,20 метра). На нем в кругах, по сторонам среднего штампа с ветвями пальметок, помещены парные фигуры летящих драконов. Промежутки между кругами заполнены четырехконечными розетками, почти одинаковыми с розетками предыдущего образца ². Они являются своеобразной стилизацией известных розеток на конной статуе Хозроя II или на сассанидской ткани с петухами из ватиканского собрания (см. снимок на стр. 92), переработку же центральных фигур сассанидских композиций хорошо можно проследить также в луврских собраниях, на тех же тканях с петухами, сравнивая ватиканский образец с постепенным его превращением в фазаноподобную птицу «фонгханга». Кроме него, животный орнамент Китая имеет еще целую

¹ Нара, древняя столица Японии, находится в провинции Ямато.

² А. А. Захаров. «Материалы по археологии Сибири, раскопки акад. В. В. Радлова, 1865 г.». Труды Гос. историч. музея, вып. I, Москва 1926.

серию замысловато скомпонованных полуреальных, полуфантастических животных. К числу их принадлежит прежде всего дракон, которого обычно изображают с головой хамелеона, рогами оленя, ушами быка и с змеиным хвостом. На его изогнутых лапах видны орлиные когти, а туловище покрыто рыбьей чешуей. С этим своеобразным чудовищем китайской фантастики связано понятие о благодати, ниспосылаемой людям. Вначале оно олицетворяло собою плодотворную воду, облака, горные вершины, небо и т. п., впоследствии, приобретая значение могущества и совершенства, оно становится символом императорской власти (со времени династии Хан). Кроме дракона, часто встречается фигура огромного, похожего на кошку, таут-ие—символ прозорливости, оленя—ки-лин, похожего на единорога, феникса, с головою фазана, с распушенными крыльями, туловищем павлина или дракона и шеей, как у черепахи. Более реальны изображения черепахи, рыбы, змеи, лошади, тигра и россомахи. Под влиянием индобактрийского искусства на китайских тканях появляются свастика, меандр, розетки, цветочные звезды, ромбы, кресты и другие мотивы, свойственные эллинистическому востоку, при чем Китай греческий меандр трактует не только в виде непрерывной полосы, но и в виде то одиночного, то парного клейма. Известный знаток китайского искусства Фр. Гирт видит в подобных клеймах символическое изображение грома¹. Священные животные буддистов—слон и лев—также появляются в китайской орнаментике: при чем левфо, в своем стилизованном виде более похожий на пуделя, чем на настоящего льва, встречается не только на тканях, но и на изделиях из камня, бронзы, лака, фарфора и стекла. Начиная с династии Хан, многие специальные узоры, как «драконы и фениксы», «птицы и цветы», «персиковые косточки и виноград», употребляются на шелковых тканях.

Производившиеся в придворных мастерских узорные ткани нередко дарились китайскими императорами своим соседям. Выше уже упоминалось о подарках шелковых тканей гуннам. Из более поздней записи видно, что император Минг-Ти из династии Веи (238 г.

¹ Hirth, Fr. «Ueber fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst», München 1896.

нашей эры) поднес пять кусков парчи «с драконами, затканными по малиновому фону», японской императрице через послов, прибывших к китайскому двору. Узоры парчей и шелковых тканей мало-по-малу настолько стандартизируются, что ко времени династии Сунг (960—1279) известно более пятидесяти названий, дающих представление о характере композиций: «многоэтажные дворцы и павильоны», «драконы в воде», «драконы, извивающиеся между сотен цветов», «драконы и фениксы», «аргусы-фазаны и аисты», «мотивы узоров черепахового щита», «жемчужины и зерна риса», «цветы лотоса и тростника», «драконы в медальонах, в погоне за драгоценными камнями», «вишни», «квадраты и медальоны из белых цветов на цветном фоне», «лотосы и черепахи», «цветочная эмблема долгой жизни», «музыкальные инструменты», «панно с орлами, окруженное тонкими побегими цветов», «львы, играющие мячами», «водоросли и играющие рыбы», «побеги розовой мальвы», «три пиона», «черепахи и змеи», «павлины», «дикие гуси, летящие в облаках», и т. д. Помимо этих узорных парчей и плотных шелковых тканей, мягкие *damas* и прозрачные газы покрывались такими же рисунками. Декретом императора Джен-Тсунга (1023—1063) было приказано на его головном уборе из темносинего газа выткать золотом медальоны из драконов и грифов, а промежутки между ними заполнить драконами в клубящихся облаках.

Только что приведенный список рисунков узорных китайских тканей не потерял своего значения и до настоящего времени. Благодаря консерватизму китайских ткачей, до сего дня работающих на ручном станке, продолжается выпуск старых образцов. Да и самый станок с того времени почти не изменился, разве только увеличился. В мастерских Сю-шу и Хан-шу иностранные машины до сих пор не допускаются. Китайский ткацкий станок—панг-хоа, буквально «тянущий цветы», делается вертикальным, и на нем работают обычно два человека. Главный ткач помещается внизу, а его помощник, сидя высоко над ним, у верха рамы, тянет «наборы», поднимая нужные участки основы, и помогает менять нити. В старинном китайском руководстве (1210 года) «по земледелию и шелководству» имеется изображение наиболее сложного станка, применяющегося



104. Китайская ткань из раскопок Ноин-Ула. Ленинград. Академия наук.

для парчей с цветами¹. У нас, в России, до появления жаккардовых машин, в первой половине XIX века, все узорные ткани со сложными рисунками работали на подобных же станках. На них отдельные, определенные участки основы особыми нитями соединялись вместе, подтягивались кверху и скреплялись цветной пуговкой. Такие соединения назывались «наборами». Подручный ткач, сидя вверху, под потолком избы, над станом с натянутой основой, тянул попеременно, в определенном порядке, находившиеся перед ним в «рядках»² разноцветные пуговицы наборов, чем приподнимал части основы, образуя зев, в который и прокидывался главным ткачем

¹ Китайское название этого труда «Кенг-чи-т'-уши»; оно включает в себе два ряда гравюр, по 23 образца в каждом ряду, со стихами под каждым образцом, иллюстрирующим различные стадии обработки земли и ткачества. Издание это повторялось несколько раз и последний раз вышло в литографической передаче в двух томах in octavo в Шанхае в 1903.

² Рядками называется металлический или деревянный гребень, за зубья которого закладываются цветные пуговицы наборов.



105. Китайская ткань из раскопок Ноин-Ула.
Ленинград. Академия наук.

челнок с утком желаемого цвета. При этом, правда, довольно медленном способе работы получались очень сложные многоцветные узоры на ткани.

Раскопки «знаменитого» субургана, у стен засыпанного песками мертвого города Хара-Хото, произведенные П. К. Козловым в 1908 году ¹, доставили прекрасные образцы уникальных китайских гобеленов с изображениями богов, как выставленный в витринах Русского музея в Ленинграде образ зеленой Тага (98×45 см.) превосходной сохранности,

но с сильно выцветшими красками; сверху и снизу к нему подшиты узорные полосы, на которых изображено по четыре *dākinī*, играющих на музыкальных инструментах. С трех сторон их огибают узкая полоса орнамента ². Кроме упомянутых тканей, в том же музее хранится богатая библиотека, многие книги которой переплетены в прекрасную шелковую китайскую набойку XII века, исполненную цветными резервами по темносинему индиговому фону.

¹ Хара-Хото был столицей Тангутского царства Си-Ся. Подробнее см. П. К. Козлов. «Русский путешественник в Центральной Азии и мертвый город Хара-Хото». СПб. 1911; П. К. Козлов. «Три года в Монголии и мертвый город Хара-Хото». Гиз, 1927.

² Ольденбург, С. «Материалы по буддийской иконографии Хара-Хото». Материалы по этнографии России, т. II, СПб.

До конца XIII века Западная Европа не имела в своих коллекциях никаких китайских шелковых тканей. Во всех наиболее известных собраниях тканей, как Санс, Рим, Аахен, Кельн, Трир и Зигбург, где имеются антинойские, сассанидские и византийские образцы, нет ни одного клочка китайской ткани. Зато начиная с 1300 года они встречаются в изобилии и в виде отдельных кусков и в виде целых далматиков и других облачений в ризницах Перуджии, Берна и целого ряда германских городов. Этот наплыв в Европу китайских тканей объясняется основанием Ильханидского царства при преемниках Чингис-хана, когда монгольские завоевания, объединив всю Азию под своим владычеством, стерли границы отдельных государств и организовали оживленный товарообмен между Востоком и Западом¹. Подобно Александру Македонскому, открывшему

¹ Известно, что внук Чингис-хана Кубилай-хан в 1260 году насильственным образом положил конец династии Сунг и, присоединив Китай к владениям Ильханидского царства, основал новую татаро-монгольскую династию Юань.



106. Китайская парча XIV века.
Берлин. Художественно-промышленный музей.



107. Китайская парча XIV века.
Штральзунд. Музей.

в 1304 году. Это белоснежная шелковая ткань, затканная густыми ветвями лотоса среднего размера (см. рис. 106). Особый интерес представляет самая техника исполнения: рисунок заткан узенькими полосками кожи, вызолоченными с одной стороны, которые пропущены в шелк плоско, без перекручивания. Такая техника работы не встречается нигде, кроме Китая, и является отличительным признаком китайских парчевых средневековых тканей. Необходимо отметить, что позднее полоски позолоченной кожи были заменены полосками плотной золоченой бумаги, хотя дающей одинаковый декоративный эффект, но значительно понизившей цену китайского производства в глазах

греческому искусству дорогу в сердце Азии и в Индию, теперь наоборот, вслед за мировыми завоевателями, на Запад широкой волной хлынули дальневосточные ткани и их персидские подражания, также и шелковое сырье, в котором всегда ощущался недостаток в европейских государствах. Старейшим датированным образцом китайской узорной ткани этого периода является погребальное облачение папы Бенедикта XI, скончавшегося в Перуджии

западных покупателей. Объединение Китая с мусульманскими государствами отразилось в построении композиции введением копьевидных делений, хорошо известных в мусульманском мире, а также развитием композиции по параллельным волнообразным вертикальным осям, с массой мелких и крупных вариантов цветов лотоса, своеобразно стилизованного (см. рис. 107). Красивейшие китайские парчи, скомпонованные по этим принципам и затканые золочеными ремешками, сохранились в многочисленных образцах Штральзундского музея¹. Помимо чисто растительных мотивов, животный и фантастический мир китайской орнаментики в продолжение целого ряда столетий не сходит с шелковых тканей. Своеобразно стилизованные павлины, фениксы, фонг-ханги, львы, драконы, с взъерошенными гривами, выпу-



108. Китайская парча XIV века.
Штральзунд. Музей.

щенными когтями и распушенными крыльями, в причудливо изогнутых позах, обогащенные к тому же завитками орнамента, плотно заполняют яркие и нежные фона тканей. Примером подобного типа композиции может служить хотя бы алая парча из музея в Штральзунде (см. рис. 108). Крылатые львы на ней, с подвязанными у шеи колокольчиками, изображены нападающими с наскока на причудливо изогнутых драконов. Промежутки между живот-

¹ Они послужили, как это увидим ниже, в отделе итальянских тканей, отправной точкой в развитии композиции разрезных бархатов XV века.

ными заполнены крупными листьями с решеткой внутри, напоминающими ракетку; остальные, более мелкие участки фона заняты тонко нарисованными ажурными цветочками. Рассматривая китайские ткани, перегруженные всевозможными животными, начиная с древнейших времен и до наших дней, можно проследить, как все эти реальные и фантастические животные, в сильном и бурном движении, с напряженной мускулатурой, оскаленными ртами, развевающимися гривами и выпущенными когтями, свирепые и полные ярости, постепенно вырождаются и к XIX веку становятся вялыми, мягкими и безжизненными. Былая динамика становится позой, оскаленные пасти превращаются в гримасы, а напряженные и вывернутые члены—в застывшую судорогу. В самых поздних китайских тканях сила и быстрота движения ослабевают, и одряхлевшие звери как бы предчувствуют идущую им на смену новую тематику возрождающегося Китая.

Помимо всех тканей с чисто местными, специфически китайскими узорами, было широко развито производство экспортных тканей для мусульманских стран, изготовлявшихся применительно ко вкусам, а иногда и по специальным заказам клиентов. Таковы китайские шелковые ткани, найденные в сарацинских погребениях в Египте, вместе с мусульманскими копиями, датируемыми именем мамелюкского султана Назира, умершего в 1340 году. На них изображены преимущественно растительные мотивы: цветы лотоса на изгибающихся в диагональном направлении змеевидных прорезных стеблях, сердцевину которых заполняют китайские письмена (см. рис. 111). В китайских парчах, затканых позолоченными ремешками и изготовлявшихся специально для мусульманского рынка, наблюдается соединение китайского стиля с арабскими мотивами и эмблемами, а иногда даже с соответствующими надписями. На черно-золотой парче с попугаями, в круглых клеймах на плечах птиц куфическими буквами изображено: на одном «Мухамед», на другом—«Слава нашему султану, государю справедливому, мудрому Назир Эддину»¹. Современник султана, мамелюкский историк Абдулфеда, как оче-

¹ Назир Эддин правил с 1309 по 1340 год. Этот период считается эпохой расцвета египетско-сирийского царства мамелюков.

видец, сообщает, что в 1343 году монгольское посольство привезло Назир Эддину, в числе прочих даров, 700 кусков парчи с приведенными выше надписями. Изучая композицию этой парчи, замечаешь, что все элементы китайской декорации—драконы, цветы лотоса, буддийские пламенеющие пальметки и пр.—легко и свободно нарисованы, что же касается главного пятна—спугаями и надписями, то в его рисунках чувствуется большая принужденность и огрубелость форм,



109. Китайская экспортная парча XIV века.
Данциг. Музей.

не увязавшихся с общим стилем декорации. Куски этой ткани разделены между музеями Данцига и Берлина (см. рис. 109). На полосатой парче из Регенсбурга эта двойственность стиля заметна еще сильнее. На одной полосе, в прямоугольниках, китайские играющие львы, утки и рыбы чередуются с квадратами, украшенными восьмиконечными розетками с заплетенными арабскими надписями: «Слава и победа» и «Слава господину нашему султану». Еще более, чем эти квадраты, отделяются от китайских элементов композиции вторые полосы, с разнообразными

узорами решеток и эмблемами мусульманства—полумесяцем и звездой (см. рис. 110).

Помимо узорных шелковых, парчевых и бархатных тканей, вырабатывавшихся как для внутреннего рынка, так и для экспорта. Китай славился своими шелковыми гобеленами, представлявшими или отдельные панно, или серию из нескольких отдельных композиций, объединенных общей идеей. Сюжетами им служили религиозные сцены или сцены из мифологии и жизни Китая, с его многочисленными церемониями. К серии гобеленов надо отнести затканые целыми картинами парадные одежды без единого шва, композиции которых усложняются еще представителями из царства насекомых, а главное—цветов. На китайских тканях цветы всегда сохраняют в большей или меньшей степени свою натуральную форму, они никогда так не стилизуются, как в персидском или сарацинском искусстве. Знакомому с китайской флорой нетрудно узнать на знаменитой парче в «сто цветов» каждую отдельную ветку в разнообразии цветочного фона. Хризантемы и пионы различных оттенков—любимые цветы как в текстильном искусстве, так и в керамике. Обычно они изображаются с мотыльками и бабочками, служащими эмблемой богатства и долголетия. Нелумбиум (ненюфар) и лотос, лимоны будды, грибы, побеги бамбука и всевозможные виды орхидей—все это наиболее встречающиеся на тканях цветочные мотивы.

Кроме обыкновенных тканей, в Китае имеется еще особый вид текстильного искусства—ко-ссу, в котором некоторые детали дополняются росписью от руки, чтобы дать полную законченность всей композиции. Стоя между чистой живописью и гобеленом, ко-ссу представляют собою замечательные полугобелены-полукартину со сценами из прошлой жизни Китая. Назначение их было украшать стены приемных покоев¹.

После беглого обзора узорных бархатов, парчей и затканых шелков, следует перейти к обзору вышивок хсиу-хуа. В это понятие входят всевозможные работы, исполненные иглой вручную, где рисунок сделан цветными шелками, с прибавлением золота и серебра,

¹ Более подробные сведения о ко-ссу см. в издании: Stephen W. Bushell, C.M.G., B.Sc., M.D. «Chinese Art», London 1904.



110. Китайская экспортная парча XIV века. Регенсбург. Музей.

без помощи какой-либо машины. Китайцы — искусные вышивальщицы, соединяющие с бесконечным терпением замысловатые приемы исполнения. Для вышивания они натягивают материал на раму, которая помещается на особых штифтах, позволяющих давать ей любой наклон. Перед началом работы рисунок набрасывается легкими чертами на поверхность натянутой ткани. Существует много видов работы шелковой нитью, шнурками, шелком-сырцом и всякого рода плоскими стежками и узелками. При одном из наиболее законченных видов шитья шов делается двухсторонний, то-есть рисунок с обеих сторон ткани выглядит одинаково, а концы нитей искусно скрыты. Имеются специальные книги для вышивальщиков, с гравюрами на дереве условных рисунков и образцов, на которых изображены обычные декоративные мотивы с их технологическими названиями. В старинных вышивках золото перебивалось шелковой нитью на особом станке, то-есть длинные полосы золотой фольги обкручивались вокруг нитей шелка. В современных вышивках такая канитель заменена золотой или серебряной проволокой, благодаря чему нагрудный знак мандарина, шитый двумя этими металлами,



111. Китайская экспортная парча XIV века.
Берлин. Художественно-промышленный музей.

с особой птицей или фантастическим животным, при плотности шитья приобретает массивный, кованный характер, напоминая металлическую пластинку. В китайской вышивке, так же как и в ткацких узорах, существуют определенные композиции, темы которых установлены были в незапамятные времена. Описание происхождения и постепенной их эволюции вполне может заменить собой историю китайского искусства. В китайских летописях имеется много сведений о характере вышитых украшений для флагов, знамен и официальных одежд. Часто в них можно найти описание двенадцати «чанг» — символических орнаментов, которые должны были украшать одежды жрецов. На императорских одеждах также вышивались двенадцать символов, объяснения которых были сделаны еще во время династии Сунг (420 год нашей эры). Что они оставались неизменными в течение более тысячи лет, на это указывает то место в «Шу-чинг» (классической истории Китая), где сказано, что император Шун (1644) желал видеть на своей одежде «эти эмблематические фигуры древних»: 1) Джи — солнце, солнечный диск, поддерживаемый грядой облаков, в середине которого находятся трехлапые птицы, 2) Июэ — луну, лунный диск, с изображением зайца, который в ступке толчет пестиком эликсир жизни, 3) Хсинг, Чен — звезды, созвездие из трех светил, соединенных прямыми линиями, 4) Шан — горы, обоготворившиеся в Китае с доисторических времен, 5) Люнг — драконов — два фантастических чешуйчатых чудовища с пятью лапами, 6) Хуа-чунг —



112. Китайская вышивка XIX века.

процветших птиц—пару разноцветных фазанов, 7) Тсунг-йи—храмовые сосуды старинного культа, представляющие тигра и обезьяну, 8) Тз'ао—водоросли, 9) Хюо—огонь, в виде пламенеющих завитков, 10) Фен-ми—просяные зерна, сгруппированные в виде медальонов, 11) Фу—секиру, оружие воина, 12) Фу—фигуру орнаментального характера. Полный комплект этих эмблем мог носить только богдыхан. Наследственные аристократы не имели права носить эмблемы солнца, луны и звезд. Следующие два ранга не могли употреблять эмблемы гор и драконов и т. д. Словом, наличие тех или других эмблем на одежде показывало официальное положение и ранг носящего. Одна из лучших книг, посвященных обозрению предметов искусства,—«По-ву-яоо-лян»—была написана между 1621 и 1627 годами Куинг-т'ай. Ее двенадцатый том содержит описания старинных шелковых тканей: чин—парчи и хсиу—вышивки. Кроме одежд, иглою вышивались целые картины и декоративные панно. Существует предание, что одна принцесса из династии Танг (VIII век нашей эры) вышила на парчевом покрывале три тысячи пар мандаринских уток, заполнив промежутки побегими редкостных цветов и листвой, со множеством драгоценных камней. До нас не дошло это, судя по описанию, исключительное произведение вышивального искусства, но многочисленные изображения иглой видов Китая, жанровых сцен, религиозных процессий, с сотнями фигур, реалистическими животными, птицами, насекомыми и растениями, исполненные с необыкновенным искусством, постоянно встречаются во всех музеях. Среди них особенно выделяются пятистворчатые ширмы и два экрана с изображениями птиц, растений и насекомых, из коллекций бывшего музея К. С. Попова, ныне хранящиеся в музее Московского текстильного института. Богатые принадлежности конского наряда XVII—XVIII веков—попоны, чепраки, чалдары, седла, поводья и т. п., вышитые цветными шелками, имеются в многочисленных образцах в Московской оружейной палате. Кроме этих крупных уникальных вещей, бесконечное количество более мелких вышивок, как зонтики, веера, сумки и пр. (см. рис. 112), со второй половины XIX века постоянно вывозимых из Китая, находится в различных музеях и у частных лиц СССР и Запада. Для свободного

доступа европейцев двери Китая были открыты только в 1852 году, и первые путешественники, проникшие туда, к удивлению своему, нашли страну совершенно такою, как она была описана в XIII веке Марко Поло и в XIV—Абдулфеда, но несмотря на это раннее средневековье, сохранившееся в XIX веке, ткани, вышивки и набойки Китая по своей технике и высокому совершенству исполнения во много раз превосходили европейские образцы, сделанные к тому же при помощи неизвестных китайцам машин.

В заключение следует добавить, что вышивки, а главное ткани Китая всегда давали мотивы своих узоров для других отраслей искусства—и для эмалей и для фарфора. В китайских источниках, при перечислении наиболее характерных мотивов росписи по фарфору, постоянно попадаются такие термины, которые указывают на их происхождение от текстильной промышленности. Частое украшение фарфора небольшими медальонами и панно как бы на парчевых фонах, обрамленных полосой узора, является также заимствованным с ткацких композиций. Китайские керамисты и знатоки фарфора утверждают, что не менее двух третей рисунков росписей по фарфору во время династии Минг (1368—1644) было заимствовано со старинных парчей и вышитых шелков, а остальная часть или взята с натуры или скопирована с украшений старинных бронз. Даже в настоящее время около 10% современного китайского фарфора расписано мотивами, заимствованными с парчевых узоров шелковых тканей. К сожалению, это влияние узоров тканей на фарфор до сих пор как-то оставалось без внимания, и в то время как по китайскому фарфору имеются многочисленные труды и исследования на всех европейских языках, по китайским тканям не имеется почти никакой литературы.

ЯПОНСКИЕ ТКАНИ

В то время как в Китае, на протяжении его сорокавекового существования, бесчисленные революции, периодические потери самостоятельности, смены династий и религиозных учений уничтожали произведения художественной культуры и среди них в первую очередь различные ткани, Япония заботливо сохраняла в сокровищ-

ницах своих храмов и в гражданских коллекциях многочисленные образцы китайских тканей отдаленных эпох, послужившие исходным материалом для собственного искусства Японии. Воинственное племя монгольского происхождения, вытеснившее с островов «восходящего солнца» первых обитателей айнов и обосновавшееся на их месте, до VI века нашей эры не имело своего искусства. Возникновению его Япония обязана исключительно Китаю, который передал ей и секреты разведения шелковичных червей и искусство обработки шелка и изготовления из него разнообразных тканей. Введением буддизма и проникновением одновременно элементов искусства, навеянного этой религией, Япония также обязана Китаю. С древнейших времен японское искусство являлось исключительно искусством аристократии—самураев, и процесс борьбы и выдвижения аристократических родов имеет для искусства Японии и его развития большее значение, чем в какой-либо иной стране. Опекание художников со стороны правящих и господствующих классов проходит красной нитью через всю историю Японии. Уже в конце VI столетия, в правление императрицы Суико (593—628), для художников вырабатываются и декретируются шесть правил искусства: 1) душа художника дает жизнь произведению, 2) идея проявляется кистью, 3) каждый предмет следует изображать в духе его формы, 4) цвета каждого предмета должны гармонировать между собой, 5) композиция должна быть заранее выявлена в мыслях, 6) копируя знаменитых художников, должно проникаться их духом. Правила эти, соблюдаемые японскими художниками, привели к определенным результатам. Элементы украшения тканей, принятые в китайском искусстве,—горизонтальные деления, меандры, свастика, причудливо изогнутые и перевитые орнаментальные мотивы, растения, насекомые, реальные животные и фантастические чудовища—перешли и в узоры японских тканей, как результат того, что первые инструктора, научившие выделывать всевозможными способами рисунки на тканях, были китайцы. Японские узорные ткани благодаря своеобразному укладу жизни японцев предназначались исключительно для одежды. Декоративные мебельные ткани с крупными рисунками в Японии вообще встречаются очень редко. Отсутствие

мебели европейского образца в обстановке жилищ исключало необходимость их изготовления. И все японские ткани украшены узорами, соответствующими каждому отдельному виду одежды. Для свободно набрасываемого на плечи ушикакэ ткань имеет совсем иной узор, чем для верхнего платья—уваги. Для широкого пояса—оби, который является главным украшением японского костюма и обычно делается в четыре метра длиною, ткань украшается более мелким рисунком, с более яркой расцветкой, чем для самого платья. Этот пояс обычно обертывается несколько раз плотно вокруг талии, и конец его, как шлейф, спускается сзади. Кроме тканей для обычной одежды, имелись особые, более роскошные, которые употреблялись для костюмов при выполнении лирических «но»—драм—так называемые «но-ишо»¹. К этому надо прибавить еще целый ряд штучных изделий, со специальными для каждого вида узорами. Таковы особые четырехугольные покрывала, набрасываемые на плечи при буддийских культовых обрядах, так называемые—«кеза». Покрывала эти или сшивались из отдельных кусков драгоценной парчи разных рисунков, или же, если изготовлялись специально, то рисунок для них составлялся так, как будто бы он был сшит из кусков различного типа композиций; декоративные знамена—хата, вывешивавшиеся в храмах, и специальные драпировки и занавеси, скрывавшие внутренность храмов от непосвященных; кикемоно, или длинные панно, обычно накатанные на палку с наконечниками из слоновой кости. Во время некоторых церемоний они раскатываются и вешаются на стену; специально предназначавшиеся для завертывания подносимых подарков ткани фукуза—тип платка, с свободно нарисованной композицией. Ими обертывали обычно ящики с веерами, ларцы с лекарствами, шкатулки со сладостями и другие приношения и т. п.

Начав работать под руководством и с помощью китайских инструкторов, японцы к концу VII века достигли значительного совершенства в текстильном искусстве. Их ткани из разноцветных шелковых

¹ «Но» представляет собою вполне законченный вид театрального действия—оригинальную, совершенно замкнутую художественную форму, которая укладывается, примерно, между нашей оперой и ораторией. Основной характер этих пьес лиро-эпический; драматический элемент в них не выражен ярко». Карл Гегеман. «Игры народов», вып. II—«Япония», стр. 17, Л. 1924.

нитей—ни-ши и шелковые *damas*—айя имели спрос даже в Китае. Узоры тканей, относящиеся к этой эпохе и хранящиеся в сокровищнице храма Хориуши, представляют собою композиции, напоминающие или коптов, по структуре их узора и колорита, или же сассанидские образцы. Одновременно с ткацким и набивным делом развивается искусство вышивания, которое становится в руках опытных художников своего рода живописью иглы. Наиболее выдающимся произведением этого вида искусства является пелена с изображением рая в монастыре Шу-гю-джи, вышитая в память умершего принца Шатоку-Таиши. Крупных результатов в развитии искусства украшения тканей Япония достигает в так называемый период Темпио (729—749). В это время текстильная промышленность использует все виды и способы украшения тканей и достигает высшего развития как в области техники, так и в расцветке. В узорном ткачестве выпускают прекрасные ткани: ши-зоин и конеши, или шиборизомэ. Контуры их рисунка как бы обвиты нитями и таким образом выделяются на цветном фоне. Набивные ткани в эту эпоху назывались кайокехи, теперь это итаджиме. Их узор наносится деревянными формами. Набойки периода Темпио отличаются большим совершенством, способ их изготовления остался без изменения до самого последнего времени и продолжает существовать до наших дней. Кроме этих основных видов нанесения узоров на ткань, в VIII веке имелся еще так называемый рокехи, близко напоминающий по технике производства батик. В нем, так же как и в батике, растопленным воском защищали от краски отдельные места ткани и, манипулируя с этим хлопотливым и медленным приемом работы, достигали удивительных эффектов. Вследствие больших трудностей и малой рентабельности способ рокехи в Японии вышел из употребления более тысячи лет тому назад. Но во времена Темпио и набойка и батик—кайокехи и рокехи,—применяемые одновременно, создавали на ткани изумительные произведения искусства, соперничавшие с живописью. Памятниками этого вида техники остались наборные ширмы биобу, которые представляют собой целые картины на шелку. Необыкновенное совершенство разрешенных декоративных задач и технического исполнения делают биобу исключительными

произведениями японского искусства. К той же эпохе относится другой, не менее замечательный вид текстильного искусства—это особого вида шерстяные ковры, украшавшие стены здания во время торжественных молений. Их производство прекратилось почти одновременно с рокехи и было возобновлено только в XVI веке, но позднейшие ковры были уже далеки от исполнявшихся в период Темпио¹. С окончанием периода Темпио сношения Японии с соседними странами становятся все реже и реже и к 850 году нашей эры совершенно прекращаются. В стране, закрытой от внешних влияний, искусство продолжает развиваться исключительно в национальном характере, перерабатывая навеянные извне мотивы. Новая эпоха—Фудживара (794—1185) сохраняет прежнюю технику, но в рисунках тканей заметно определенное стремление к созданию собственного стиля путем сильной японизации старинных образцов. Почти все ткани этого периода—культового назначения. Светских же тканей хотя до нас и не дошло, но их изображения сохранились на жанровых картинах. Их рисунки также указывают на стремление к японизации текстильных мотивов². Однако, следует отметить, что Япония все еще не может совершенно обходиться без привозных китайских тканей, которые продолжают считаться образцовыми, и на лучшие кикемону и на антепендиумы³ буддийских храмов в эпоху Фудживара применяются по большей части китайские ткани (мейбутсукире; кире—ткань), ценящиеся выше всех.

Вторая половина периода Ашикага (1337—1573) и эпоха Хидеёши (1573—1868) являются расцветом японских театральных представлений вообще и в частности исполнения лирических «Но»—драм, а следовательно и связанных с ними особо роскошных декоративных тканей, на изготовление которых обращается самое серьезное внимание. Центром изготовления этих тканей становится гавань Сакаи, в провинции Изуми, где многочисленные китайские учителя

¹ Kummel. «Das Kunstgewerbe in Japan», Berlin 1911.

² Несмотря на все эти попытки создать свой национальный стиль, даже в XIV веке в рисунках тканей нет-нет да встретятся черты—то в общем построении композиции, то в деталях,—напоминающие сассанидские образцы, как на ткани 1335 года, с танцующими зверями, из храма Тожки, в Киото.

³ Антепендиум, или индितья, в русских церквах—подвесная пелена с лицевой стороны престола.

обучают японцев ткацкому и набивному искусству, сообщая им различные неизвестные виды производства. Только теперь японцы впервые научаются делать золотую парчу—кин-ран и караори-нишки (нишки—китайский вид ткани со свободно прокинутыми нитками); донзу—особо богатый вид шелковой парчи, шедшей почти исключительно для но-ишо; атлас—шузу; особый вид гобеленов—тсузуре-нишки и т. п. Во всех этих новых тканях китайские инструктора применяют испанскую и голландскую технику. Начиная с XIV века центр изготовления переходит в Киото, который делается японским Лионом. В одном из кварталов его—Нишиджин—сосредоточиваются лучшие ткацкие и набивные мастерские. Слава киотских тканей, как лучших в Японии, вполне заслужена; их исключительно высокая техника при выполнении прекрасных композиций, созданных великими художниками Японии, сделала их выдающимися произведениями текстильной промышленности. Начиная с XVII века над созданием рисунков для тканей работают пользующиеся европейской известностью художники Сататсу, считающийся величайшим живописцем цветов и колористом, и его ученик Корин (1660—1710), по словам L. Gonse («L'art japonais». Paris 1883), «самый японский из всех японских живописцев». Благодаря целой плеяде талантливых художников, из числа которых особенно много рисунков для тканей создал известный художник-литограф Гишикава-Моронобу (1646—1714), японские ткани наконец получили тот характер узоров, которые своей выразительностью, остротой производимого впечатления и лаконичностью так нравятся нашему времени. Около этого же времени, то-есть в конце XVII и начале XVIII века, в Японии был выпущен ряд иллюстрированных сборников с мотивами рисунков для тканей, набойки и вышивки. Издателем этих увражей, оказавших сильное влияние на окончательное утверждение стиля композиций, называют одного из последователей Моронобу—Тахибана-Морикуни (1670—1748).

Все японские ткани, набойки и вышивки, образцы которых с легкостью и изяществом композиции соединяют изумительную технику и тщательность выполнения, являются в настоящее время уже неповторяемыми историческими памятниками текстильного

искусства Дальнего Востока¹. Они были возможны при соединении несравненного мастерства с грошовым вознаграждением и рабским многочасовым трудом. Со второй половины XIX века все возрастающие требования рабочего класса в Японии, начавшей приобщаться к капиталистическому строю, положили этому конец. Изготовления таких драгоценных произведений текстильной промышленности, как только что рассмотренные, не могла уже выдержать капиталистическая экономика. Цены на старые японские ткани стали расти не-удержимо. Это было особенно заметно по двум всемирным выставкам в Париже—в 1889 и в 1900 годах. Современным предпринимателям, чтобы удержать рынки, приходится оставлять старые методы работы и понижать качество выпускаемых на продажу изделий, сохраняя лишь как-нибудь ту их внешность, которой требуют специфические заказы на ткани «японского стиля» со стороны торговых домов Америки и Европы.

АРАБСКИЕ ТКАНИ

К арабской группе тканей мы относим ткани, выработанные в Аравии, Месопотамии, Сирии, Египте и Турции.

От первых веков ислама до нас дошли ткани, украшения которых состоят из более или менее широких горизонтальных полос с арабскими надписями, прерываемыми силуэтами животных, то следующих в одном и том же направлении, то обращенных друг к другу, то сменяющихся бесконечными переплетениями орнамента. Трудно определить точно место происхождения этих тканей; но, поскольку они принадлежат раннему исламу, вероятно их ближайшая связь с первыми проявлениями мусульманского искусства в пределах Аравии и Месопотамии. В основе здесь сассанидские мотивы. Но персидские мотивы не просто копируются в ранних мусульманских тканях, а подвергаются и некоторой своеобразной переработке: формы узора более грузны, фигуры более коренасты. Отчасти

¹ Лучшим изданием, содержащим снимки с образцов старинных японских тканей, является Tsuda. «Ancient costumes of the Tokio Imperial Museum»; «Internationales Archiv für Ethnographie», Bd. 19; коллекции современных японских тканей, взятые с образцов Лионского музея, имеются в издании: Verneuil. «Étoffes japonaises», Paris 1910.



113. Арабская ткань XIV века.
Берлин. Художественно-промышленный музей.

это может быть отнесено к более грубым вкусам и к более упрощенной технике арабов; но, возможно, что уже при выработке самых ранних тканей арабской группы сасанидско-персидское влияние встретило себе противовес в другом влиянии — со стороны коптского искусства.

Постепенно именно это коптское искусство, временами грубоватое по рисунку, но необычайно красочное и сочное по колориту, получает в выработке тканей араб-

ской группы господствующее значение.

Арабское завоевание подчинило Египет халифам, выходцам из Персии, сначала Аммиадам, потом Аббасидам, а к концу IX века, вместе с распадом единого арабского государства, мусульманский Египет становится самостоятельным государством, под властью турецкой династии Фатимидов. Второй из представителей этой династии, Эль-Моеenze, окончательно покорил Египет и основал город Каир, сделав его своей столицей. Он окружил себя неслыханной

роскошью, и современники - историки оставили интересные описания его дворца в 4000 комнат, с золотыми беседками в садах и прочими затеями восточного владыки.

Чем более прочно оседает мусульманский мир на территории Египта, тем более он впитывает в себя и те элементы местной культуры, которые успели здесь сложиться в результате длительного предшествующего синтеза художественных



114. Арабская парча XIV века. Данциг. Музей.

традиций древнего Египта, старой ахеменидской и сассанидской Персии и эллинистических влияний как еще дохристианской, так и христианской эпохи. Можно сказать, что ткани, относимые к арабской группе, получили свое главное развитие на основе и принципах искусства коптов — этих представителей художественного творчества Египта в эпоху превращения его в римскую, а затем византийскую провинцию.

Выкинув из декоративных мотивов коптских узоров все, что напоминало христианство, арабы удержали характерных для коптского искусства животных — зайцев, уток, а также формы четырех карточных мастей (бубны, червы, пики и трефы), восьмиконечную



115. Арабская шелковая ткань XIV века.
Берлин. Художественно-промышленный музей.

шанного материала: шелка с пенькой или льном или же, в ряде наиболее роскошных тканей,—шелка с волоченым золотом¹.

¹ Сделана попытка объяснить эту особенность египетских тканей возникновением мусульманской секты, запрещавшей употребление шелковых тканей вне битв. Если это так, то приходится признать, что спрос на шелковые ткани в Египте XIV века сильно превысил предложение и военно-феодалная знать, не желая упускать из своих рук дефицитного товара, прибегла к услугам религиозного воздействия. Но отсутствие чисто шелковых тканей в мусульманском Египте может получить и другое, гораздо более простое объяснение: в недостатке местного шелка и в живучести старой коптской традиции—поскольку в коптском Египте мы тоже в громадном большинстве случаев имеем дело со смешанными тканями.

Forrer. «Versuch einer Classification der Antik-koptischen Textilfunde», стр. 3, Strassburg 1889; и его же, «Römische und byzantinische Seidentextilien aus den Gräbern von Achmim-Panopolis», 1891.

звезду, свастику и круг, и, комбинируя эти несложные элементы, стали создавать новые узоры. При этих комбинациях античные меандры превратились в перевивки лент, переплетенных тысячами самых разнообразных способов (см. рис. 113).

Заметим, что все дошедшие до нас мусульманско-египетские ткани имеют одну особенность: они никогда не бывают чисто шелковые, а всегда из смешанного материала: шелка с пенькой или льном или же, в ряде наиболее роскошных тканей,—шелка с волоченым золотом¹.

Из дошедших до нас египетских тканей отметим ткань из ризницы аббатства Сен-Дени (по преданию, пожертвованная Людовиком IX). Она украшена медальонами с длинноухими зайцами, запутавшимися в растительных мотивах, среди которых изображены сидящие на ветвях утки. По кайме медальонов идет надпись куфическим шрифтом с полным именем и титулом одного из фатимидских калифов Египта конца X века—Хакем-Би-Амр-Илла и его отца. Другая интересная ткань—так называемое «покрывало св. Анны»,—хранящаяся в ризнице собора города Апта, представляет собою муслин, затканый золотом и шелком по трем параллельным полосам. На двух из них по розовому фону изображены золотые птицы и переплетающиеся между собою цветы. Средняя полоса золотая, и по ней идет бордюр из черных S, исполненный в арабском стиле, с фигурами собак и петухов, обращенными друг к другу. Собаки и петухи—это, без сомнения, сассанидское наследие: те и другие являлись священными существами по зороастровой религии. Середина этого покрывала разделена во всю длину вертикальной полосой с тремя медальонами, обрамленными арабской надписью из красных букв следующего содержания: «Иман Абдул-Кассим-Мостали-Биллих, повелитель правоверных, благословение да будет на нем и на его детях». Это имя одного из фатимидских калифов, правивших в Египте с 1094 по 1101 год. Ткани с именными надписями—это, разумеется, продукты мастерских, работавших по особым заказам. К сожалению, мы не имеем сведений о характере производства египетских тканей для массового рынка. Вероятно, и здесь каждая ткань вырабатывалась как уникум, со своим особым рисунком. Ткани шли на одежды и на занавеси. В Московской оружейной палате хранятся два одинаковых шелковых малиновых занавеса, затканых волоченым золотом. Покрывающий их узор напоминает собою арабские решетчатые каменные украшения на стенах каирских мечетей. Он состоит из двойной крестовой решетки из крестообразных клеток с цветком внутри. Кругом идет кайма, которая по вертикальным сторонам занавеса—узкая, красного цвета, а по горизонтальным—несколько шире и золотистая. Ее узор состоит из золотых четырех- и восьмиугольников. К нижним коймам примыкает широкий борт, на котором по зеленому



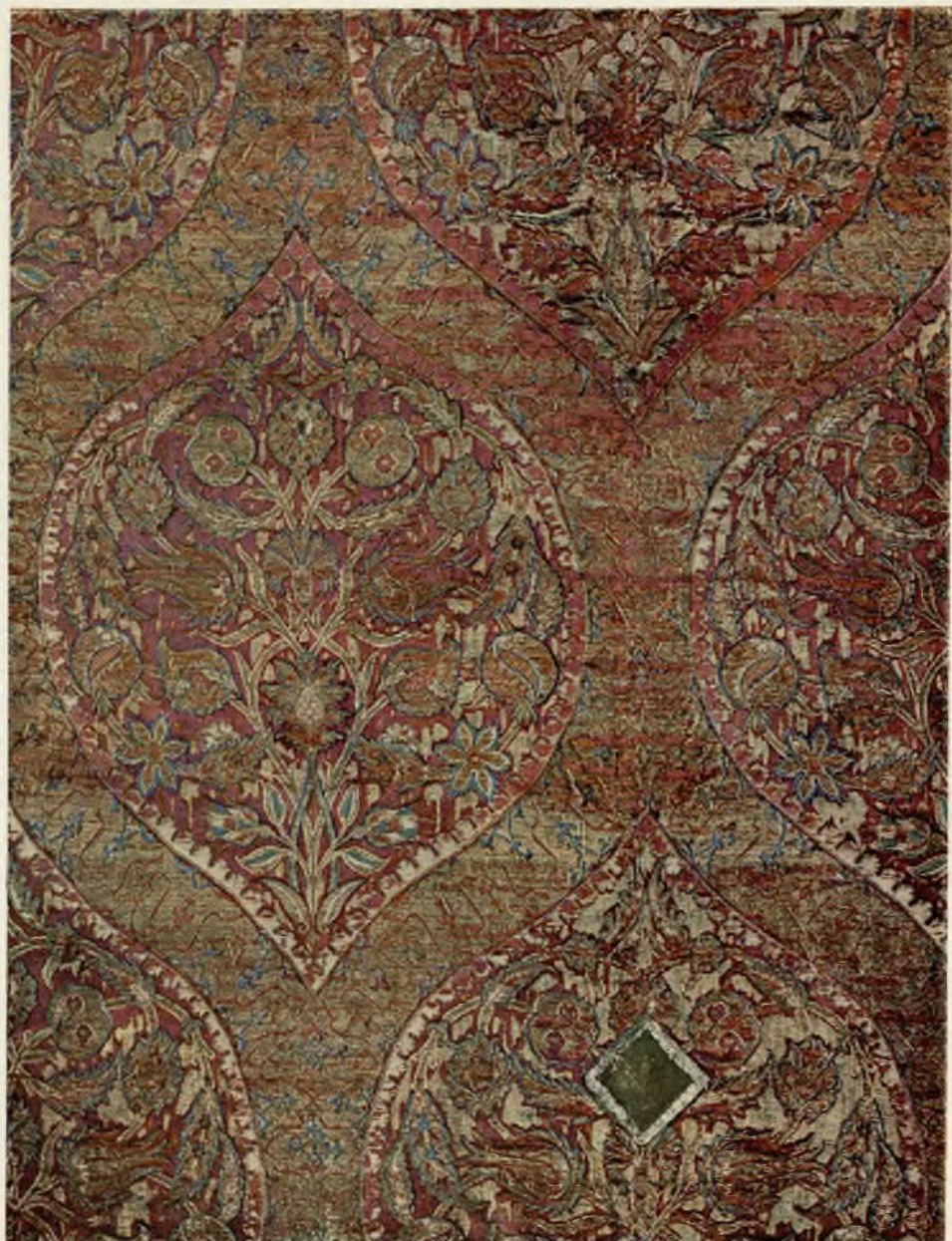
116. Арабская парча XVI века. Москва. Оружейная палата.

атласному фону куфическим шрифтом выткана повторяющаяся надпись: «Да будут всеобщими счастье, веселье, слава и желания (исполнение)»¹ (см. рис. 116).

Кроме легких тканей из шелка, в соединении с другими материалами, к арабской группе эпохи мамелюков относятся тяжелые золотые парчи, рисунок которых состоит из арабских надписей и цветов лотоса на полосатом атласном фоне. По фактуре своей они близки к персидским этого же времени, но постоянно повторяющееся в их надписях выражение «Султан мудрый» — обычный титул мамелюкских султанов, — а также особенно яркие и пестрые их цвета указывают на их египетское происхождение (см. рис. 114). Подобные и аналогичные им ткани найдены в египетских погребениях XIV века в Сиуте. Животный орнамент в копьевидных построениях узоров продолжает еще встречаться и в этих поздних тканях, но уже в сильно стилизованном виде. Парные грифы по сторонам средней оси окру-

¹ Опись Московской оружейной палаты 1884 г., № 3717 и 3718.





Турецкая парча XVII в. Раппорт 60,5×33 см.
Государственный Исторический Музей.



жаются цепью медальонов с именами мамелюкских султанов. Их суховатые формы сближают узоры тканей с орнаментами металлических изделий (см. рис. 115).

К арабской группе тканей, как сказано, следует отнести и ткани Турции.

ТУРЕЦКИЕ ТКАНИ

Постепенно придвигаясь из глубины Азии к западу, турки в XIV веке успели окончательно утвердиться в Малой Азии и здесь выступить как наследники разнообразных культур, последовательно сменявших друг друга, начиная с самой глубокой древности. В середине XV века Турция продвинула свою границу в Европу, в середине XVI века слагается громадная военно-феодалная держава Сулеймана Великолепного. Турция в эпоху своего расцвета не создала значительного и самостоятельного искусства украшения тканей. Это было обусловлено, вероятно, самым характером общественного устройства Турции. Турки никогда не воспринимали и не развивали культуру завоеванных стран, как это делали арабы. В господствующих классах культивируется только военное дело. То, что можно называть турецкими тканями, представляет собою не



117. Турецкий бархат XVII века.
Государственный исторический музей.



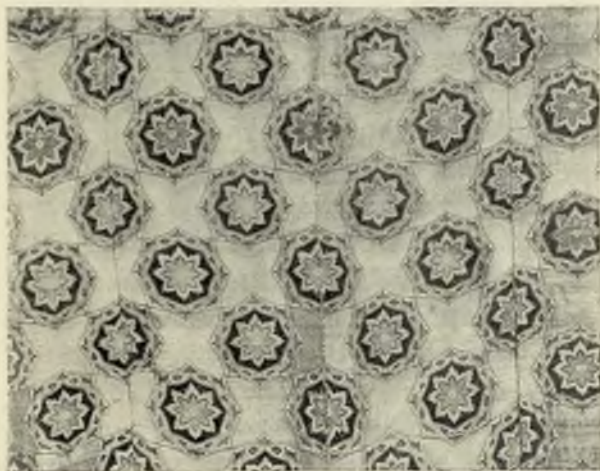
118. Турецкая бархатная парча XVI века.
Москва. Государственный исторический музей.

лишенную своеобразных и самостоятельных черт переработку персидского и коптского, отчасти византийского, а затем итальянского ткацкого искусства (см. цветную таблицу). Более самостоятельные и интересные достижения дает нам турецкое крестьянское искусство, но о нем пока мы мало знаем.

Мы также мало знаем о турецких тканях до XVI века. Между прочим, в одном из французских инвентарей 1401 года причисляются к *drap d'or de Damas*, к сирийским тканям, те самые парчи эпохи мамелюков, о которых мы только что говорили, как о произведениях египетских (возможно, что и действительно в XV веке ткани Сирии и Египта по своим рисункам стоят близко друг к другу). С другой стороны, так называемые брусские и skutарийские атласы и разрез-



119. Турецкая парча XVII века.
Москва. Оружейная палата.



120. Золотой атлас XVI века.
Загорск. Ризница б. Сергиевой лавры.

ные бархата XVI—XVII веков временами настолько походят своими узорами на поливные кафели персидских мечетей Тавриза, Испани, Тегерана и других мест, что вызывают сомнения относительно своего турецкого происхождения: не являются ли они произведениями



121. Бархатная золотая парча XVII века.
Москва. Музей Текстильного института.

Персии эпохи Сефидов, только завезенные в Турцию (см. рис. 118)? Впрочем, не было бы ничего удивительного и в том, что турецкие мастера в Бруссе и Скутари использовали в виде образца для своих узоров персидские кафели: Персия была одним из этапов продвижения к западу сельджукских турок, и, кроме того, и Брусса и Скутари являлись узловыми пунктами караванных путей,

соединяющих Персию с Европой. Затем узоры, подобные персидским кафелям, мы можем встретить и в коптском искусстве. Легко предположить, что турки усвоили их и из Египта.

Какого бы происхождения ни были эти узоры «брусских» и других, по старинной русской терминологии,—«турских» бархатов XVI—XVII веков, они все же выступают как некоторый особый тип, отличный от уже ранее нами рассмотренных восточных тканей (см. рис. 120). Главный элемент их рисунка—крупные восьмиконечные розетки или звезды различной величины, напоминающие мотивы уже не орнаментального, а растительного характера. Цветы, отходя из центра, располагаются по диагональному и прямому крестам, образуя восьмиконечную звезду или розетку (см. рис. 121). Происхождение узора от кафеля как будто подчеркивается его чрезвычайной геометричностью. Сходные в основном, все эти «кафельные» узоры бесконечно варьируются затем в деталях, особенно в разрезных золотых

бархатах. Обычная их расцветка — малиновый фон, травянисто-зеленый контур, самый узор из золотой парчи с затканными бархатными (как фон и контур) цветами. Величина раппорта колеблется от $0,21 \times 0,22$ метра до $0,31 \times 0,61$ метра. Общая ширина полотна ткани также различна: от 0,46 метра и больше. Почти все наши музеи имеют образцы подобного бархата, но во многих сохранились и сделанные из него целые церковные облачения. Таковы вкладные об-



122. Бархатная золотая парча XVII века.
Загорск. Ризница б. Сергиевой лавры.

лачения для служителей культа в б. Сергиеву лавру «от боярина и окольничего» Алексея Семеновича Шеина 1652 года (см. рис. 122), ризы Владимирского Успенского собора, музея города Александрова (б. Александровской слободы), обивка старой раки Саввы Звенигородского и многие другие. Но если в этих тканях с розетками из стилизованных цветов гвоздики и тюльпана можно видеть или заимствование или повторение персидских композиций эпохи Сефидов, то в крупных кругах, которым В. К. Клейн присвоил название «солнцев», чувствуется более самостоятельное творчество турецких художников. Тканей с подобными мотивами имеется довольно много. В их узорах можно проследить постепенное обогащение сначала очень несложного мотива нарастанием всевозможных деталей.



123. Золотой бархат XVII века.
Москва. Оружейная палата.

Наиболее спокойным по своей разработке кругов является хранящийся в Московской оружейной палате под № 62 покровец из золотого бархата, сшитый из двух полотнищ ткани в 63 сантиметра ширины. Раппорт рисунка $59 \times 31,5$ сантиметра. В этой ткани между крупными кругами диаметром 30,5 сантиметра помещены по три кольца, в виде турецких полу-

лумесяцев, обращенные звездочками друг к другу. Расположенные треугольником три кольца известны как тамга Тамерлана. Возможно, что первые ткани с этим знаком относятся к его времени. Близкая к этому мотиву разработка украшения имеется на бархатном оплечье фелони из ризницы б. Махрищевского монастыря, хранящейся в музее города Александрова (б. Александровской слободы). В этой ткани вертикальные полосы крупных кругов чередуются с группами более мелких, соединенных между собою изогнутыми стеблями. На мелких кругах полумесяцы такого же типа, как и на предыдущей ткани, но более крупного размера. Раппорт 29,5—32,5 сантиметра. Общая гамма этого исключительного образца—золотисто-коричневая. Фон темный, красновато-коричневый, на нем желто-золотистые круги большие и малые (см. рис. 125). Несомненно уже более сложную разработку украшений

кругов встречаем мы на бархатной ткани одного из саккосов б. Патриаршей ризницы в Москве. На этой ткани между кругами уже появляются цветущие ветки, выходящие из небольших стилизованных сосудов. Украшение самых кругов подвергалось таюже измене-



124. Турецкая набойка XIX века.
Смирна. Местные мастерские.

нию: мелкие звездочки с сиянием, занимавшие незначительную часть круга, увеличились, их центр занял середину круга, и лучи протянулись до борта, украшенного рядом кружочков, за которыми идет ажурный край, более дробный и менее выразительный, чем на ткани предыдущего образца (см. рис. 123).

Таким образом, первоначальное крупное пятно, дававшее эффект своей большой поверхностью, начинает дробиться, а узор, расположенный между кругами, занимает все больше внимание художника. Эта эволюция, продолжаясь, приводит, наконец, к своего рода вырождению узора. На мусульманской ткани XVI века, хранящейся в Париже, украшения между кругами занимают в общей композиции узора уже столько же места, как и самые круги, а дробление этих кругов, равномерно распределяясь по всей поверхности, придает этому крупному по размерам пятну вялый и однообразный вид (снимок см. в «L'art et décoration», 1907 г., т. I, стр. 58).

Близость и непосредственное общение с более сильным искусством Европы вообще, а с Италией в особенности, совпавшее с периодом расцвета текстильной промышленности этой последней в эпоху итальянского возрождения, ввели в формы турецкого искусства, заимствованные в соседней Персии, много европейских мотивов (см. рис. 119).



125. Турецкий бархат XVI века. Город Александров. Музей.

При этом особенно сильное влияние оказали на турок венецианские ткани. Всевозможные вазоны, висящие лампы и лампы, стройные тисы, распустившиеся букеты, реальные цветы, архитектурные детали,—все эти новые для мусульманского искусства мотивы начинают примешиваться к плоскостным узорам турецких тканей.

Все вышесказанное относится к роскошным парчевым, бархатным и шелковым тканям, обслуживавшим господствующие классы Турции или шедшим на экспорт (см. рис. 117). Но помимо них в стране были в большом употреблении более дешевые набивные ткани, исполненные растительными красками по хлопку и льну, которые шли для трудового населения. В них заметны наслоения и влияния, шедшие в деревню из городов. Турецкая деревня никогда не жила изолированно от города и, постоянно воспринимая доходявшие до нее новшества, перерабатывала по-своему, сообразно своим потребностям и вкусам. Процесс коллективного безыменного творчества шел постоянно, не прекращаясь. В руках крестьян-кустарей узоры драгоценных тканей, упрощаясь и синтезируясь, приобретали особую остроту и лаконичность, но их отдельные, случайно попадавшие образцы только приоткрывают завесу над неизвестным нам пока

искусством (см. рис. 124). Вследствие малочисленности и разрозненности они не в состоянии осветить общую картину украшения тканей в турецкой деревне дореволюционного периода. За роскошными тканями турецкого дворянства и буржуазии произведений народного искусства исследователи не замечают. На них никто не обращал внимания, и надо надеяться, что только теперь, когда страна сбросила свои оковы, должен начаться период собирания и выявления тех произведений крестьянского искусства, которые, отражая идеологию своих творцов, помогут выяснить корни и источники, его питавшие и давшие, как можно судить по случайным образцам, такие своеобразные и оригинальные произведения в стране.

ИСПАНО-МАВРИТАНСКИЕ ТКАНИ

Колонизационное движение арабов не остановилось на занятии Египта. В начале VII века Каирский халифат стал расширять свои пределы в западном направлении, завоевывая северное побережье африканского материка. В начале VIII века арабы захватили уже Испанию, подчинив себе местных вестготских феодалов. Главным центром производства испано-мавританских тканей стал почти на восемьсот лет Пиренейский полуостров.

Мавры, захватившие Испанию, в свое время богатую и важную римскую провинцию, нашли там обычаи и роскошь, подобные господствовавшим в Византии и Равенне. Принеся с собой способы тканья, практиковавшиеся в Персии, завоеватели обратили особенное внимание на изготовление шелковых тканей, и вскоре многочисленные станки, по словам современников, стали работать повсюду. Главными центрами производства во времена мавров были города Альмерия, Малага и Мурсия. Кордуанец Эль-Шиканди (живший в начале VIII века), Эдризиды и Эль-Кашиб в своих трудах единогласно отмечают Альмерию, вырабатывающую великолепные серебряные разных тонов и шелковые ярких расцветок ткани. Это были: дибаж—в несколько тонов серебра, тираз—затканная надписями с именами принцев, и холас—ткань более низкого качества. К сожалению, образцов этих тканей не сохранилось,—имели ли они характер парчи или это были иного сорта ткани, определить невозможно.



126. Испанская ткань IX века.
Берлин. Художественно-промышленный музей.

Шелководство при маврах находилось в цветущем состоянии. Размеры его были так велики, что еще до X века, в эпоху кордовских халифов, Испания вывозила не только готовые ткани, но и шелк-сырец в северные страны Европы и на юг, в Африку, снабжая им всех своих соседей по побережью Средиземного моря, вплоть до самой Александрии. К XIII в. шелководство достигло такого широкого распространения, что только в одной провинции Жеан на-

считывалось до 3000 деревень, занимавшихся разведением шелковичных червей. В это же время в самой Севилье работало свыше 6000 ткацких станков.

В узорах мавританских тканей мы видим два течения: более раннее, которое, воспроизводя во многих отношениях коптское искусство, в то же время опирается на сассанидские образцы и выражает, повидимому, идеологию крупных феодалов, другое, позднее, которое выросло преимущественно в городской среде и, опираясь на геометрические элементы коптского орнамента, вырабатывает

своеобразную символику, соответствующую рационалистической идеологии торгового класса. Первое соответствует в мавританском искусстве стилю Кордовы, второе — стилю Севильи и Альгамбры. Преобладающей гаммой испано-мавританских тканей являются цвета красный, желтый и черный.

Ткани IX века полны феодальной символики, узор их олицетворяет могущество и силу.

Трактовка узора — или по кругам или полосами. Примером первой трактовки может служить ткань со слонами, найденная в одной из испанских церквей (хранится теперь в Берлинском музее) (см. рис. 126). Мы уже имели дело с одной подобной же византийской тканью из Аахенской капеллы. Очевидно, и здесь и там был один и тот же сассанидский оригинал, но в мавританской трактовке мы видим приблизительно ту же переработку сассанидского образца, с которой встречались в коптских тканях: рисунок грубее и тяжелее, но более ярок и декоративен. Ленточное обрамление кругов и звездчатый орнамент по их соединениям — типично коптские. Коптское же влияние несомненно выступает и в трактовке другого феодально-сассанидского



127. Испано-мавританская ткань XIII века.
Берлин. Художественно-промышленный музей.

сюжета, с которым мы тоже встречались в византийском искусстве,— Гильгамеша со львами. Можно предполагать, что этот сюжет, воспроизводимый в Византии VIII—IX веков, встречался уже в это время и в Испании; но дошел до нас только сравнительно поздний его вариант—на погребальной мантии Сан-Барнарда Кальво, епископа города Вихь, XII века. Изображение Гильгамеша дано в кругах, с обрамлением из крылатых грифонов. Фигура типична по своей приземистости и значительной стилизации. Между кругами—богатый растительный орнамент и опять звезды (см. рис. 127).

Наряду с трактовкой по кругам мы в более раннем периоде мавританского искусства имеем и трактовку горизонтальными полосами. Парные животные и птицы (преимущественно павлины) чередуются в них с орнаментом, отдаленно напоминающим древо жизни, и с арабскими надписями. Тканей такого типа, главным образом X века, очень много в собрании Исторической академии в Мадриде и в берлинском музее Фридриха-Вильгельма. На одной из них в медальонах изображены сидящие рядом две человеческие фигуры—вероятно, царь и царица, окруженные львами, птицами и фантастическими четвероногими. Между каждыми двумя полосами помещена куфическая надпись следующего содержания: «Преплагий, милосердный господь. Благословение божие и благополучие халифу Иман-Абдаллах-Хишаму, любимцу бога» (этот халиф правил с 976 года). В этой лицевой ткани, когда-то захваченной у мавров и хранившейся долгое время как трофей в маленькой провинциальной церкви, мы находим одну из тех, которые вырабатывались в Кордове специально для двора кордовских халифов. Это сама по себе типичная черта для всякого производства феодальной эпохи¹.

Кроме именных надписей, на тканях встречаются выдержки из Корана, восхваления Магомета и его наместников, формулы благословения и т. п., при чем надписи пишутся вертикально или горизонтально. Иногда буквы в них переплетаются между собою, подобно древней славянской вязи; тогда чтение их бывает очень затруднительно. Чем ближе к нашему времени, тем надписи на тканях

¹ Подобные ткани Берлинского музея изданы Юлием Лессингом. Julius Lessing. «Gewerbesammlung des Königlichen Kunstgewerbemuseum», Berlin 1900.

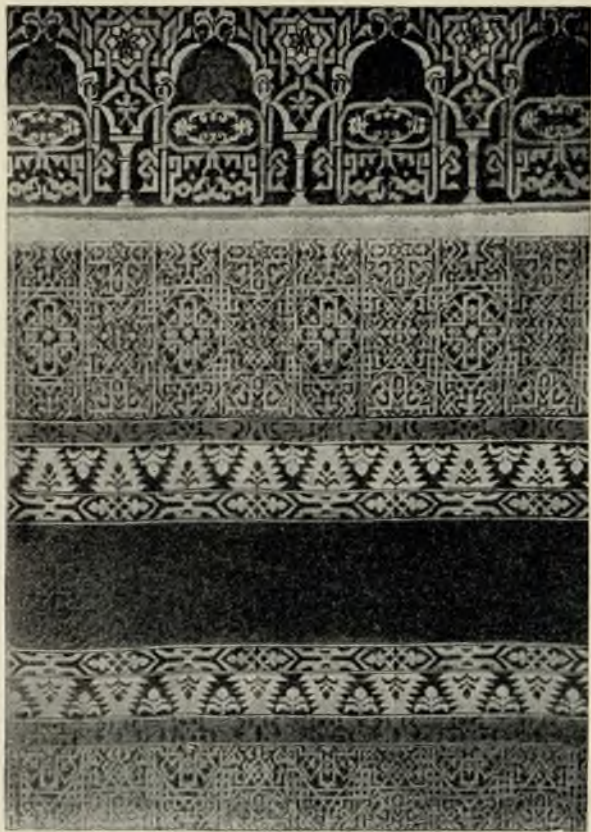
становятся менее удобочитаемыми, они как бы вырождаются по мере того, как вырождается и породившая их арабская культура Испании. Буквы становятся исключительно декоративным мотивом, представляя собой вид орнамента. По всей вероятности, производство при этом переходит в руки христианских мастеров, совершенно незнакомых с арабским языком. Передавая внешний вид узора букв, они не понимали их сочетаний.

Ткани с надписями употреблялись главным образом

для знамен, флагов, штандартов, подушек, обоев, покрывал, надгробий и саванов. К их числу относится и великолепное знамя, отбитое у мавров королем Кастилии Альфонсом VI в битве при Лас-Навасе в 1212 году. Судя по надписям, очевидно, это был штандарт халифов Альмоядов, расшитый золотом и цветными шелками, с арабскими орнаментами и надписями вокруг. В нем мы уже видим геометрическое расчленение самого штандарта широкими полосами, между которыми помещается мелкий орнамент и арабские надписи крупного масштаба (см. рис. 128).



128. Знамя халифов Альмоядов. XIII века.
Бургос. Монастырь Las Huelgas.



129. Ткань «альгамбра» XIII—XIV веков.
Берлин. Художественно-промышленный музей.

Начиная с XI века, независимый и могущественный Кордовский халифат разделился на четыре маленьких королевства: Севилью, Гранаду, Толедо и Валенсию. Европейское население Испании начинает свое наступление на мавров и постепенно оттесняет их к югу и к западу. Здесь-то и созревает окончательно то испано-мавританское искусство «альгамбры», которое образовало совершенно своеобразную группу мусульманских тканей, резко отличающихся от по-

добных же произведений ислама в других странах (см. рис. 129).

В основу испано-мавританского орнамента этого периода кладется геометричность, заимствованная, как сказано, из коптского искусства. Но геометричность мало-по-малу слагается в определенную символику, постепенно достигающую все большего и большего совершенства в бесконечной сложности комбинаций, исходящих из разнообразного пересечения прямых линий. Раймонд Кокс, в своем труде «Les soieries d'art», попробовал раскрыть эту символику. «На языке мусульманских художников,—говорит он,—горизонтальные

линии выражают спокойствие и размышление; вертикальные—стремление или порыв души; косые—печаль или радость. Образуемые ими многоугольники также имеют свое значение: правильные указывают на успокоительные и легкие мысли; неправильные служат для выражения сложных и смутных идей»¹. Для выражения идеи бесконечности мавританское искусство употребляет два приема: или непрерывное повторение одного и того же мотива, или накопление постепенно уменьшающихся деталей.

В общем из прямых полос и линий, пересекающихся в различных направлениях и под различными углами, образовалась в конце концов та изумительная эстетическая геометрия, которая составляет основу украшений испано-мавританских тканей. Промежутки между пересекающимися полосами заполняются цветным фоном, гладким или с орнаментом, состоящим часто из рассеченного листа с закругленными концами, на тонком стебле, причудливо изогнутом в различных направлениях. Часто среди этих геометрических узоров и тонких орнаментальных стеблей расположены твердые, прямые, ломающиеся под углом куфические буквы арабских писмен. Тканей этого периода очень много в коллекциях парижского музея Клюни, Берлинского художественно-промышленного и Мадридского археологического. Но в Россию, очевидно, такие ткани совершенно не попадали,—их нет в коллекциях нашего Союза. Единственное, чем мы располагаем,—это повторениями испано-мавританских тканей с геометрическим орнаментом, сделанными в турецких мастерских. Но геометрические узоры здесь уже более бедны и случайны, несмотря на прекрасное техническое исполнение. Образцами таких турецких копий очень богата Московская оружейная палата.

Добавим, что произведения испано-мавританского искусства имеются в большом количестве и на противоположном берегу Средиземного моря, за Гибралтаром: в Могребе, Алжире, Тунисе, Телемсене и Марокко. Телемсен был столицей мавров с XII по XV век. Мавры, по мере их вытеснения испанцами из Андалузии, переселялись обратно на родину, в северную Африку. Во всех этих странах, еще и теперь не вполне изученных, живы традиции испано-мавритан-

¹ Raymond Cox. «Les soieries d'art», Paris 1914, стр. 103—104.



130. Сицилийская вышивка XII века. Вена. Музей.

ского искусства, которые сохранились в чистоте, без всяких позднейших изменений и добавлений, тогда как в самой Испании сначала церковь, а потом правящие классы ее новых, христианских повелителей ввели в художественное наследие мавров целый ряд новых, совершенно несвойственных ему мотивов и наслоений, сильно изменивших характер испано-мавританской орнаментики.

СИЦИЛИЙСКИЕ ТКАНИ

К арабско-мавританской группе следует отнести и ткани Сицилии, большого острова на Средиземном море, который в течение средних веков последовательно переходит из рук Рима к остготам, византийцам, арабам, норманнам, германским Гогенштауфенам, французам и испанцам. Арабы овладевают Сицилией в начале IX века и основывают там, как и в других странах, многочисленные ткацкие мастерские—тирацы. Ко времени завоевания Сицилии норманнами (XI век) Европа достаточно была знакома с восточными тканями и высоко их ценила. Поэтому норманнские властители острова не



131. Сицилийская ткань XIV века. Тулуза. Соборная ризница.



132. Сицилийская парча XII века.
Берлин. Художественно-промышленный музей.

только не упразднили развившееся до них арабское производство, но даже еще более его расширили, привлекая к своему двору лучших мусульман-художников. Вместе с тем были оживлены на острове и некоторые оставшиеся там традиции византийского искусства.

Во время войны Сицилии с Византией в первой половине XII века норманнский герцог Рожер II захватил Коринф, Фивы и Афины и переселил оттуда в Сицилию греческих ткачей по шелку. Эпоха крестовых походов значительно повысила спрос на продукцию Сицилии. Крестоносцы, познакомившиеся с художественной промышленностью Востока и пораженные красотой мусульманских тканей, вывозили их к себе на родину. Растущая роскошь увеличивала спрос и требовала все новых и новых образцов. Транспорт их из Сирии и Малой Азии в Западную Европу в то время был дорог и опасен, так как морские разбойники грабили суда. Сицилия лежала на половине этого торгового пути. Ее шелковые ткани, копировавшие восточные образцы, с успехом заменяли произведения Бруссy, Алеппо, Дамаска и других центров восточной мусульманской промышленности. В узорах палермских тканей XI и XII веков норманнское влияние почти незаметно. Тип их украшений аналогичен принятому на Востоке: своеобразная флора, условные сассанидские фигуры животных, туловище которых часто орнаментовано. Рисунок узора обычно очень четкий и крупный, построенный по горизонтальным рядам. Коптско-египетские мотивы — павлины, попугаи, жираффы, львы — обрабатываются со свойственной византийскому

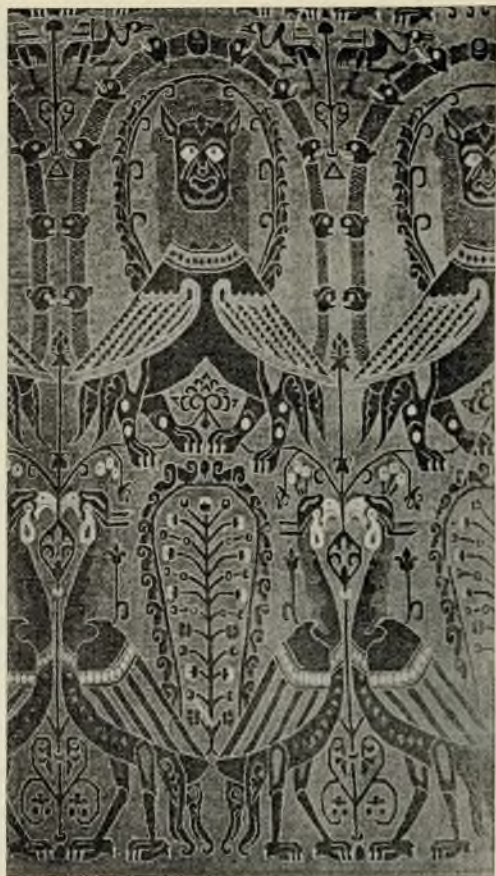
искусству геральдической импозантностью. Временами даются самые причудливые сочетания, поразительно смелые по замыслу и исполнению.

Интересный образчик сицилийских тканей XII века дает коронационная мантия австрийских императоров, хранящаяся в Вене. Она представляет собою гладкую пурпурную, типа византийской, ткань, в виде почти правильного полукруга, со сложным золотым шитьем.



133. Сицилийская ткань XII века.
Лондон. Британский музей.

Композиция ее состоит из древа жизни, имеющего форму пальмы. По обеим его сторонам изображены повернутые в противоположные стороны львы. Они собираются растерзать поверженных наземь верблюдов. Некоторые декоративные мотивы—ветви, гривы львов, недоуздки верблюдов—оставлены незащитыми, и пурпур ткани выступает среди шитья золотом и жемчугом, подчеркивающего линии рисунка. На подоле, по широкой кайме идет шитая же золотом надпись: «...составляет часть того, что было сработано на королевской мануфактуре, где правит счастье и честь... в столице Сицилии в 528 году эгира», то-есть 1133 г. нашей эры (см. рис. 136). Под эту великолеп-



134. Сицилийская ткань XIII века.
Испания. Вихь.

ную мантию сделан стихарь из белой шелковой тяжелой материи типа венецианского аксамита. По вороту и по обшлагам он отделан полосой пурпура, шитого золотом и жемчугом, с узором геометрического типа, но более спокойной трактовки, чем в Альгамбре,— из замкнутых и закругленных фигур. Внизу по подолу идет широкая кайма из четырех полос лилового пурпура и белого шелка. На самой широкой полосе каймы узор из сочетаний геометрического орнамента с грифонами, а на одной из более узких—латинская надпись, указывающая на дату—1181 год¹ (см. рис. 130).

В соборе Ратисбона имеются две шелковые ткани—дар Генриха VI Гогенштауфена. На одной из них дана

чрезвычайно эффектная трактовка византийского сюжета—двуглавого орла, под которым внизу изображены львы, пожирающие ланей. Основа построения рисунка—сассанидско-коптская, но с значительной долей и местного, своеобразного подхода. По крыльям орла идет арабская надпись, указывающая, что ткань сделана мастером Абд-Эль-Азисом для короля Вильгельма II (1169—1189)

¹ «Operatum felici urbi—Panormi XV anno regni Dni W. Dii. Gi. Regis Siciliae ducat—Apulie et principat. Cap. filii regis. W. indicatione XIII».

(см. рис. 132). Еще более самостоятельная переработка основных традиций выступает перед нами в куске богатой золотой парчи с погребального одеяния Генриха VI († 1197) (см. рис. 133). Характер рисунка этой ткани вместе с тем близок к испанскому. Интересна далее великолепная мантия короля Роберта Неаполитанского (1309—1343), хранящаяся в Тулузе, с павлинами и куфической надписью: «Совершенство благосло-



135. Сицилийская ткань XIII века.
Соборная ризница Санса.

вение» (см. рис. 131). Мотивы парных павлинов, посаженных в профиль, обычны в сицилийском искусстве. Они встречаются и в стенной росписи дворцов Палермо (Zisa), и в изделиях из слоновой кости. В инвентарях 1309 года упоминается: «Casula vetustissima diversis coloribus ad paones» (diversis coloribus—разными цветами). Цвета на ней меняются по рядам: павлины и другие мотивы то затканы красным, то зеленым, то желтым.

Наконец, чрезвычайно смелая трактовка, под несомненным влиянием византийских мастеров, дана нам в большой атласной завесе из города Вихь близ Барселоны. Ткань темнокрасного цвета с чер-

ным узором, местами заткана белыми нитями (типичная расцветка византийских тканей с орлами). Композиция рисунка развернута по горизонтальным рядам: в одном ряду—парные павлины с поднятыми хвостами, в другом—сдвоенные птичьи туловища с львиной головой и лапами, обрамленные змеями. Причудливость и фантастичность фигур второго ряда производит сильное, но в то же время дисгармоническое впечатление; эта дисгармония примиряется в сопоставлении с более спокойными фигурами павлинов и в сочетании с другими деталями, удачно заполняющими все остальное поле ткани (см. рис. 134).

С течением времени и в сицилийских мастерских работники-мусульмане вытесняются христианами. Начинают попадаться в узорах христианские символы — гербовые щиты, короны, кресты. Арабский стиль трактовки сохраняется, но арабские надписи и здесь, как в Испании, утрачивают смысл, превращаются в элемент орнамента. Из тканей этого позднего периода, с псевдоарабскими надписями, отметим так называемый саван св. Потенция в ризнице собора города Санса (см. рис. 135) и покрывало с мощей св. Лупа. В обеих этих тканях—обычные мотивы узоров: медальоны с грифонами и птицами, повернутыми друг к другу и разделенными деревом жизни. Под деревом надпись из фантастических букв.

Позднее, после завоевания Сицилии французами, сопровождавшегося процессом рефеодализации, и после крупного восстания 1282 года, известного под именем «Сицилийской вечерни», сицилийские мастера перебрались на континент и нашли себе убежище в ближайших городах Апеннинского полуострова, где и осели. Другие, выбравшись из Сицилии позднее, отправились к северу и поселились в Лукке, Пизе, Флоренции, Сиенне, Генуе, Турине, Милане и Венеции. Все эти города, создавшие себе богатство еще во времена крестоносцев и как раз в это время развивавшие местное производство тканей, с охотой приняли искусных мастеров, умевших работать дорогие ткани. Часть беглецов добралась до берегов Испании и перенесла свои навыки на почву этой страны. Что же касается самой Сицилии, то после XIII века об ее тканях в исторических документах никаких сведений нет. В описях римской курии от

1295 года, где упоминаются многочисленные ткани Востока, Византии, Испании и Венеции, уже ни слова не сказано о тканях Сицилии. Это значит, конечно, не то, что ее промышленность совершенно прекратилась, но что произведения других городов Италии заняли место когда-то славных палермских мастерских.



136. Сицилийская вышивка XII века. Вена. Музей.

Т К А Н И
ЕВРОПЕЙСКОГО ФЕОДАЛИЗМА



137. Венецианский бархат XVI века. Ризница б. Сергиевой лавры.

ИТАЛЬЯНСКИЕ ТКАНИ

Ткани Италии—это целая эпоха в развитии ткацкого искусства Европы и всего мира.

Выгодное географическое положение и значительные остатки античной городской культуры обусловили то, что Италия в экономическом отношении далеко опережает в эпоху Средних веков остальные страны Западной Европы. Здесь раньше чем где бы то ни было складываются свободное цеховое ремесло и оживленная торговля с Востоком. Огромную роль в процессе первоначального накопления капитала в Италии сыграли также крестовые походы, на которых чрезвычайно нажились отдельные торговые города. Рост торговли и ремесел приводит к созданию богатых и мощных городских общин, которые постепенно в борьбе с феодалами добиваются самостоятельности, а затем подчиняют и самих феодалов,



138. Вышивка XIII—XIV веков.
Москва. Музей Текстильного института.

устанавливая политическое господство буржуазии приблизительно к началу XIV века.

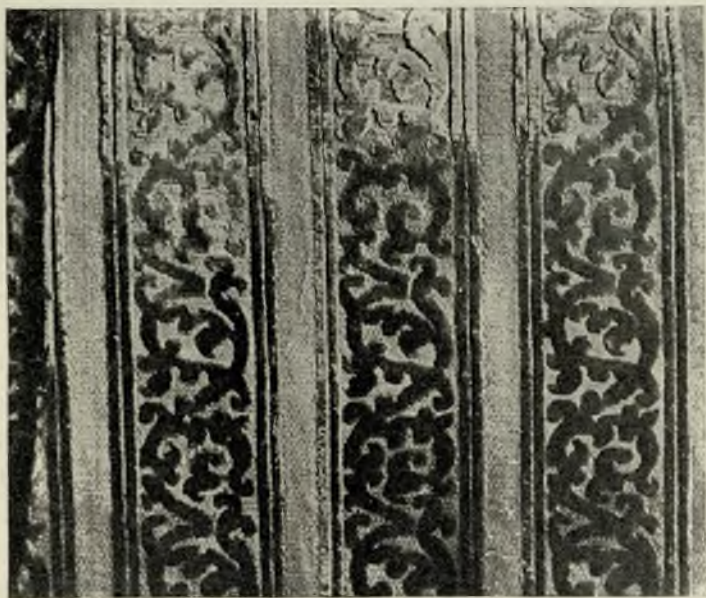
Развитию собственного производства тканей в Италии способствовало широкое знакомство, через посредство торговли, с иноземными образцами, в частности с восточными. С VIII века Венеция, Генуя, Пиза, Амальфи, Неаполь и другие города выступают посредниками по передаче в остальные страны Западной Европы разнообразных предметов восточной продукции, в том числе восточных тканей и ковров, сначала приобретаемых в Византии, а потом и непосредственно в восточных портах.

Выгодность торговли восточными тканями ставила на очередь вопрос о производстве их в самой Италии.

Монгольское нашествие в Средней Азии в начале XIII века, разорив Персию и Месопотамию, с одной стороны, сократило здесь производство восточных тканей, вывозившихся в Италию, а с другой—открыло последний пути для непосредственного сношения с Китаем. Элементы китайского искусства, вместе с таким ценным материалом, как шелк, быстро были освоены итальянскими мастерами и, в свою очередь, явились немаловажным фактором к развитию производства

роскошных шелковых тканей в самой Италии. К XIV веку наиболее важными центрами изготовления итальянских тканей становятся города Лукка, Венеция, Генуя, Сиенна и Флоренция. Все это города северной Италии. Из них Лукка уже с XII века и вплоть до 1400 года по производству шелковых тканей была так же известна своей продукцией, как позднее во Франции Лион. Но слава Лукки мало-помалу затмевается Венецией. В Венеции уже около XIII века образуется шелкоткацкий цех—*samitarii*, и его первые дошедшие до нас статуты датированы 1265 годом. Если в инвентаре римской курии за 1295 год луккские и венецианские ткани еще считаются равноценными, то уже к XV веку, после разорения Лукки в войне гвельфов и гибеллинов и переселения части текстильщиков в Венецию, ее производство выдвигается на первое место и не имеет конкурентов по высоте качества изготавливаемой продукции и по своим рисункам¹. Генуя уже в XIII веке производила шелковые ткани,

¹ Производством тканей в Венеции в это время было занято до 3 000 чел.



139. Итальянский бархат XV—XVI веков.
Москва. Оружейная палата.



140. Андреа Мантенья. XV век. «Триумф Цезаря». Лондон. Гемптон-Курт.

что известно из описи собора св. Павла в Лондоне за 1295 год. На юге Италии шелковая промышленность стала развиваться в Мессине, Реджио и Катанцаро. Каждый из перечисленных центров имеет свои особенности производства, характерные для данной местности. В Лукке и Сиенне выделялись главным образом ткани для нужд культа. Флоренция специализировалась на выделке шерстяных тканей и ежегодно производила от 18 000 до 20 000 штук сукна, но вместе с тем рано развила у себя и шелковую промышленность—производство парчей и камки, а также шелковых тканей для гражданских



141. *Андреа Мантенья. XV век. «Триумф Цезаря». Лондон. Гемптон-Курт.*

одежд, с крупным и мелким рисунком. Венеция работала для экспорта на Восток, и потому ткани ее и для внутреннего рынка были более экзотичны, чем в других местах. Генуя более всего славилась своими разрезными бархатами и т. д.

Все ткацкое производство Италии вплоть до XV века носит еще ремесленный характер; ремесленники организованы в цехи. Цехи мастеров-ремесленников действуют в Генуе, Венеции и во Флоренции, не говоря уже о менее крупных городах. Цехи Италии, как

и всей Европы, были производственными и торговыми корпорациями свободных ремесленников, резко отличными от организаций ремесла не только на Востоке, но и в Византии. На Востоке и в Византии ремесленники подчинены феодалам, и организация их носит в основном полицейский характер, вводящий организации ремесленников в систему феодального строя. В Европе цеховые организации ремесленников и торговцев стали отправной точкой разложения феодализма и зарождения класса буржуазии.

В процессе дальнейшего роста производительных сил и разделения труда, наряду с цеховым ремеслом, уже в XIV веке появляются первые капиталистические формы организации производства, в которых производитель отрывается от средств производства: это мануфактура и капиталистическая, так называемая «домашняя промышленность». Цехи при этом постепенно изживают свою прогрессивную роль, они борются с новыми капиталистическими предприятиями и из гибких, свободных корпораций постепенно превращаются в более замкнутые, из прогрессивных—в реакционные учреждения. Доступ в цех очень затрудняется. Звание мастера, полученное в одном городе, ничего не значит в другом, и т. д. В целях борьбы с конкуренцией строго регламентируются характер, качество и порою даже рисунок тканей. Подозрительно относясь ко всяким усовершенствованиям и нововведениям, ремесленники теперь решительным образом отмежевываются от художников, видя в них своих конкурентов. Ряд цехов и сам по существу превращается в капиталистические предприятия, становясь организацией класса предпринимателей—буржуа. Во Флоренции, например, особенно привилегированное положение занял цех суконщиков—Arte di Lana. В сущности это был уже не союз ремесленников, а крупная торговая компания, занимавшаяся подчас и банковыми операциями. Члены Arte di Lana лично не работали, они только скупали шерсть и раздавали ее для обработки мастерам за определенную плату, при чем попутно вносились в производственную практику и некоторые новые элементы разделения труда ¹.

¹ В Венеции цеховая промышленность хотя и сохраняется, но к XV веку в значительной степени меняет свой облик. В 1421 году мастера бархатного дела в Венеции уже делятся на две группы работающих: работающих гладкий и работающих узорный товар. Расширение производства последнего и его



142. Стенной ковер XVI века. «Арабески-Май» (1564—1567 гг.). Париж. Музей гард-мёбль.

Характерно для эволюции производства тканей в Италии XV века и совершенно новое положение, которое получает по отношению к цеху и вообще к организации производства художник, человек, обладающий особенным дарованием. Если вначале художник был только наиболее квалифицированным, одаренным и изобретательным мастером, а затем, в процессе застенелости цехов,—опасным и нежелательным конкурентом, то в мануфактуре художник, по существу уже оторвавшийся от производства, становится его художественным руководителем. Он дает образцы, стоящие на высоте чистого искусства данной эпохи, мастера же становятся постепенно техниками-выполнителями.

Первоначальной формой украшения тканей является вышивка, которая, постепенно совершенствуясь, дает нам в Италии XIV—XV веков высоко художественные образцы. Но в общем—с ростом производительных сил и техники и с появлением разделения труда—в мануфактуре ткачество вытесняет вышивку, поскольку открывает более широкие пути для массового производства. Золотые украшения для церковных облачений в Италии довольно рано стали вырабатываться на ткацком станке. Таковы, например, кресты для риз, оплечья, вставки для далматиков и др. (см. рис. 138). Техническое усовершенствование ткачества идет быстрее технического усовершенствования вышивального искусства. Входящая, например, в практику работа со сменой челноков позволяет увеличить количество красок в рисунке, протягивая через некоторые части узора по ширине полотнища ткани нити иного цвета. Устраняет потребность в вышивке и богатство самой фактуры ткани. В XV веке от технического приема стрижки бархата переходят к приемам разрезки и выделки бархата петельчатого; приобретенные при этом навыки идут на дальнейшее усовершенствование производства—создание бархата узорчатого; появляется новый вид украшения ткани, построенный

дифференциация вызывают в 1452 году разделение мастеров узорных бархатных тканей на пять отдельных групп во главе которых стоят специалисты. Кроме наблюдения за общим ходом работ, они заведуют цехом подмастерьев и учеников, следя за их обучением и производя проверку их знаний. В литературе встречаются указания на постоянные жалобы подмастерьев, что их заставляют изучать один только определенный вид работы, не допуская к остальным.



143. Стенной ковер XVI века. «Триумф Бахуса». Париж. Музей гобеленов.

на сопоставлении рельефа бархатного ворса с золотой гладью фона (см. рис. 139). Наконец, в XVII веке был перенесен в Италию ткацкий станок, усовершенствованный лионцем Дангоном, и это, в свою очередь, обогатило рисунок на итальянских тканях целым комплексом новых, чрезвычайно интересных деталей.

Между произведениями художников станковой живописи XIV и XV веков сохранились интересные альбомы с рисунками для бархатных и парчевых тканей и крупные композиции стенных ковров. Таковы рисунки веронца Виктора Пизано (1395—1456), прозванного Пизанелло, Сандро Ботичелли (1447—1515), Джакомо Беллини (1440—1471) и др. В коллекциях Луврского музея хранятся тетради с эскизами Беллини. В них на десяти страницах имеются рисунки для тканей. Впоследствии он закрыл серой краской эти композиции, чтобы использовать пергамент для новых работ, но уцелела одна страница с набросками декоративных тканей большого раппорта. Сохранились роскошные ткани, а также штучные изделия из области предметов культа, исполненные по рисункам художника Палайюола (1429—1498) (см. рис. 160). Андреа Мантенья (1431—1506), кроме своих знаменитых фресок в Мантуе и Вероне и картин, украшающих в настоящее время залы музеев Парижа, Мадрида и Берлина, создал серию крупных картонов для стенных ковров. От этой серии, называемой «Триумф Цезаря», осталось девять больших четырехугольных картин, находящихся в королевском дворце Гэмптон-Курт, близ Лондона (см. рис. 140—141).

После Мантеньи над композициями стенных ковров работало много итальянских художников, имена которых остались неизвестными, но серия ковров на тему «История Вулкана и Венеры», исполнявшаяся по заказу Франции для украшения стен Мадридского дворца близ Парижа, сохранила имя художника-болонца Приматиччио (1504—1570). Особенною же известностью пользовалась серия ковров Рафаэля (1483—1520) на тему «Деяния апостолов». Эта серия состояла из десяти сюжетов и была исполнена Рафаэлем, вместе с его учениками Лукою Пенни и Джiovанни д'Удино, для папы Льва X. Ковры эти предназначались для украшения стен Сикстинской капеллы Ватикана и впервые были исполнены во



144. Итальянская парча XIII века.
Берлин. Художественно-промышленный музей.

Фландрии, в брюссельской мастерской Пьера ван-Аэльста, под руководством Бернгарда ван-Орлея¹ (см. рис. 174).

Для освобождения от иностранной зависимости в 1540-х годах флорентийский герцог Козимо Медичи решил завести во Флоренции собственное ковровое производство. Для этой цели из Фландрии были выписаны два хороших мастера—Ян Роста и Николай Карше, на условии предоставления им хорошего помещения, оклада по 600 червонцев в год и многих других щедрот. На их обязанности было заправить и пустить в ход 24 станка и подготовить мастеров из местного населения. Эта ковровая мастерская, первая в Италии и являющаяся одной из ранних государственных придворных мануфактур, столь типичная затем для эпохи абсолютизма, называлась Arraceria Medicea. Субсидируемая и покровительствуемая Медичи, она просуществовала до XVIII века. К участию в ее работах

¹ За каждый картон ковра художнику было уплачено по сто дукатов, а за каждый ковер ван-Аэльст получил по 1500 дукатов.



145. Итальянская керамика XIII века.
Флоренция. Сан-Миньято.

нообразием декоративных арабесок отличался Франческо Альбертини, прозванный *Vaschiassa*, который создал серию «Двенадцать месяцев» (см. рис. 142), «Гротески» и много других, находящихся в галлерее Уффици. Так как художники, дававшие свои композиции, мало были знакомы с технической стороной дела, участие в работе таких мастеров, как Роста и Карше, особенно Роста, было в высшей степени полезно.

Исполнявшиеся часто в мастерских далекой Фландрии, многие ковры итальянских художников не сохранили имен создавших их мастеров, но по типу аксессуаров, по постановке и общему расположению фигур можно определить принадлежность их авторов к той или другой итальянской школе. На некоторых коврах имеются монограммы тех мастерских, в которых они были изготовлены.

были привлечены почти все крупные художники того времени. Композициям Бронзино принадлежат многочисленные произведения этой мастерской, хранящиеся доныне в различных дворцах Флоренции. Франческо Сальвиати исполнил такое множество композиций, что часть их была отправлена для выполнения во Фландрию. Особенной продуктивностью и раз-

На одном из таких ковров, хранящемся в музее «Гобелен»,—«Триумф Бахуса» (см. рис. 143), монограмма состоит из пересекающихся букв Ф и Ж—Франциск Желбел (имя мастера стенных ковров, работавшего в Брюсселе между 1534 и 1571 гг.).

Участие многочисленных итальянских художников в производстве декоративных тканей имело большое значение для промышленности. Позднее, однакож, со второй половины XVI



146. Итальянская парча. Лукка. XII век.
Маргбург. Музей.

века, знаменитые художники уже порывают свою связь с производством, отчасти специализируясь в области чистого искусства, на которое возрастает спрос, а отчасти отдавая свои силы на обслуживание промышленности уже в другой стране—Испании, получающей экономическое преобладание в Западной Европе.

Обращаясь теперь к анализу художественных стилей в украшении итальянских тканей, мы должны прежде всего отметить, в качестве главного отправного момента, подражание восточным образцам. Европа времени крестовых походов вообще в области культуры



147. Луккский диапер XIII—XIV веков.
Гамбург. Музей.

очень многому учились у арабов и развивала свое производство на основе достижений мусульманской техники в различных областях художественной промышленности и в частности текстильной. На Востоке выделывали драгоценные ткани с золотом и серебром, разрезной и петельчатый бархат, плотные и легкие шелковые ткани и газ. Мягкие восточные ковры, славившиеся еще в древности, вызвали подражания в европейских мастерских и известны под названием

«сарацинских». В мастерских Италии начинают применять восточные способы окраски шелка и шерсти. Иорданское индиго, дамасская красная, шафран, лакмус и сандал поступают в распоряжение итальянских красильщиков, которые с помощью квасцов укрепляют их на волокне. Уже к концу XIV века только в одной Флоренции было около 200 красилок. Распространение этого искусства породило и соответствующую литературу. В 1429 году в Италии выходит сборник способов, употребляемых при крашении: «*Mea-viglia arte dei tintori*». Что первые ткани, изготовлявшиеся в Вене-

ции, носили исключительно восточный характер, на это указывают и описи ватиканских ризниц от 1295 года, и рукописи, опубликованные итальянским ученым Цанетти. Производство восточного разрезного и стриженного бархата было настолько хорошо поставлено в Венеции, что ткани этого рода, вышедшие из ее мастерских, очень трудно отличить от восточных оригиналов.

Если Венеция и другие города, торговавшие с Византией и Востоком, переносили в Европу восточно-арабские и персидские вкусы, то Лукка, имевшая торговые сношения главным образом с Западом, пользуется в своих тканях арабскими мотивами сицилийского и испанского происхождения. Наконец, как мы указывали уже выше, образование в Средней Азии Монгольской империи вызвало наплыв в Западную Европу и китайских тканей. Первоначально китайское влияние сказалось на тканях Венеции, которая стала повторять китайские образцы. Потом китайские мотивы, вариации растительных форм и фантастических чудовищ, начинают встречаться и в тканях других мест. Каких-либо следов подражания узорам и орнаментам фламандских или французских тканей в Италии мы совершенно не



148. Итальянская ткань XIII века.
Берлин. Художественно-промышленный музей.



149. Луккский диаспер XIII—XIV веков.
Аахен. Капелла.

находим, тем более, что и шелковой промышленности во Фландрии до XVI века не было¹. Но несомненно влияние на Италию со стороны Фландрии и Франции в области техники производства. Фландрия раньше Франции начала ткать ковры, и приемы этого ткачества переходят в Италию. Затем, как уже было упомянуто выше, появляется в Италии и новый ткацкий станок, усовершенствованный лионским ткачом Дангоном.

Начав с повторения иностранных образцов и техники, Италия начинает затем перерабатывать по-своему иноземные мотивы и вносит в них черты

¹ Gaston Migeon в своей книге «Les arts du tissu» говорит, что М. Кальф, сотрудник Музея декоративных искусств в Амстердаме, в своем сочинении, изданном в Утрехте в 1901 году, доказал, что во Фландрии до XVI века выработка художественных тканей из шелка не существовала из-за трудности получения ввозного сырья. Вместо этого Фландрия имела широко развитую шерстяную промышленность. Торговля же ввозными драгоценными тканями была сосредоточена в руках итальянских купцов. Двое из них увековечены знаменитыми фламандскими живописцами: Ван-Эйк изобразил Арнольфини, а Гюго ван-дер-Гоес—Портинари.

реализма и соответствия с местными бытовыми условиями, характерные для искусства эпохи Ренессанса; формы растительного орнамента получают решительное преобладание над мотивами животного мира, столь распространенными на охотничьем полукочевом скотовладельческом Востоке.

К началу XVI века восточные мотивы совершенно перестают интересовать итальянских художников¹. Элементы животного мира почти не встречаются в рисунках тканей, за исключением редких случаев, когда геральдика сохраняет их формы

в своих гербах. Господствует узор, составленный из местных растительных форм. Рисунок ткани ставится в тесную связь с ее назначением. Для платьев и костюмов создают одного типа рисунки, для декоративных тканей, идущих на обивку стен и занавесы, — другого. Чем уже и жестче становятся, под влиянием испанской моды, платья, тем менее уместными делаются крупные узоры, тре-



150. Луккский диаспер XIV века.
Данциг. Соборная ризница.

¹ Справедливо считая свою продукцию выше иностранной, венецианский сенат уже в 1492 году запретил дальнейший ввоз восточных тканей.



151. Диаспер XIV века.
Штральзунд. Ризница церкви св. Якобия.

бующие широких поверхностей. Для одежд начинают компановать специальные мелкие рисунки из отдельных, посаженных близко друг к другу веточек, образовавшихся как будто от распада на отдельные детали бывших ранее крупных растительных побегов.

Мелкий рисунок для платьев просуществовал до следующего изменения покроя одежды. Со второй половины XVII века постепенно входят в моду фижмы, и мелкие

узоры начинают увеличиваться в размере.

Рисунки ранних итальянских тканей XII—XIII веков носят ярко выраженный так называемый романский стиль. Композиции узоров строго симметричны, их орнамент плоскостной и двухмерный (см. рис. 144). В самых ранних луккских тканях поверхность делится на многоугольники, в виде крестов и звезд, с парными фигурами внутри их. Этот мотив украшений обычен для штучной керамики, которой покрывались стены и полы зданий (как, например, в церкви Сан-Миньято во Флоренции; см. рис. 145). Другой тип



152. Итальянский бархат XVI века. Тверь. Городской музей.

построения—это парные животные в кругах, с собственными для каждого района разновидностями (см. рис. 146). Наконец, выявляется и третья группа, в композициях которой почти уже не встречается кругов, а парные животные и птицы чередуются рядами друг над другом (см. рис. 147). Промежутки между ними заполняются крупными ланцетовидными формами с мелкой орнаментальной разработкой и тонкими ветвями орнамента, раскинутого по свободной поверхности фона. Это одноцветные или двухцветные шелковые ткани типа камки, в которых рисунок, исполненный особым способом переплетения, блестит и рельефно выделяется на матовом фоне. В современных документах ткани этого типа носят название «диасперовых»—*ranni diasperati*, или *diasprum*. Более ранние диасперы одноцветны. Затем их начинают делать в два тона, по большей части красный узор по зеленому фону, и, наконец, обогащают нитями золота, которыми бывают обычно затканы головы и ноги птиц и животных, круглые клейма на их плечах и крыльях и т. п. Выработка Луккой таких тканей продолжалась до XV века, но расцвет их производства относится главным образом к XIV веку, при чем сохраняется тип узоров, выработанный еще в XIII столетии. Ткани, подобные луккским диасперам по рисунку и самой технике работы, в XIII веке выделяла еще и Антиохия.

Следующим типом рисунков на тканях XIII века являются рисунки геральдического характера. Их симметричный узор, с гербовыми лилиями, щитами и геральдическими животными, помещается между особыми полосами, нередко затканными другим цветом, при чем полосы эти иногда ломаются художником под острым углом, в виде шевронов, которые имеют границами особые узорные обрамления (см. рис. 148).

Все эти рисунки выражают художественную идеологию мелких и крупных феодалов, которые были законодателями мод в итальянских городах XIII века.

Характерным для феодального искусства является здесь отсутствие движения в рисунке, геральдическая условность изображения животных, оторванность одних элементов рисунка от других (см. рис. 149).

К указанным трем разновидностям тканей романского типа присоединяются, вместе с его переходом в готику к концу IX века, элементы китайского влияния, о котором говорилось выше.

Традиционная романская симметрия и разобщенность замкнутых форм начинают соединяться с китайскими мотивами в свободной обработке. В подобных композициях растительный орнамент, легко и изящно нарисованный, обрамляет мотивы средневековых крепостей, представленных уже не геральдически, а перспективно, с условным изображением окружающей постройку обстановки. Вместе с тем развитие культуры торгово-ремесленного города сменяет феодальную условность и неподвижную патетичность романского стиля первыми поисками реализма и реальной действительности. Внося эти моменты реализма в религиозно-патетическое искусство средневековья, торгово-ремесленная буржуазия создает готический стиль.

Новому направлению искусства тесно в узких рамках старой шаблонной симметрии, с ее кругами и многогранниками, повторяемыми по вертикальной линии. Мотивы украшений располагаются свободно. Новая диагональная схема, в связи с непарными группами животных, вносит асимметрию и движение, являющиеся полной противоположностью спокойной старой композиции предшествующего XIII века (см. рис. 151). При помощи умелой группировки непарных мотивов маскируется раппорт рисунка, и запутанная композиция заполняет пространство. Геральдические условные изображения животных и птиц оживают, приближаясь к природе, борьба и преследование сменяет их спокойные, застывшие позы. К фантастическим животным присоединяются уже реальные заморские звери — обезьяна, слон и т. д. Растительные узоры взяты из местной флоры и тракуются реалистически. Наконец, появляется человеческая фигура, тесно увязанная с остальными, изображения парусных судов и проч. (см. рис. 150). Замкнутые изображения отдельных форм и предметов сменяются композиционным объединением их в сценах с соответствующим пейзажем: плетни огораживают определенные места, охотники крадутся за дичью из-за деревьев. Но эти элементы реалистической зрительно-правдоподобной передачи действительности в связном рассказе еще не разрушают до конца условной



153. Венецианский золотой бархат XVI века.
Москва. Оружейная палата.

декоративности узора, все изображения которого подчиняются еще не столько изобразительной, сколько орнаментальной задаче. Длинные закручивающиеся ленты с готическими надписями выются между человеческими фигурами, создавая своеобразный тип орнамента.

Необходимой принадлежностью тканей Лукки, где особенно привился смешанный готикокитайский стиль, является зубчатая извивающаяся широкая лента. Она совершенно подобна той, которую употребляли ки-

тайцы в своей орнаментике для символического изображения неба—Tchi.

Элементы реализма, появляющиеся в готике как черты буржуазного мировоззрения в условно-историческом искусстве феодализма, растут вместе с экономическим и политическим ростом буржуазии и достигают полного господства вместе с окончательным ее утверждением. В искусстве так называемого Ренессанса реализм и светскость, интерес к научному познанию действительности заменяют былую





Итальянский аксессуар 2011 г. Разпорт 37×11,5 см.
Москва. Гос. Исторический Музей.



религиозность, догматичность и застылость феодального мировоззрения. Эта новая идеология торгово - ремесленной буржуазии, достигшей политического господства в системе богатых городов республик Италии, в украшении тканей проявляется несколько позднее, нежели в живописи или скульптуре. Но и в тканях XV века новая художественная идеология оказывается господствующей. Реалистическая передача животных и растительных форм, подчи-



154. Венецианская камка XVI века.
Москва. Оружейная палата.

ненная в готике задачам символизма и аллегории, становится теперь самоцелью, как изображение интересующей человека Ренессанса окружающей его земной реальности (см. рис. 152).

Эта полная победа реализма над условной схематикой бросается в глаза при изучении хотя бы луккских и венецианских тканей. Лукка, заимствуя для своих тканей фантастических животных Китая, подчеркивает их взъерошенные гривы, оскаленные зубы и другие характерные черты, Венеция, наоборот, их умеряет. Но и в луккских и в венецианских тканях в позах животных не чувствуется напряженности, заметно сознательное отношение худож-



155. Карло Кривелли. Деталь картины.
Берлин. Худож.-промышленный музей.

ника к требованиям анатомии. Затем весь иноземный животный мир постепенно вытесняется местным. Серны, олени, собаки, леопарды, которых держала итальянская знать для охоты, охотничьи сокола, орлы, лебеди и утки, освободившись от китайских деталей, получают реальные формы.

Тенденция к реализму имеет теперь настолько доминирующее значение в ткацком узоре, что вводит в него элемент третьего измерения — перспективу, хотя надо заметить, что перспектива проникает в итальянский ткацкий рисунок гораздо медленнее, чем в другие виды графического искусства.

Трехмерное глубинное построение узора в XV веке приводит к введению новых цветовых эффектов, когда некоторые части рисунка отодвигаются вглубь, и к контрасту между фоном и узором присоединяется контраст между первым и вторым планом.

Снова обнаруживается стремление к симметрии. Первые ее элементы, применяемые к ткацким узорам, заимствуются из некоторых деталей монументальной готики, из принципов каменного переплета в готических окнах; но вместе с тем были использованы и образцы, извлеченные в это время папами из раскопок императорского Рима (см. рис. 153).

Узоры найденных фресок не только перешли в стенную роспись папских дворцов и палат итальянской знати, но и отразились на рисунках тканей. Появились античные венки из дубовых и лавровых листьев, рога изобилия, вазоны, завитки аканта и пр. — словом, вся декорация античного мира, отличительная особенность которой — строгая симметричность.

Насколько готическая воздушность и легкость линий перестает удовлетворять вку-

сам эпохи Возрождения, мы можем судить по эволюции геометрического и растительного орнамента на итальянских тканях. Правда, в рисунках довольно долго еще продолжает встречаться так называемая «готическая роза» — удлинненной остроконечной формы семилопастный лист, внутри которого изображался стилизованной формы ананас с отходящими в стороны гвоздиками или стилизованный же тюльпан. Но уже сама по себе эта роза является поздним порождением готики и как бы предвосхищает Возрождение пышностью своих форм. В громадном большинстве случаев орнамент



156. Карло Кривелли. Детали картины.
Берлин. Художественно-промышленный музей.



157. Беноццо Гоццоли. Фрагмент.
Флоренция. Роспись капеллы Медичи.

Возрождения дает резкие, крупные линии, воспроизводит богатство и обилие земных благ. Возьмем хотя бы рисунок тканей, характерным элементом которого является корона. Эта корона входит в моду после принятия Карлом V титула римского императора (в 1519 году). Коронай теперь зачастую маскируют места соединений симметрических разводов и переплетов, внутри которых помещаются ложчатые вазоны с цветами и плодами или же сильно орнаментированные цветы, как на тканях Московской оружейной палаты ¹ (см. рис. 154).

Стройные ланцетовидные деления, удлиненные по вертикали, теперь начинают раздаваться в ширину, обогащаясь отходящими листьями и другими орнаментами, как на бархате № 1494 музея б. Троице-Сергиевой лавры (см. рис. 137).

¹ Интересно отметить цены на итальянские аксамиты с подобными рисунками, по которым они продавались в Москве в XVII столетии: «во 181 (1673 г.) году августа 5 куплено у Петра Настасова аксамиту золотного с коронами 10 аршин по 48 рублей аршин». Московский же рубль XVII столетия стоил 17 современных золотых рублей.

Самые переплеты начинают видоизменяться, то перекручиваясь двойными жгутами, то сдвигаясь, то принимая вид толстых веревок с узлами и перевивками, как на парче № 12 038 Московской оружейной палаты, или же, наконец, им придают характер кованых украшений. Между их извивами, а иногда и на самых жгутах, появляются треугольники, ромбы, квадраты и другие мелкие геометрические фигуры. Вся композиция носит строго симметричный характер, при чем корону стараются особенно выделить на фоне ткани, если не композиционно, то хотя бы техникой исполнения, зачистывая ей рельеф петлями аксамита. Рисунки имеют небывалого размера раппорты, занимающие всю ширину ткани, а в высоту достигающие полутора метров. Таковы ткани №№ 12 092 и 12 029 Московской оружейной палаты.

Украшения кованого типа, как на «коронных» тканях, так и на других, вначале очень простые, постепенно усложняясь, становятся



158. Флорентийский бархат XVI века.
Берлин. Художественно-промышленный музей.



159. Генуэзская парча XIV века. Кёльн. Музей.

весьма запутанными, как на шелковой ткани № 1394 музея б. Троице-Сергиевой лавры (см. рис. 277).

Строго симметричные разводы образуют отделения, в которых помещены распустившиеся цветы. Позднее на фоне этих разводов появятся затканые золотом ветви, а сами они сделаются похожими на ювелирную золотую чеканку. Такие разрезные бархата с мелкими узорами будут носить в Италии название «ювелирных».

Мода на одежду менялась чрезвычайно быстро, «так быстро,—говорит современник,—что бывшее у нас предметом восхищения тому назад четыре месяца мы ныне уже отвергаем и бросаем, как старье»¹.

На картинах и фресках итальянского Ренессанса можно видеть все эти костюмы, с такой тщательностью исполненные, что по ним легко восстановить ткани, бывшие тогда в моде. Среди таких картин особенное внимание заслуживают работы Карло Кривелли (датиро-

¹ Буркгардт. «Культура Италии в эпоху Возрождения», II, стр. 93.

ванные картины которого относятся к 1468 — 1493 гг.) с изумительно выписанными тканями как на предалтарном образе, ныне хранящемся в Берлинском музее (см. рис. 155, 156 и др.), стенная живопись в Мантуанском замке, работы Мантеньи (1431—1506), изображающая двор бранденбургской герцогини Варвары Гонзаго, в роскошных одеждах, или «Поклонение волхвов» — в капелле Медичи во Флоренции, работы Беноццо Гоццолли (1420 — 1497), где,



160. Антонио-Полайуоло. Бархатная парча XV века. Будапешт. Капелла.

под видом процессии волхвов, изображена блестящая кавалькада Медичисов со всеми приближенными (см. рис. 157).

Уже в процессе своего экономического и политического роста торгово-ремесленная буржуазия начинает выделять богатую верхушку крупных торговцев, банкиров и предпринимателей, эксплуатирующих основную массу ремесленников. К борьбе буржуазии с феодалами присоединяется классовая борьба мастеров и подмастерьев, предпринимателей и работников зарождающихся мануфактур. Политическая власть в городе теперь, в XV веке, фактически принадлежит этой складывающейся верхушке крупной буржуазии. Отдельные



161. Флорентийская камка XVI века.
Москва. Оружейная палата.

предприниматели, крупные банкиры, как Медичи, приобретают герцогские титулы, становятся кардиналами и папами. Они окружают себя художниками, создают чрезвычайно богатый и пышный быт, с роскошными празднествами и т. д. Их идеологией является так называемый «высокий ренессанс» конца XV — начала XVI века, в котором первоначальный натурализм сменяется несколько идеализованным реализмом, с начинающим увлечением формальными задачами. Их потребно-

стям и вкусам отвечают роскошные и высокохудожественные ткани, создающиеся в Италии в XV—XVI веках.

На фоне отмеченных выше общих особенностей тканей эпохи Возрождения мы видим вариации рисунка, в зависимости и от местных условий и от упомянутой уже выше специализации выделки по различным городам. Луккские диасперы второй половины XIV века сменяются около 1400 года специальными лицевыми тканями для нужд культа, при чем все эти изображения ангелов,

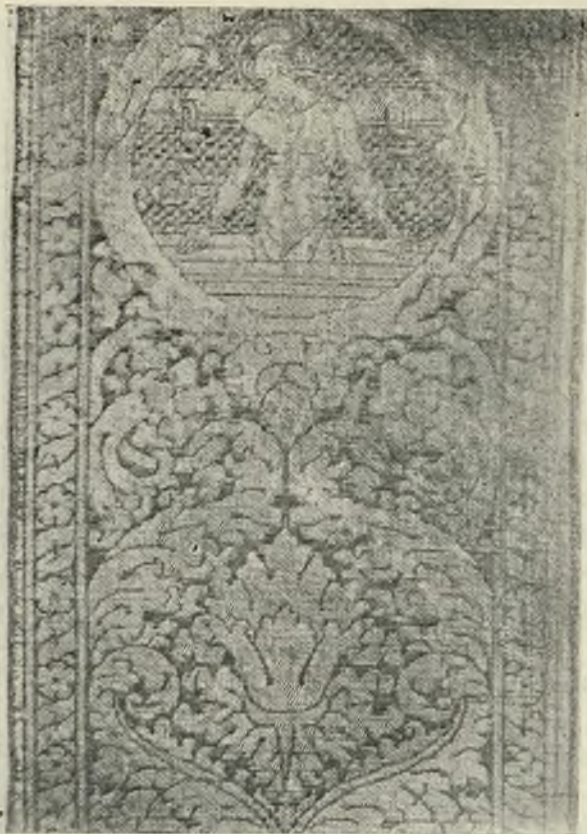
с лучезарными крыльями, в длинных одеждах, с орудиями страстей, выделяющиеся на фоне звездного неба, хотя и помещаются в архитектурном обрамлении в виде готических сеней или ковчегов, в подражание ранним итальянским вышивкам, но представляют явные уступки эпохе Возрождения правильностью фигур и живостью их движения. То же можно сказать и о культовых тканях, изготавливаемых в Сиенне, с типичными для них сценами и фигурами из нового завета.

В более древних тканях фон обычно темный, в более поздних, наоборот, темный рисунок силуэтом выделяется на светлом фоне стриженного бархата.

Генуя работала на экспорт, копируя по большей части восточные образцы без всяких изменений. Кроме того, ее специальностью были два вида узорных бархатов: разрезной (стриженный) и полуразрезной. Стриженный бархат (разрезной) обычно двухворсовый («двоеморхий» — как говорят русские документы). Его рисунок возвышался над фоном легким рельефом. Так называемый полуразрезной бархат соединял в себе две техники исполнения: часть его поверхности была стриженная, а часть оставалась петельчатой — неразрезанной.

Ткани Генуи особенно славились в течение XIV и XV веков. Сначала рисунок на них был мелкий и выделялся своим темным ворсом на блестящем фоне атласа того же цвета. Узоры их и в XVI веке напоминали Восток: тонкоствольные высокие деревья, с сидящими на них птицами, животные Востока, то припадающие к земле, то спокойно идущие. Симметрия в композиции отсутствует. Повторяющиеся части расположены или друг над другом, или в шахматном порядке (см. рис. 159). В более поздних генуэзских тканях этого типа большая часть рисунка исполнена разрезным бархатом.

Богатая Флоренция, с своей сильно развитой промышленностью, специализировалась, как уже сказано выше, на светских тканях, с мелким и крупным рисунком. Рассеянные здесь равномерно по ткани формы или симметричны, или односторонни. Обычным нормальным типом одностороннего рисунка являются наклоненные попеременно



162. Флорентийская парча XVI—XVII веков.
Москва. Музей Текстильного института.

рядами то в одну, то в другую сторону веточки с листьями и цветами (см. рис. 158). Способы исполнения их: разрезной бархат на фоне атласа или тафты, с ворсом различной высоты, при чем фон обычно другого цвета, чем бархатные цветы.

В общем все эти мелкие рисунки передают главным образом местную флору, чрезвычайно правдиво нарисованную. Иногда среди нее встречаются животные и геральдические детали. На флорентийских тканях разнообразие деталей узоров бесконечно. Часто в них встречается герб Флоренции — лилия (см. рис. 161), искусно стилизованная и умело связанная с остальным орнаментом ¹.

Кроме мелкого рисунка тканей для костюмов местных жителей, Флоренция работала и богатые гладкие шелковые ткани — камки

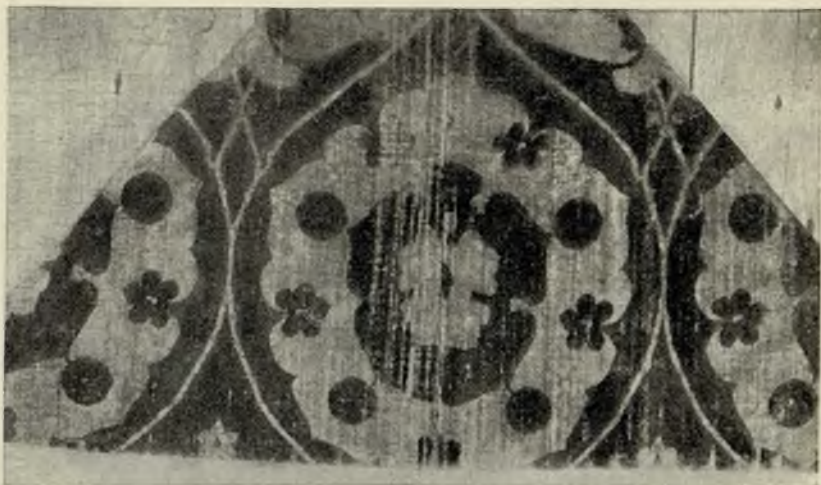
¹ Русский путешественник, инок Симеон Суздальский, бывший во Флоренции в 1437 году, говорит, что здесь в то время «делали камки и аксамиты со золотом» (Сахаров. «Путешествие русских людей». Спб., 1839 г., ч. 2, стр. 105).



163. Венецианская парча XV века.
Данциг. Ризница Мариенкирхе.

и затканые золотом парчи и ковры¹. Изготавливались здесь также метровые полосы и разные штучные изделия для нужд культа.

¹ Такие ткани имеются в коллекциях Брюссельского музея декоративных искусств за №№ 45 и 159а, а изображения их встречаются на многих картинах итальянских художников, которые таким образом сохранили для нас многочисленные узоры современных им тканей, соперничая с голландскими мастерами в точности передачи изображаемых предметов. На картине Карло Кривелли (1440—1494), бывшей запрестольным образом (и ныне хранящейся в музее Фридриха-Вильгельма в Берлине), изображена ткань с подобными же мотивами. У Доминика Гирляндайо на картине «Обручение Марии», из храма Santa Maria Novella во Флоренции, у Луиджи Варварини на триптихах из музея Cagge в Венеции и у целого ряда других художников можно найти примеры передачи ныне исчезнувших тканей. В этом отношении совершенно неиспользованный материал представляют иконы и



164. Венецианский бархат XV—XVI веков. Рязань. Музей.

Метровые полосы обычно представляли ряд медальонов со сценами из священной истории, помещенных среди густого орнамента золотого или желтого цвета по красному фону (см. рис. 162). Штучные изделия были сложнее. Композиции дошедших до нас образцов их исполнены известным художником Антонио Палайюола, а самые ткани — мастером Франческо Малоши. Из работ Малоши известны еще облачения с вышивками для Флорентийского собора (около 1472 года), от которых уцелели только вышивки, и затем целый ряд великолепных антепендиумов. Наиболее интересными по узору из дубовых венков, лавровых ветвей и плодов, между которыми помещаются эмблемы католической церкви и гербы заказчиков, являются антепендиумы для собора в Ассизи и для одного храма близ Варезе.

К числу таких же тканей следует отнести и золотую бархатную парчу с большим гербом, изготовленную по заказу венгерского короля Матвея Корвина (1458—1490) (см. рис. 160). Ее композиция очень типична для стиля ренессанс. Фигурирующая в ней ложчатая ваза или вазон, с плодами, листьями и цветами, еще долгое время фрески русских храмов, хранящие исключительные по форме и цвету образцы тканей прошлого времени.

будет встречаться на узорах флорентийских тканей, как тяжелых, типа парчи, так и легкой, чисто шелковой камки.

Наибольшее богатство и разнообразие по выделке и рисунку тканей дала Венеция. Здесь перед нами целый ассортимент чрезвычайно интересных образцов, типичных для эпохи. Особенно интересна ткань XV века, сохранившаяся в Мариенкирхе, в Данциге (см. рис. 163).

На богатой черной с золотом парче сокол держит весло гондолы. Своеобразная форма уключин, с двумя углублениями, судя по картинам Карпаччио, Беллини и других художников, является типичной особенностью венецианских лодок той эпохи и сохраняется в Венеции на больших барках и теперь. Растительный узор состоит из пальметок, гранатовых яблок, закругленных листьев и маленьких веточек, орнаментально заполняющих фон.

С середины XV века дальнейшая эволюция текстильного рисунка заключается в окончательном вытеснении с тканей животных и



163. Венецианский бархат XV века.
Данциг. Ризница Мариенкирхе.



166. Венецианская парча XV века.
Данциг. Ризница Мариенкирхе.

в увеличении масштаба растительных форм, среди которых первое место принадлежит гранату.

Гладкая шелковая камка начинает заменяться в Венеции бархатом, гладким и узорным, иногда затканым золотом, с ворсом различной высоты. Элементы узора таких бархатов произошли от тех мелких деталей, которые раньше обычно заполняли фон. Теперь они развились до крупных размеров и заняли господствующее положение. К числу этих

мотивов относятся как бы вписанные в круг большие семилопастные цветы с зубчатыми лепестками, симметрично отходящими от середины, на толстых стеблях (см. рис. 165). Тычинки цветков или остаются такого же цвета, как и лепестки, или же затканы золотом. Цветы располагаются обычно горизонтальными полосами, между которыми идут полосы с листьями и стеблями (см. рис. 164). Схема этих композиций чрезвычайно правильная, и нагромождение фигур не уменьшает их достоинства. Подобные ткани

нам знакомы не только по изображениям на картинах Карло Кривелли (см. рис. 167), но и сохранились в многочисленных сбразцах на Западе и у нас в России¹ (см. рис. 168).

Другим типом композиций, очень часто встречающимся и чрезвычайно характерным для роскошных итальянских тканей, главным образом венецианских, является расположение по широким волнообразным вертикальным полосам, перебивающимся крупными листьями, как бы окаймленными скобами, на которых распускается пышный цветок—«готическая роза» (см. рис. 166). Внутри ее симметрично расположены растительные мотивы, окруженные венком из листьев. По волнующимся полосам выются стебли с гранатами,

¹ Из такой ткани сделано оплечье одной из фелоней б. Петропавловской пустыни, хранившееся в Рязанском музее (см. рисунок 164). В более богатых облачениях такой бархат расшивали еще поверху золотом и жемчугом, и на оплечье фелони № 1346 музея б. Троице-Сергиевой лавры (см. рис. 168) подобный же рисунок расшит по контуру жемчугом. «7130 (1622 год) февраля в 9 день дал вкладу Кондратей, прозвище Василий Иванович Нагой». (А. Н. Свирин. «Опись тканей», стр. 26).



167. Карло Кривелли. Деталь картины «Положение во гроб». Рим, Пинакотека Ватикана.



168. Венецианский бархат XV—XVI веков. Расшит жемчугом в России.
Ризница б. Сергеевой лавры.

ананасами, цветами и бутонами чертополоха, хорошо нарисованные и прекрасно продуманные (см. рис. 169). Такие рисунки сохранились в альбомах Пизанелло и у Беллини. Построенные подобным способом композиции встречаются почти исключительно на разрезных бархатах, затканых золотом, при чем роскошь таких тканей доходит до того, что часто почти весь шелк скрыт на изнанке, и золотом исполнены и фон, и орнамент, и лишь тонкий контур разрезного малинового бархата выделяет изображенный на ткани рисунок (см. рис. 170) ¹.

Характерными для XVI века являются венецианские ткани,

¹ Распространение их было повсеместное: в ризницах данцигских церквей сохранились их многочисленные образцы; на миниатюрах старинных французских часословов можно встретить изображения сеньоров, одетых в подобные ткани; в городе Инсбруке, столице Тироля, у францисканцев, в церкви, где похоронен германский император Максимилиан (1493—1519), между колоннами среднего нефа стоят 28 колоссальных бронзовых статуй германских королей в своих парадных одеждах, работы аугсбургских и нюрнбергских мастеров. На мантиях и супервестрах статуй Альбрехта III (ум. 1439), Фридриха III (ум. 1495), самого Максимилиана, его сестры Кунигунды (ум. 1520) и его первой жены Марии Бургундской (ум. 1482) увековечены в бронзе эти роскошные ткани со всеми мельчайшими подробностями их рисунка.

исполняемые по специальному заказу для обивки стен и для ливрей придворных слуг и жителей. На них изображена всевозможная современная и античная военная арматура: латы, мечи, щиты, копья, каски, шлемы, флаги, трубы, барабаны, кулеврины¹, мортиры, пушки и пр. Таковы ливреи, исполненные по заказу герцога Феррары д'Эсте. На них по светложелтому, затканному золотом фону алым бархатом исполнены все



169. Венецианская бархатная парча XV века.
Рим. Коллекция Симонетти.

вышеперечисленные предметы воинского снаряжения; или ткани с гербами герцогов Мантуи и Гонзага, на которых по белому с серебром атласу весь узор сделан темнопурпуровым бархатом. Далее, в Венеции же выделялись и аксамиты—великолепные парчевые ткани, которые отличались друг от друга только по материалу. Благодаря характеру выработки парчи, в которой часть узора делается рельефом, выступающим над фоном (см. рис. 172), аксамиты имеют уже некоторую объемность, получаемую и от разной высоты

¹ Кулеврина—самое длинное артиллерийское орудие, употреблявшееся у французов, итальянцев, испанцев и шведов. У русских ей соответствовала пищаль.



170. Венецианский бархат XV—XVI веков.
Лион. Коллекции Тессинари и Шатель.

бархатного ворса и от металлических петель различного диаметра, которыми достигается особенное богатство тканей. Кроме рельефных, аксамиты имеются и гладкие, типа обычной глизетовой парчи.

Образцы аксамитов, правда относящиеся к более позднему времени, имеются в Московской оружейной палате. В России эти декоративные ткани появились со второй половины XVI века (с 1640 года). Лучшая из них—на так называемом «саккосе Грозного» (Московская оружейная палата, № 12023;

см. рис. 171)—по богатству и величине узора, а также и по качеству материала превосходит все известные нам итальянские ткани. Построенный из нее саккос весит 24 килограмма, из которых не менее половины должно быть отнесено к весу самой ткани.

Со второй половины XVI века стиль ренессанс уступает свое место новому стилю, известному под именем барокко и являющемуся продуктом новых социально-экономических отношений. Выросшая

торговля и растущая мануфактура перерастают рамки раннего буржуазного строя городов-республик, вызывая необходимость создания национальных государств с сильной централизованной властью. Этот новый политический строй, в котором господство вновь будет принадлежать дворянству, хотя уже и значительно изменившемуся в своей социальной природе, известен под именем абсолютизма, и мы встретимся с ним в развитом виде во Франции XVII века. Что же



171. Венецианская парча «аксамит» XVII века.
Москва. Оружейная палата.

касается Италии, то хотя здесь и зарождается этот новый стиль, вместе с новой расстановкой классовых сил, но он возникает уже в процессе начинающегося упадка итальянской экономики. Бурный рост первоначального накопления сменяется начинающимся застоем итальянской торговли и ремесла в связи с изменением торговых путей. За счет торговли и промышленности растет ростовщический капитал. Верхушка буржуазии отчасти объединяется с остатками земельного дворянства, отчасти сама перерождается в новую



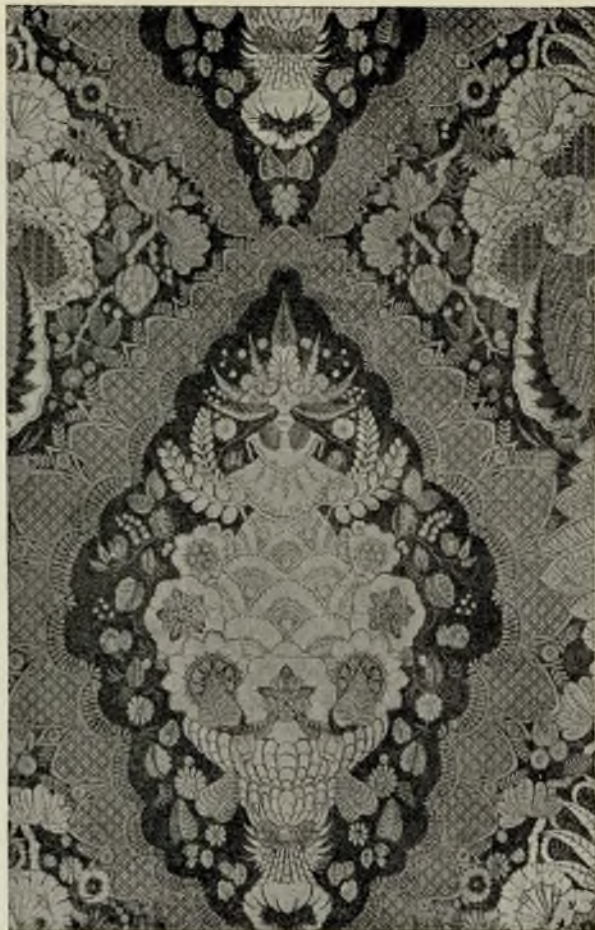
172. Венецианская парча «аксамит» XVII века.
Москва. Оружейная палата.

знать. Католическая контрреформация, вызванная революционными и религиозными движениями в северной Европе, накладывает свою печать и на Италию. Классовая установка барокко—поддерживать искусством авторитет правящей дворянской и буржуазной знати, создать вокруг них ореол могущества и пышности, ослепить и поразить массы (см. цветную таблицу). Прежний рационализм и светский характер искусства Ренессанса, его уравновешенность и спокойствие сменяют-

ся волнующейся динамикой, показным великолепием, вычурностью и чрезмерным нагромождением украшений. В тканях, как и во всем искусстве барокко, вновь начинает играть значительную роль религиозная тематика, обслуживание новых методов религиозной агитации (см. рис. 175).

Все же и среди итальянских тканей барокко можно встретить не мало очень интересных образцов. Задача рисунка этих тканей—поразить зрителя богатством и пышностью, овладеть без остатка всем его

вниманием и мыслью. Глаз как бы разбегается по необыкновенному обилию деталей, иногда симметрически развернутых по сторонам средней оси, деталей из растительных мотивов, кружев, позументов, плодов и пр., которыми насыщена композиция (см. рис. 173). Положительная сторона этих тканей — тонкая техника выделки и нередко изящный колорит, особенно в области крупных декоративных тканей. В некоторых случаях, согласно господствующей моде, они служат и в мебели, и в ко-



173. Итальянская парча XVII века.
Франция. Коллекция Бессельевера.

стюмах, и в церковных одеяниях только фоном, который зашивается коваными галунами и массивными позументами, тоже венецианского производства. Характерно, что узоры барокко начинают увеличиваться в размере, при чем раппорт декоративных тканей занимает в ширину целое полотнище, а в высоту доходит до 1,5—2 метров.



174. Рафаэль. Стенной ковер из серии «Деяния апостолов». Англия. Мортлак в Сюррее.

Весь XVII век является периодом расцвета крупных декоративных узоров. Для обивки стен и мебели делают бархат и шелковую ткань типа дама, с широкими симметричными разводами, украшенными растительными деталями, которые иногда вырастают из ваз, корзин, рогов изобилия или распускаются букетами. Их листья имеют остроконечную форму. В следующем периоде они будут закругляться и гнуться, как перья.



175. *Итальянская ткань XVI—XVII веков. Франция. Коллекция Бессельевра.*

Ткани барокко вырабатывались в Италии, но их производство не получает здесь того широкого и самостоятельного развития, как в эпоху поздней готики и Ренессанса. Вместе с экономическим упадком Италии первенство в производстве роскошных тканей переходит к Франции.

Вывоз тканей, обогащая правящие классы Италии и конца средневековья, и эпохи Возрождения, сопровождался распространением итальянского влияния на характер украшений на тканях в местах ввоза. Картоны итальянских художников, исполнявшиеся во Фланд-

рии, способствовали изменению стиля старинных фландрских ковров. Особенно сильное влияние в этом отношении оказали уже упоминавшиеся картоны Рафаэля, которые, после изготовления по ним ковров, были переданы в Англию, где их повторяли в мастерских Мортлака¹ для Карла I. Позднее копии с них неоднократно делались во Франции, на мануфактурах Бовэ и Гобеленов (см. рис. 174). Обилие ввозимых во Фландрию итальянских шелковых тканей привело к зарождению после XVI века и здесь собственной шелкоткацкой промышленности. Как мы увидим ниже, в очерке, посвященном производству и украшению тканей в России, у нас, начиная с XVI века, итальянские ткани были широко использованы для повторения их сначала в набойке и вышивке, а затем, по мере развития собственного производства, и в узорном тканье. Еще более сильное влияние оказали итальянские ткани на Испанию, соседнюю с Италией страну, тесно связанную с ней экономически, а в XVI веке и политически.

ИСПАНСКИЕ ТКАНИ

К моменту распространения итальянского влияния на Испанию ткацкое искусство последней успело уже до известной степени выработать свой стиль, опирающийся в основе на две традиции: мавританского искусства и искусства переселившихся в Испанию сицилийских мастеров. В рамках указанных традиций оформились и воплотились в искусстве те эстетические искания и настроения, которые выдвинул испанский феодализм в его постоянной борьбе, но в то же время и в постоянном соприкосновении с мусульманской культурой.

¹ Английские мастерские стеновых ковров в Мортлаке (в Сюррее) были основаны в начале XVII века, при участии фламандских мастеров, специально приглашенных для этой цели королем Иаковом I. При повторении здесь итальянских ковров от композиции Рафаэля сохранились только центральные сюжеты. Для инако верующей страны, какой была Англия, эмблемы папской власти оказались неподходящими, и бордюры были заново скомпонованы учеником Рубенса Антонием ван-Диком (1599—1641). На новых бордюрах в нижнем среднем картуше, под текстом, объясняющим сюжет, вытканы слова: «Car. Re. reg. Mortl». т. е. Carolus rex regnans. Mortlake.

Излюбленными мотивами рисунков для тканей в тот период, когда еще кипит ожесточенная борьба испанских рыцарей с маврами, являются фантастические и реальные животные, цветы, ветви, всевозможные сплетения из растительных и орнаментальных форм, надписи, составленные из нечитаемых букв, и изображения несуществующих гербов (см. рис. 176). Композиции очень запутаны, напоминают филигранную работу ювелиров, и по характеру рисунка одинаково близки и мусульманскому миру и христианству. Далее, в эпоху так называемой христианской Испании, когда владычеству мавров приходит конец, элементы христианского и магометанского мира в узорах испанских тканей перемешиваются с изображениями гербов и образуют тот особенный оттенок стиля, господствовавший в испанских тканях XIV—XV веков, который называется *mudejar*.



176. Испанская парча XIV века.
Берлин. Художественно-промышленный музей.



177. Испанская парча XV века. Лион. Музей Торговой палаты.

Образцом этого стиля может служить одна из парчей Лионского музея. В ней на фоне красного атласа помещены щиты с гербами Кастилии и Леона, исполненные кремовыми и черными нитями с золотом. На этих щитах по диагонали расположены два льва на задних лапах и два замка о трех башнях. Фон между щитами занят мелкими симметричными узорами испано-мавританского характера (см. рис. 177). Ткань эта имеет в ширину 0,42 метра. На другой ткани того же музея, шириною 0,65 метра, узор, расположенный на фоне небесно-голубого цвета, состоит из различных аксессуаров культа: епископские жезлы, раскрытые книги, голубь в круге, митры, раковины, а между ними те же львы и замки с гербового щита Кастилии и Леона.

С конца XV и до середины XVI века Испания быстро разрастается в громадную колониальную державу, обладающую обширной терри-

торией как в Старом, так и в Новом свете, и колоссальным богатством¹.

Грандиозный прилив богатств в руки господствующих классов Испании, в связи с открытием Америки и варварским ограблением колоний, обусловил развитие здесь роскоши и увеличение обслуживающей ее продукции. В это время драгоценные ткани заняли в обиходе испанской знати не последнее место. Создались, вместе с тем, особенно благо-



178. Испанская парча XV века.
Лион. Музей Торговой палаты.

приятные условия для привлечения к обслуживанию Испании и итальянской промышленности, поскольку для нее самым выгодным рынком стал испанский.

Испанские ткани, относящиеся к этому периоду, можно разделить на две группы, равноценные по стоимости затраченного материала, но различные по характеру изображенного на них узора. В тканях первой группы, очевидно сработанных руками итальянских мастеров, независимо от места, где они изготовлялись,—в Испании или

¹ Считают, что в первой половине XVI века золота и серебра во всей Европе было не более как на 900 миллионов рублей, при чем большая часть этих богатств заключалась в церковных сосудах, утвари, столовой посуде, сервировке и пр., а в какие-нибудь пятьдесят лет, после открытия Америки, одна Испания собрала золота и серебра на сумму более четырех миллиардов. R. Cox. «Les soieries d'art. L'Espagne et ses tissus», p. 150.



179. Испанский бархат XVI века.
Ризница б. Сергиевой лавры.

Италии, — рисунок поражает своим изяществом и соразмерностью частей композиции. В тканях второй группы, может быть, даже более насыщенных золотом, итальянский рисунок с тонкими и изящными мотивами обременен тяжелыми деталями, придающими всей композиции неуравновешенный вид. Рисунки эти или растительного характера (с цветами ириса, колосьями, гроздьями винограда, подсолнухом и т. п., перемешанными с рогами изобилия и больших размеров испанской короной), исполненные в типичной для Испании расцветке—темнокрас-

ный узор на желтом фоне (см. рис. 179), или же орнаментальные, напоминающие благодаря сильной стилизации металлические кованые решетки соборов Италии¹, —исполненные все в той же желто-красной гамме (см. рис. 180). Постепенно изменяясь, узор этот переходит затем в плоскостной орнамент, который своей центральной фигурой отдаленно напоминает итальянские «готические розы» прошлых веков.

Итальянское влияние сказывается и на тканях, изготовляемых в Испании для целей культа.

Наиболее типичной тканью подобного рода является риза, исполненная по заказу королевы Изабеллы Католической, по случаю

¹ Изображение подобной ткани можно встретить на портрете Элеоноры Толедской, работы художника Бронзино (1502—1572) в галлерее Уффици, а в натуре она имеется в музее б. Троице-Сергиевой лавры. Ширина ее—0,57 метра, раппорт рисунка—0,93×0,57 метра.

изгнания мавров из Испании в 1492 году,— для первого епископа Гренады. На ней широкие ленты с коронами образуют ланцевидные отделения, в которых помещены гербы Кастилии, Лео-на, Арагонии, Сицилии и Гренады. Ткань эта, шириною 0,63 метра, из двухворсного разрезного бархата с золотыми аксамитченными петлями (см. рис. 178). Она необыкновенно характерна для этой эпохи. Воинствующий католицизм для нужд культа требовал изображения на тканях



180. Испанская парча XVI века.
Ризница б. Сергеевой лавры.

религиозных изречений и надписей на латинском языке, символов страстей и целых сюжетов. Все это помещалось среди узоров, являвшихся подражанием итальянским, которые к этому времени достигли высшей степени своего совершенства.

Что касается местных испанских традиций, то в XVI веке они особенно выступают в тканях с необыкновенным обилием золота в их узорах, выделанных притом с применением самых трудных приемов. Узорный бархат с ворсом различной вышины, часто вышитый фон, аксамитные петли различного диаметра, дающие впечатление золотого барельефа,— вот типичные украшения таких тканей. Местом изготовления их являются не только придворные мастерские Эскуриала, но и лучшие мастерские самой Италии, которая в эпоху Карла V входила в состав его колоссальной империи.

При всех своих достоинствах, испанские ткани в художественном отношении все же значительно уступают тканям Италии эпохи расцвета ее искусства. В испанских тканях—за исключением тех случаев, когда их вырабатывали итальянцы, мы имеем дело со слепым подражанием или копией, а в таких случаях всегда отсутствуют элементы творчества, оживляющие композицию и дающие ей гибкость и осмысленность. Копируя итальянские узоры, испанцы перегружают их деталями и эмблемами геральдики, ломая в то же время красивые изгибы кривых. Такая огрубелость рисунка на крупных тканях типа *Damas*, с фигурами геральдических животных и гербовыми щитами, в преобладающих желтых с красным тонах, определенно указывает именно на их испанское происхождение. Вообще, при рассмотрении узоров испанских тканей создается впечатление, что испанцу было достаточно как-нибудь нарисованного блестящего пятна, которое создает известный эффект на ярком солнце или при трепетном свете восковых свечей в полутемном соборе, а чистота форм и изящество линий общей композиции для него дело второстепенное.

С уменьшением прилива золота, к концу XVI века, падает и промышленность Испании. Напрасно испанская церковь в начале XVII века проводит изгнание из Испании высококвалифицированных ремесленников из крещеных мавров морисков, в расчете удешевить производство, передав его менее квалифицированным испанским ремесленникам-христианам. Мера эта, не достигнув цели, сильно понизила качество продукции.

Местная испанская промышленность вскоре оказалась не в состоянии бороться с конкуренцией других производящих стран, а наплыв иностранцев, с их товарами, которые более успешно удовлетворяли привычку к роскоши, образовавшуюся в период кратковременного процветания Испании, окончательно погубил местное производство¹.

¹ К испанским тканям следует также отнести серию затканых золотом стальных ковров, хранящихся в музеях Мадрида. Но в них мы имеем дело уже не с итальянским, а с фламандским влиянием. По технике исполнения и по характеру рисунка ковры эти следует безусловно отнести к произведениям фламандских художников, но роскошь их выполнения могла быть доступна только испанскому двору: ни одна страна не могла позволить себе такой щедрости в употреблении драгоценного металла. Была ли местом их изготовления Фландрия, входившая в состав Испании, или фламандские художники и ткачи исполняли их на Пиренейском полуострове, решить трудно.

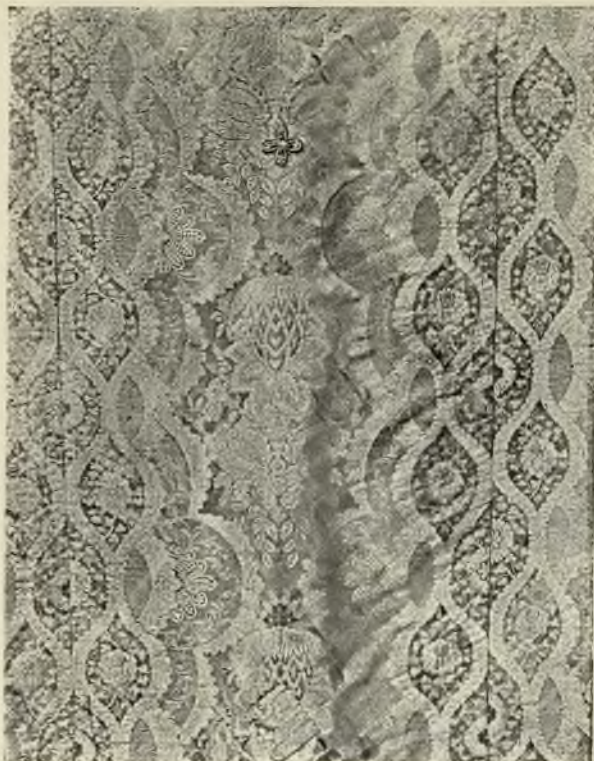
Т К А Н И
ЕВРОПЕЙСКОГО АБСОЛЮТИЗМА



181. Французский бархат XVIII века.
Нижний-Новгород. Музей.

ФРАНЦУЗСКИЕ ТКАНИ

Если в XV—XVI веках господствующее положение в Европе по производству тканей принадлежало Италии, то в XVII—XVIII оно, бесспорно, переходит к Франции. Страна классического абсолютизма, Франция XVII—XVIII веков вообще в области искусства, а в частности в области украшения тканей, создала наиболее характерное, типичное и высокое по мастерству художественное выражение идеологии абсолютизма. Все лучшие образцы тканей Франции этой эпохи являются продукцией королевских придворных мастерских. Искусство становится мощным орудием и способом утверждения централизованной власти. Роскошь и подавляющее, суровое великолепие королевской жизни во Франции XVII века является идеологическим утверждением его абсолютной власти. Сосредоточив в своих руках управление всей жизнью страны, превратив самостоятельных феодалов в покорных придворных, француз-



182. Французская парча XVII века.
Ризница б. Сергиевой лавры.

ский абсолютизм утверждает свою монополию и на искусство. Искусство XVII и большей части XVIII века, так называемый стиль барокко и отчасти рококо, является искусством придворным не только в смысле обслуживания двора и выражения идеологии правящей дворянской знати, но и в смысле своей организации в системе придворных академий и мастерских.

Но если шелковые и гобеленовые

придворные мастерские являлись замкнутыми учреждениями специфического назначения, то и относительно всей вообще ткацкой промышленности Франции XVI—XVIII веков можно сказать, что она в своем развитии сильно обусловлена мероприятиями складывающегося абсолютизма. Развитие ткацкой промышленности Франции в большой мере обязано меркантилистической политике правительства, этой экономической основе абсолютизма, с характерной для него заботой о развитии отечественной промышленности, ограничением ввоза и привлечением иноземных мастеров, а также регламентацией сбыта сырья и готовой продукции.

Обратимся теперь к истории этой промышленности.

Ее первые зародыши мы видим еще в средневековье. С незапамятных времен в Лионе были четыре ежегодных ярмарки, на которые съезжались продавцы и покупатели со всех сторон, при чем главным товаром был шелк-сырец, полуфабрикат и, наконец, готовые ткани. Начало изготовлению шелковых тканей в Лионе, по преданию, положили итальянцы. Это были, по словам одного сказания, мастера из Лукки, эмигрировавшие из этого города после смуты 1314 года¹.



183. Французская парча XVII века.
Ризница б. Сергиевой лавры.

По другим данным, основателями шелкоткацкой промышленности Лиона считают ткачей-итальянцев из Авиньона, где во времена пребывания там пап имелось несколько фабрик шелковых тканей.

Более определенные и документально засвидетельствованные данные о лионской промышленности относятся к эпохе короля Людовика XI, который издал 23 ноября 1466 года в Орлеане декрет

¹ «Жизнь Каструччио, герцога луккского».



184. Французский бархат XVII века.
Крефельд. Музей.

об учреждении Королевской шелковой фабрики в Лионе. Правда, новое предприятие было обложено тяжелым налогом, но все же для поселяющихся в городе с целью выделки золотых, шелковых и тому подобных тканей декрет 1466 г. давал всевозможные льготы и способствовал прибытию в город иностранцев. Перенесение французского двора Людовика XI в Тур вызвало в этом городе такое развитие шелковой промышленности, что оно даже затмило Лион.

Ткачи по шелку с их станками королевским указом были переселены из Лиона в Тур, который и сейчас еще славится шелковыми мебельными тканями, затканными золотом, так называемыми «Gros de Tours», турецким бархатом, позументами, лентами всевозможных сортов. В XV веке Тур насчитывал до 8000 ткацких станков—количество, которого достиг Лион только через 100 лет. Правительство преемников Людовика XI, в свою очередь, проводит ряд мер, поощряющих шелковую промышленность. Так, Карл VIII указом 17 июля 1494 года запре-

тил городам, где было производство шелковых тканей, выпускать их в продажу без печати города, гарантировавшей таким образом их доброкачественность. Одновременно с этим последовало запрещение употреблять шелковые ткани и золотую и серебряную парчу иноземного изготовления, а затем указом 1513 года ткачи были освобождены от всех податей и налогов, которые продолжали платить все остальные корпорации. В 1540 году Лион был объявлен единственным складочным цен-



185. Французский бархат XVII века.
Берлин. Художественно-промышленный музей.

тром для всего ввозимого из-за границы шелка, и остальные города Франции были обязаны закупать в нем необходимое сырье, так как своего производства шелка во Франции еще не было. Целый ряд мер, предпринятых правительством и направленных к созданию собственной шелковой промышленности, предоставил Лиону, как официальному центру, первенствующее положение. Теперь уже не всякий желающий иностранец мог начать работать в Лионе, как в предшествующем столетии. Даже и местному жителю надо было пройти известный курс обучения, ответить целому ряду условий, и только после этого он получал право работать шелковые ткани.

Кроме Тура и Лиона, наиболее значительное производство тканей было в Париже, на фабрике Шарлие, в Авиньоне, Ниме, Сен-Шамоне, Сент-Этьене и в других местах ¹.

Моментом первостепенной важности в истории французской ткацкой промышленности была организация во Франции собственного шелководства в конце XVI века. Изготавливаемые во Франции шелковые ткани до последней четверти XVII века еще очень мало отличаются от итальянских. Если уже в XV веке мы видим стремление французского правительства привлечь на работу во Францию итальянских мастеров, то для влияния Италии создается еще более благоприятная почва в XVI и XVII веках. По мере упадка промышленности в Италии часть итальянских художников и мастеров переселяется в Испанию, но часть переезжает и во Францию, где и выступает в качестве учителей французов. Французское правительство усиленно привлекает итальянских мастеров, предоставляя им, между прочим, даже такую льготу, как право передачи по наследству приобретенного во Франции имущества, без перехода во французское подданство. Научившись, однако, воспроизведению итальянских образцов и усвоив итальянскую технику, французы начинают сообщать своей продукции и местные черты. В рисунках крупных декоративных тканей, шедших на занавеси и на обивку стен, среди чисто итальянских приемов построения композиции начинают попадаться детали, указывающие на местное происхождение: таковы французская лилия государственного герба и королевская корона (см. рис. 184 и 185). В тканях, шедших на одежды, повторялся принятый в Италии шелковый стиль барокко, но контрастное раз-

¹ Авиньон составил себе известность во время пребывания в нем пап, которые жили там в изгнании с 1309 по 1377 год. Вместе с ними для обслуживания папского двора прибыли итальянские ткачи, которые и основали в самом городе и его окрестностях ткацкие мастерские и заведения для выкормки шелковичных червей. К концу XVIII века здесь насчитывалось около 5000 ткацких станков.

Город Ним еще со времени средних веков вел значительную торговлю шелком, чему способствовала знаменитая ярмарка в Бокере (Beaucsaire), привлекавшая многочисленных итальянцев. Но ткацкие станки в этом городе были впервые поставлены выходцами Ломбардии и Тосканы только во второй половине XV века. В XVI веке усовершенствования в ткацком станке, сделанные одним из жителей Нима, усилили производство тканей.

решение узора к фону, характерное для крупных декоративных тканей итальянского происхождения, в построении рисунков французских носильных тканей исчезает. Обилие густо расположенных орнаментов, фантастически оформленных растительных мотивов, связанных между собою мелко разработанным фоном, создают во французских тканях впечатление необыкновенно богатых ажурных кружев (см. рис. 183). Узоры композиций, в которых таким же способом трактуются иногда

и самые листья и плоды, развертываются симметрично по обеим сторонам средней оси. Ткани с таким рисунком во Франции носили название тканей Людовика XIII, при чем следует отметить, что французское производство их в этот период времени было все же хуже и грубее, чем итальянское (см. рис. 182).

Но ничто, может быть, не подчеркивает в такой степени роста самостоятельной ткацкой промышленности Франции, как уже отмеченное нами ранее усовершенствование лионцем Дангоном



186. Французская парча XVII века.
Москва. Антиквариат.



187. Французская парча XVII века.
Орша. Ризница б. Успенского монастыря.

и развития ткацкого искусства. Первая половина царствования Людовика XIV связана с деятельностью Кольбера¹. Верный общему

¹ Генеральный «контролер финансов» во Франции при Людовике XIV—Jean Baptist Colbert (1619—1685).

ткацкого станка, сделанное в 1665 г. До этого усовершенствования узорные ткани изготовлялись на обыкновенном ручном ткацком станке с 800 нитей основы, причем целый ряд тянульщиков нитей, в согнутом положении сидя под основой, перебирали для прохода челнока определенные ее части. Изобретение Дангона сразу позволило иметь основу в 2400 нитей, а число тянульщиков уменьшить, доведя общее число рабочих при каждом станке всего до четырех человек.

Французский меркантилизм властно требовал развития промышленности, а в частности

стремлению французского правительства к централизации, Кольбер удачно подвел под эту централизацию экономическую базу, перенеся в центр и все нити управления французской промышленностью. Губернаторам провинций была разослана анкета, которая должна была дать все сведения о положении промышленности на местах.



188. Французская парча XVII века.
Полтава. Музей.

По текстильному делу оказались впереди других городов Тур и Лион; но, поскольку в Лионе уже с XVI века была сосредоточена монополия продажа шелка, постольку и в результате анкеты на него было обращено больше внимания, чем на Тур. В Лионе была установлена строгая регламентация вырабатываемых изделий и введен контроль добротности выпускаемого на продажу товара и его отделки.

К этому же времени относится и основание в самом Лионе Большой мануфактуры шелковых изделий, которая имела довольно необычайную по тогдашнему времени организацию. Она состояла из ряда так называемых коммун, при чем каждая коммуна имела две категории работников. Высшая категория состояла из мастера, подмастерья и ученика. Это были, так сказать, граждане первого порядка. Ко второй категории относились технические служащие, бывшие на службе у первых; таковы—тянульщики нитей, мотальщики и пр., которые никогда не могли сделаться мастерами. Ученье ткацкому



189. Французская парча XVIII века.
Москва. Антирелигиозный музей искусств.

делу начиналось на четырнадцатом году от роду и продолжалось в среднем около пяти лет. Выдержав экзамен и уплатив за право получить звание подмастерья известную сумму, размер которой колебался в различные периоды этой эпохи, ученик становился подмастерьем и должен был проработать в этом звании не менее двух лет, только по истечении которых он имел право держать экзамен на мастера. В XVII и XVIII веках чле-

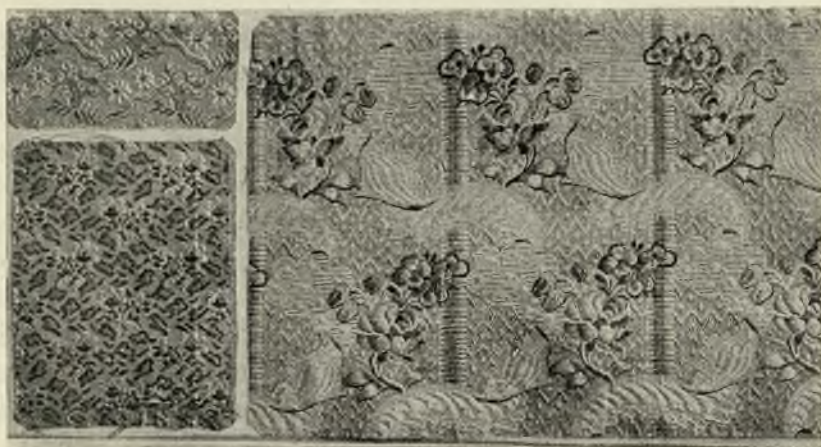
нами лионской коммуны ткачей могли быть исключительно только уроженцы города Лиона, а при отмене Нантского эдикта (1685) к этому условию еще присоединилось обязательное требование принадлежать к католическому вероисповеданию.

Куски тканей, выходившие из лионских мастерских-коммун, имели в начале и в конце полотнища узкую полосу с инициалами самого мастера и его подмастерским прозвищем и особенным знаком мастерской—«тамгой», если таковой имелся. Ниже помечалось название и качество ткани и количество нитей основы. Готовый кусок относился в «Бюро», там его осматривали выборные старшины, устанавливая его добротность и хорошее исполнение, и иногда снабжали

такой кусок своим особым отзывом. На осмотренный кусок ставилась печать с надписью следующего содержания: «Bureau de visite des étoffes de soie de la manufacture de Lyon»¹.

Производственная централизация Кольбера завершилась художественной централизацией—учреждением особого Министерства изящных искусств, во главе которого стал художник Шарль Лебрен. Громадные материальные средства, предоставленные в распоряжение Лебрена, позволили ему объединить вокруг себя большинство современных ему французских художников. Министерство изящных искусств стало диктатором художественной жизни, подчинив ее задачам выражения художественной идеологии правящего класса. Возвеличение власти и строгий придворный этикет нашли свое выражение в эстетике абсолютизма требованием от искусства героических тем, мифологии и историзма, условного ограничения изображения возможностей искусства только рядом «благородных» мотивов, слов и приемов.

¹ Более подробные сведения о жизни и условиях работы во французских мастерских этой эпохи и положении рабочих см. Mr. Justin Godart. «L'ouvrier en soie». Lyon; Pariset E. «Les industries de la soie»; Pariset A. «Histoire de la fabrique lyonnaise». Lyon, 1901.



190. Платьевые французские ткани XVIII века.
Москва. Музей Текстильного института.



191. Французская парча XVIII века. Тверь. Музей.

В рисунках на тканях натурализм, выдвинутый уже готикой, постепенно сменяется идеализованным реализмом со стремлением к импозантному и величественному. Растительные формы даются в размерах, превышающих натуральную величину, как это характерно для пристрастия барокко к чрезмерному и подавляющему¹ (см. рис. 186).

В дальнейшем мотивы реальной флоры обрабатываются по-новому: создается характерная лепка цветов с помощью светотени. Соответственно общей идее размеренности и строгой регламентации, в рисунках, как общее правило, преобладает симметрия. Огромные цветы и фрукты, разбросанные поодиночке или соединенные в группы

¹ Для работ в Лионе Лебрен назначил одного из своих учеников—Ревеля, который совершенно изменил характер бывших до него композиций, введя в основу их уже принятые в других местах мотивы реальной флоры.

и букеты, компануются обычно на красном фоне материи со всевозможными декоративными деталями. Оформление французских садов под руководством знаменитого Ленотра, шедевром которого была разбивка садов замка Во и Версальского дворца, нашло свое отражение и в тканях этой эпохи. Часто на них встречаются изображения французских садов с беседками, тисами, кадками с апельсиновыми и померанцевыми деревьями, стриженными трельяжами, фонтанами, архитектурными фрагментами, живописными руинами и проч. (см. рис. 188). К концу XVII века начинает появляться изображение раковины. Ввиду чрезвычайного разнообразия деталей рисунок по большей части по ширине ткани идет одним раппортом, в одну дорожку; повторение по ширине двух раппортов (двумя дорожками) очень редко. Для получения эффекта рельефа эти ткани наделяются чрезвычайным обилием тонов и обогащены еще золотом и серебром. Вначале сюжет имеет большее значение, чем фон, который обычно делается гладким, одноцветным, типа атласа или тафты. Легко проследить последовательное изменение композиций этих тканей. Большие цветы и листья сначала образуются нарастающими пятнами света, тени и полутонов (см. рис. 187). Потом начинают употреблять для смягчения сухости контура знаменитую «*pointe rentrée*», которая, вводя элементы одного тона в другой, достигает более легкой тушовки отдельных тонов. Постепенно узор разрежается, и тогда самый фон начинает обогащаться различным образом, что еще более увеличивает пышность ткани.

Все мотивы, о которых только что говорилось, составляли принадлежность тканей, шедших на богатые одежды знати и придворных. Для мебели вырабатывались шелковые ткани типа *Damas* и *Brocattelle*, специальный рисунок которых легко узнать: украшение базируется на широкой вырезной листве, несколько стилизованной; листья кажутся как бы растрепанными или гибко закругляются в виде султана, напоминая собою наполовину перья, наполовину цветы (см. рис. 191). Такой прием изображения составляет резкий контраст с острыми отворотами и концами подобных же мотивов в композициях эпохи Ренессанса. Среди листвы французских узоров там и сям помещены крупные цветы или плоды, с условным



192. Французская шелковая ткань *Lampas* XVIII века.
Париж. Коллекция Бессельера.

лучеобразным орнаментом, из которого впоследствии выработалась форма раковины. Если в эту эпоху для мебели делают узорчатый бархат (*ciselé*), то он по своему рисунку напоминает *Damas* и *Brocattelle* и обычно имеет одну дорожку (раппорт в ширину). Узор его чаще всего красного или зеленого цвета и выделяется на светлом фоне тафты или атласа. Кроме этого бархата, с крупным рисунком, для мебели вырабатывали бархат «*jardinière*», с мелким узором в два, три и даже в четыре раппорта по ширине ткани. Техника этого

бархата стоит очень высоко; многочисленные образцы его имеются в коллекциях музея Текстильного института в Москве ¹.

Ткани, предназначавшиеся для целей культа, были дешевле, и рисунок их состоял из растительного орнамента с обычными услов-

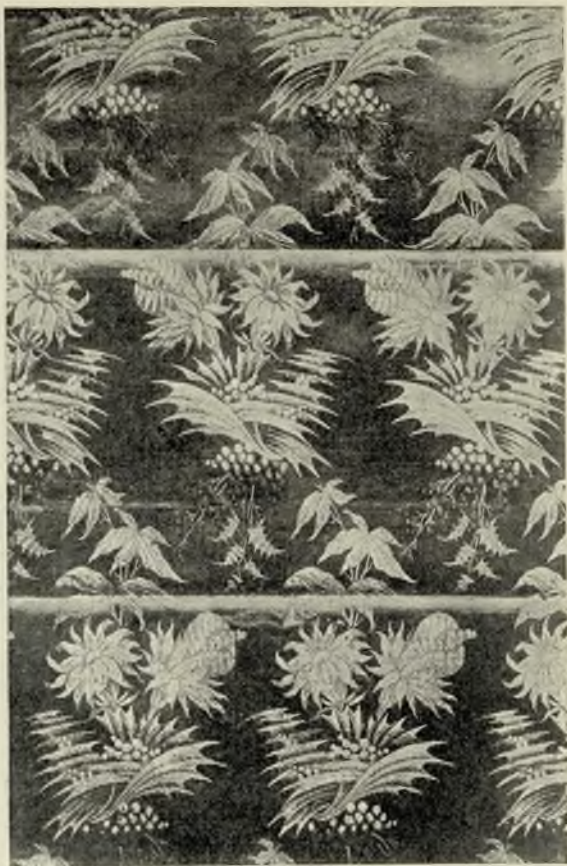
¹ При определении принадлежности этих тканей тому или иному центру производства очень важно знать их ширину и размер кромки. Известно, что в лионском производстве в кромке всегда была пропущена золотая или серебряная нить, а ширина ткани равнялась 33 сантиметрам.

ными изображениями символов культа, более плоскостного характера, чем на парчах и бархатах гражданского обихода.

Художники Людовика XIV были очень щедры в украшении всевозможными мотивами своих композиций (см. рис. 189). Художники XVIII столетия только варьировали эти мотивы, разрабатывая их в своих композициях в ином стиле. Слегка орнаментированные цветы тканей Людовика XIV в стиле первой половины XVIII века (рококо), освободясь от своей стилизации, получают совершенно натуральный ха-

актер и величину, а вместо украшений в виде плотных галунов появляются теперь ажурные мотивы кружев, широко применявшиеся на костюмах этой эпохи.

Композиция в стиле реалистических цветочных узоров Людовика XIV на шелковых тканях быстро вошла в моду по всей Европе и вызвала подражания в соседних странах, чему не мало способствовало переселение туда после отмены Нантского эдикта французских мастеров-гугенотов.



193. Шелковая ткань *Lampas* XVIII века.
Париж. Коллекция Бессельевра.

Отечественная



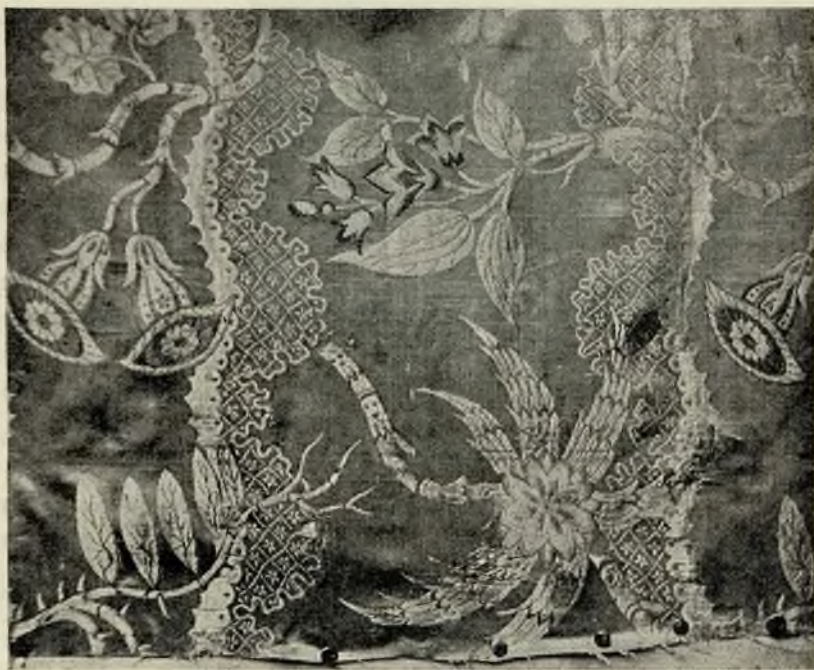
194. Шелковая ткань XVIII века.
Москва. Музей Текстильного института.

В XVIII веке наступает уже разложение абсолютизма, завершившееся в конце века буржуазной Великой французской революцией. Рост капиталистического способа производства уже противоречит и абсолютизму и его экономической основе—меркантилизму. Растет экономически и культурно буржуазия, выдвигая своих идеологов—писателей и великих материалистов XVIII века.

Значение придворного этикета и соответствующее ему искусство, как классовое орудие в борьбе с демократическими идеями, решительно теряли свой смысл. Искусство меняет задачи героизации и воспевания власти на задачи обслуживания насладенческих потребностей знати. Дворянство и смыкающаяся с ним верхушка ростовщической буржуазии, банкиров и откупщиков ищет в искус-

стве легкого и изящного увеселения, веселой и убаюкивающей мелодии. Вырождающийся класс отворачивается от действительности, заменяя ее игрою в жизнь. Для этой художественной идеологии, нашедшей свое типичное выражение в так называемом стиле рококо середины XVIII века, характерно противоречие стремления к реализму и вместе с тем условной игры в жизнь. Ломаются чопорные каноны и героика барокко, их заменяют фривольной сюжетикой, изображением празднеств. Торжественную залу сменяют уютные будуары и маленькие покои, в украшении которых господствует развитая декоративность, обилие завитков, зеркал и т. п., превращающих их в какие-то бомбоньерки.

Переходом от стиля Людовика XIV к стилю рококо служит так называемый стиль регентства—эпохи правления Филиппа Орлеан-



195. Платьевая шелковая ткань XVIII века.
Москва. Музей Текстильного института.



196. Шелковый репс XVIII века.
Москва. Музей Текстильного института.

ского ¹ (во время малолетства Людовика XV). Время регентства выдвигает целый ряд талантливых художников, давших новые мотивы украшений для тканей; таковы Антуан Ватто (1684 — 1726), Клод Жилло (ум. 1732), Жюль Оппенор (1672—1742), Мейсонье (1695 — 1750) и др.

Художник Клод Жилло выступает перед нами в качестве одного из создателей нового типа декоративных композиций для французских тканей. Вместо тяжелых, широких ор-

наментальных завитков и мифологических аллегорий он ввел в свои декоративные композиции легкий, фантастический пейзаж: изящно нарисованные деревья, каскады, гроты и пр., с веселыми

¹ Регент, умерший в 1723 году, был человек веселого нрава, отчасти даже грубого, с некоторым, хотя и очень еще слабо оформившимся, уклоном к демократизму. Всею своею личностью, всеми своими кутежами в довольно сомнительных компаниях он олицетворял собою реакцию против скуки последних лет предыдущего царствования. В то время как Людовик XIV, запершись в Версале, предавался мрачному унынию, готовясь ввести в стране всеобщее покаяние, Париж, где всему задавал тон Филипп Орлеанский, представлял собою полный контраст версальской натянутости и строгости.

арлекинами и сценками якобы из жизни китайцев (см. рис. 192). Сцены эти окружены виноградными лозами, тоненькими завитками, спиралями с тяжелыми на них листьями, гирляндами, масками сатиров, вазами, цветами и т. п. Жюль Оппенор оставил многочисленные альбомы с композициями в новом, легком, причудливом стиле, главным орнаментальным мотивом которого была раковина. Созданная этими художниками орнаментация имеет капризно изогнутые завитки, с плотно



197. Платьевые шелковые ткани XVIII века.
Москва. Музей Текстильного института.

приросшими к ним длинными узенькими раковинками с волнистыми краями, плоские крупные раковины неправильной формы с изорванными краями и крупными глазками, цветы, листья, сгруппированные самым неожиданным образом (см. рис. 193).

Появление в рисунках на тканях арлекинов и паяцев соответствует тогдашнему увлечению итальянской комедией. Рост колониальной политики приводит к увлечению китайщиной и мотивами растительного мира тропических стран. В это время из Китая вво-

зится во Францию множество фарфора, тканей, вышивок, лакированных изделий, бронзы и пр.

Яркий выразитель вкусов своего времени—Ватто—в декоративных композициях широко пользуется обезьянами, заменяя ими человеческие фигуры: обезьяны катаются на коньках, лечат друг друга, занимаются музыкой и т. п. Дальнейшее развитие этих тенденций образует так называемый стиль рококо, расцвет которого падает на 40-е—60-е годы XVIII века.

Несмотря на сравнительно короткий период времени, в стиле рококо, благодаря чрезвычайно быстро сменяющимся влияниям и модам, имеется еще целый ряд оттенков. Но основным элементом стиля за время его существования является преобладание веселых, беззаботных мотивов, которое вполне отвечало всем известной фразе самого короля: «После нас хоть потоп» («Après nous—le déluge»).

Меняются костюмы, прически, мебель, меняются и узоры тканей. Те торжественные и крупные композиции узоров, которые так подходили к громадным дворцовым покоям, оказались слишком громоздкими для небольших зданий и комнат этой эпохи. Интимные компании сменили пышные дворцовые выходы и парады, и вместо крупных цветов и узоров на зашитых позументами платьях затянутых кавалеров и дам появились легкие и игривые мотивы, украсившие тонкие ткани.

В первое время в узорах тканей остаются симметричные построения: более легко и изящно нарисованные изгибающиеся ветви охватывают помещенные посредине букеты, обычно составленные из трех крупных цветков (см. рис. 194). От построения композиции с крупным центральным букетом постепенно отходят, заменяя его парными букетами, свободно разбросанными по узорному фону ткани. И если еще продолжает оставаться в центре небольшой букет с симметричным расположением цветов, то он не играет доминирующей роли, как прежде. В дальнейшем вместо симметричных разводов, равномерно отходящих по сторонам средней оси, появляется асимметрия: вся композиция начинает строиться по двум параллельным волнующимся осям, идущим в вертикальном направлении.



198. Французская золотая парча XVIII века. Москва, Гос. ист. музей.



199. Шелковая ткань XVIII века. Москва. Музей Текстильного института.

Такое построение остается в течение нескольких десятков лет (см. рис. 197).

Основные оси, на которых построена композиция, обрабатываются в виде крупных ветвей, около которых заплетены букеты цветов и всевозможные растительные мотивы, равномерно заполняющие весь фон, то гладкий, то узорный. Широкое применение кружев в костюмах знати вызвало создание крупной кружевной промышленности во Франции—в Алансоне, Валансьене и Шантильи, и изображение легких французских кружев также появляется на рисунках тканей. Часто ажурная кружевная прошивка (см. рис. 195 и 197) с перебивающими ее растительными формами или же кружево с цветочным орнаментом прихотливо вьется то лицом, то изнанкой вдоль полотнища ткани, между косо поставленными букетами цветов, образуя богатую композицию на репсовом фоне шелка. Кроме цветов и кружев, нередко на тканях рококо встречаются изображения мехов, например горностая, как на шелковой ткани из коллекций

Московского текстильного института (см. рис. 199), или леопарда с его покрытой черными пятнами шкурой, как на полубархатной ткани Нижегородского музея (см. рис. 181).

Получает пышный расцвет отмеченное уже выше увлечение экзотикой — тропическими странами и Китаем (см. рис. 198). Для характеристики экономических основ этого увлечения следует отметить, что французское дворянство XVIII века принимало деятельное участие в эксплуатации колоний.

Так, например, знаменитая маркиза Помпадур была одним из самых главных акционеров Ост-индской компании, ведшей крупную торговлю изделиями Востока. С этой китайщиной встречаемся мы и в тканях, сделанных по рисункам Ватто и Буше, и в ряде других изделий, на которых изображены в различных позах китайцы с зонтиками, элементы раковины и целые сцены с пагодами, украшенными фонариками, джонками, несущимися по волнам, мостиками и пр., на фоне псевдокитайского пейзажа (см. рис. 200). Ткани с китай-



200. Шелковая ткань XVIII века.
Париж. Коллекция Бессельевра.



201. Шелковая ткань XVIII века.
Москва. Музей Текстильного института.

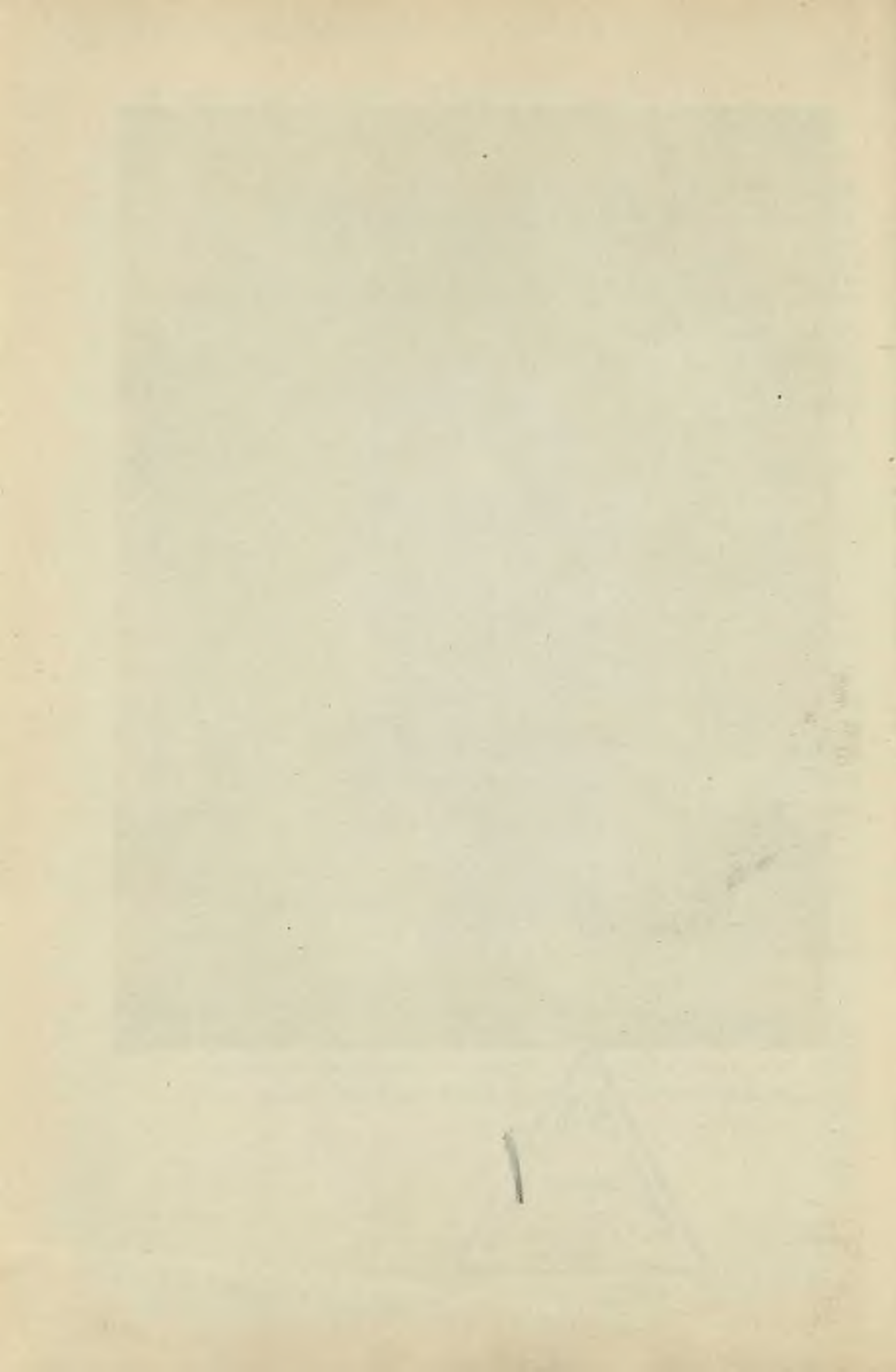
скими сюжетами и вообще с сюжетами, подсказанными колониальной политикой, существовали довольно долго. На них можно встретить пастушка, играющего на свирели возле мирно пасущегося верблюда, экзотические корабли, груженные вином, с группами плодов на местепарусов и т.п. (см. рис. 201). Одна из необыкновенно роскошных тканей этой эпохи послужила материалом для русской священнической фелони (см. цветную таблицу), ныне хранимой в Антирелигиозном музее ис-

кусств (б. Донском монастыре). На ткани изображен амур, уснувший на жертвеннике любви, и корабль, имеющий на парусах символ амура и несущийся по волнующемуся морю, в общем обрамлении типичных для стиля рококо драпировок, цветов, флагов, цепей (см. рис. 202). Попадаетея и раковина, и это, без сомнения, типичный элемент стиля, хотя надо заметить, что трактуется он на тканях совершенно иначе, чем в скульптуре или резьбе по дереву, а в лионских тканях, где в это время художником, руководившим всем



Французская парча XVII в. Экспорт 49,5×52 см.
 Москва. Антирелигиозный музей Искусств.





производством, был Жан Ревель Младший, раковина вовсе отсутствует. В более богатых тканях появляются золото, серебро, шнуры, вышивки и блески. Все вырабатываемые в это время ткани со сложными волнистыми полосами имеют очень небольшой раппорт, что несомненно способствует их удешевлению. Спрос на более дешевую продукцию привел к изобретению особой ткани, известной под именем драгета (*le draguet*). В ней нововведением явилось то, что совместно с утком образовывала рисунок и основа. (До этого времени узор выявляется на ткани одним только утком.) Кроме различных видов драгета, в это время также выделяется чрезвычайно разнообразный бархат с миниатюрным рисунком (*miniature*), служивший для обивки закрытых носилок—портшезов—и карет. В композициях этого бархата встречаются необыкновенно разнообразные сюжеты, начиная с отдельных цветов, плодов, животных, персонажей и прочих аксессуаров и кончая сценами охоты, кавалькадами и т. п. (см. рис. 203). Следует отметить еще один вид очень распространенных тканей, рисунок которых делается основой, приготовленной особым способом, в настоящее время утерянным. Внешний вид такой ткани напоминает легкую акварель с сильно развитым в вертикальном направлении контуром. В XIX веке подобный эффект на ткани достигался тем, что на основу набивали узор, после чего она шла в работу на стан. Ткани этого сорта употреблялись как для одежды, так и для мебели.

Сменяющий рококо так называемый «стиль Людовика XVI» является уже глубоко упадочным по своему идеологическому содержанию. Вырождающееся дворянство как бы предчувствует в нем гибель своего господства. Новый стиль печален, многие аксессуары заимствованы от погребальной архитектуры; обвисшие, полузавядшие венки, удлиненные овалы, свисающие беспомощно драпировки—все это носит оттенок усталости. Свежести чувства нет—ее заменяет деланная чувствительность, сентиментальность, искусственно скомпанованная идиллия. Замысловатость и игриво-изысканность уступают место тенденции к более серьезному пониманию жизни, к ее опрощению, к перестройке на каких-то новых сентиментально-идиллических началах. Если в эпоху стиля рококо волнообразные



202. Французская парча XVIII века.
Москва. Антирелигиозный музей искусств.

линии и раковины являлись главными элементами украшения и кривые линии занимали первенствующее место, то теперь, в новом стиле, и раковины и волны были изгнаны, линии выпрямлены и от пышных цветов предыдущей эпохи остались только мелкие полевые цветочки (см. рис. 204).

Вновь возрождающееся увлечение классикой далеко теперь от героического историзма XVII века и также проникну-

то сентиментальностью и нравоучительной тенденцией, заимствованной у искусства буржуазии. Игра в жизнь продолжается, но любовные пасторали сменяются добродетельно-мещанскими. Сам король пасет барашков, перевязанных лентами, его брат изображает школьного учителя, а королева Мария-Антуанетта доит коров и коз с позолоченными рогами в сосуды из севрского фарфора. В Трианоне, возле Версаля, строятся идеальные фермы и скотные дворы, где кормушки и водоемы сделаны из мрамора, а стены обиты красным штофом.

Главным элементом стиля Людовика XVI является прямая вертикальная линия, с полевыми цветочками и всевозможными аксес-

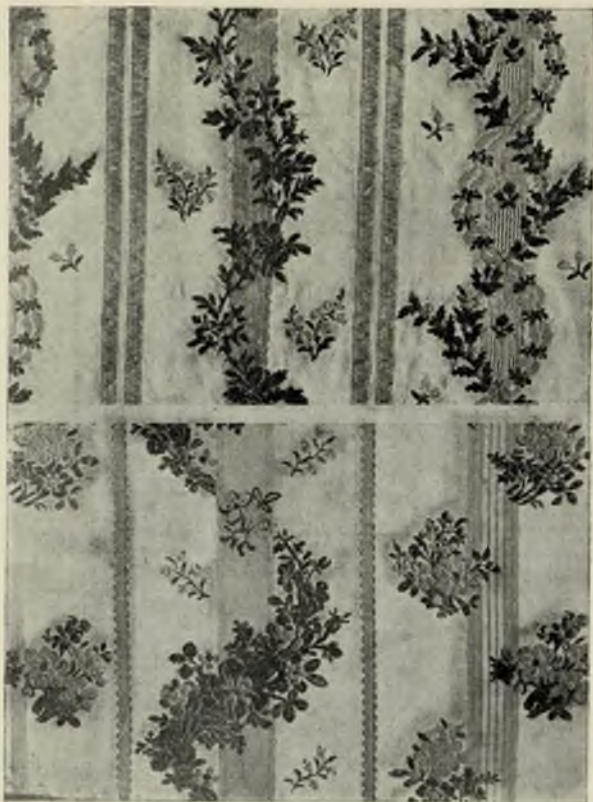
суарами в виде па-
стушьих шляп, сви-
релей, длинных по-
сохов, перевитых
лентами, корзин и
ваз с цветами, му-
зыкальных и садо-
вых инструментов
и пр.,—словом, все
то, что напоминало
сельскую идиллию
Трианона (см. рис.
208). Влияние ан-
тичных раскопок
Помпеи способство-
вало введе-
нию условного орнамен-
та и архитектурных
элементов. К вен-
кам, подвескам,
ветвям аканта при-
соединяются под-
ражающие антич-
ности вазы и алта-
ри, колчаны и лу-
ки, факелы, рога
изобилия, медаль-

оны с летящими амурами или целующимися голубками и т. п. Впер-
вые за тысячелетний период украшение тканей вполне подчиняется
архитектуре и свойственной ей декорации.

Ткани с композициями, навеянными Помпеей, шли исключительно
для мебели (см. рис. 205). Чаще всего вырабатывали лампас (lampas),
реже дама́ (damas), на некоторых даже делали специальные вышивки,
которыми стремились увеличить эффект рисунка. В последнюю чет-
верть XVIII века особенно прославился своим шелковым бархатом,



203. Бархат «miniature» XVIII века.
Москва. Музей Текстильного института.



204. Шелковые ткани XVIII века.
Москва. Музей Текстильного института.

затканым фигурами, ткач Гаспар Грегуар, уроженец городка Экса в Провансе. Он ткал маленькие бархатные картины и портреты, которые вставлялись под стекло, в крышки табакерок, и имели вид необыкновенно сочно и мягко нарисованных миниатюр. Пережив Великую французскую революцию, он продолжал свою работу и в XIX веке (умер в 1845 году). Лучшими работами Грегуара считаются портреты Наполеона I, Людовика XVIII,

герцогини Ангулемской и др.¹.

Заканчивая обзор французских тканей XVIII века, необходимо упомянуть о замечательном художнике, создавшем в истории шелковых тканей, хотя и на основе стиля Людовика XVI, свой собственный жанр, до сих пор являющийся предметом подражания во французской промышленности. Это Филипп де-Лассаль (Philippe de Lassale—1723—1803).

Его первым учителем в Лионе был исторический живописец

¹ Более подробные сведения о бархате Грегуара см. в труде: М. Н. Algout. «Gaspard Gregoire et ses velours d'art». Paris 1908.

Сараба (Sarabat). Позднее он учился у Бушельера, Буше и знаменитого декоратора этой эпохи Дютилье. Лассаль с художественными способностями соединял первоклассное знание техники производства, и это редкое в то время сочетание давало ему возможность выполнять свои великолепные произведения от первого удара карандаша до последнего движения челнока на заправленной им самим основе.

Произведения Филиппа де-Лассалья действительно выделяются среди

других художественных произведений конца XVIII века. Его работы очень простого, сильного и смелого рисунка (см. рис. 206). Немногочисленными уверенными мазками он, при помощи света, тени и полутона, рельефно лепит свои модели, никогда не употребляя смягчающих эффектов по краям. Почти во всех его произведениях введен темнокоричневый тон, которым он усиливает эффекты, подчеркивая, где нужно, теневые места. Как материал для своих работ, он признавал и любил только один шелк. В его произведениях никогда не встречается ни золота, ни серебра, ни бархата; эффект вор-



205. Ткань *Lampas*. Стиль Директории. XVIII век. Париж. Музей декоративных искусств.



206. Филипп де-Лассаль. Мебельная шелковая ткань
XVIII века.

Москва. Музей Текстильного института.

патками», шириною 0,78 метра, которой при Екатерине II были обиты некоторые апартаменты Царскосельского дворца. Большой кусок этой сильно обветшавшей голубой ткани имеется в коллекциях факультета художественного оформления тканей Московского текстильного института. В Государственном историческом музее хранятся фрагменты тканей Лассалья «с павлинами». Особенным богатством композиции отличается ткань «с фазанами» (0,79 метра шириной; см. рис. 207). На ней на первом плане изображен плывущий

систости он получает в редких случаях синелью. В богатых тканях, употреблявшихся для обивки стен, для портьер и мебели, он проявляется себя выдающимся декоратором (см. рис. 206—208). Среди широко раскинутых стеблей, ветвей и цветов у него часто встречаются изображения декоративных птиц. Лебеди, голубки, куропатки, павлины, фазаны, необыкновенно ловко и просто нарисованные, фигурируют в его композициях. Из них наиболее известна ткань «с куропатками»,

лебедь, сзади которого на фоне цветов выступает королевский фазан. Но помимо этих композиций «с голубками», «с корзинами цветов» (см. рис. 208) и т. п., Филипп де-Лассаль исполнял ткани и на специальные темы, как, например, ткани по особому заказу для русского двора, по случаю окончания турецкой войны. На «крымской» ткани представлен апофеоз войны: по фону рассеяны щиты, на которых на цветущем лавре сидит русский орел и мечет молнии в последний турецкий корабль. Предполагают, что эта ткань была предназначена для обивки Чесменского дворца. Другая ткань, фрагмент которой хранится в собрании Tasinari et Chatel в Лионе, представляет более сложную композицию. На ней отдельные пятна соединяются между собою голубыми драпировками, перевитыми гирляндами цветущих растений. Драпировки подобраны в пышные складки золотым шнуром с кистями. В композиции фигурирует русский орел с отходящими от него лучами, лаврами и павлиньими перьями. У ног орла повержены турецкие знамена, бунчуки и другие атри-



207. Филипп де-Лассаль. Мебельная ткань 1765 г. Лион. Музей Торговой палаты.

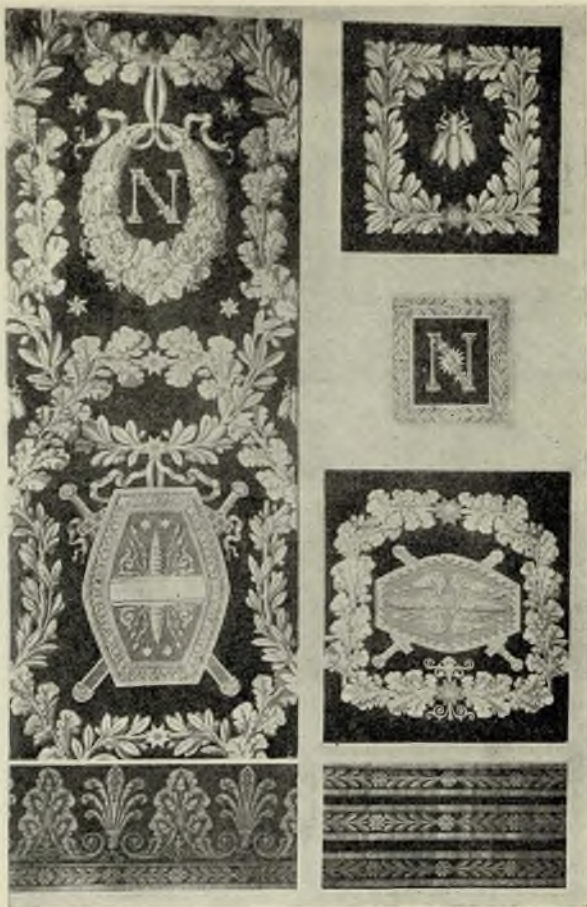


208. Филипп де-Лассаль. Декоративная ткань для обивки стен Трианона.

буты побежденных турок. Из этой шелковой ткани были сшиты ризы, хранившиеся в соборной ризнице города Боровичей Новгородской губернии («Старые годы», №№ XI и XII за 1911 г.). Кроме метровых тканей, Филипп де-Лассаль делал штучные вещи, например экраны с профильными портретами различных особ. Портреты эти имели вид античных камей в перевитых широкими лентами венках из крупных цветов. Таковы экраны с профилем Екатерины II, герцога Орлеанского и др.¹ В конце XVIII века

в Европе не было резиденции, где бы не фигурировали ткани Филиппа де-Лассалья.

В конце XVIII века в развитии французской текстильной промышленности произошло важное событие—отмена стеснительных



209. Шелковая ткань *Lampas*. Стиль *empire*. XIX век. Франция. Дворец в Медоне.

¹ Коллекция Bosselièvre; Н. Algout. «Un maître du décor de la soie—Philippe de Lassale», «Gazette des Beaux Arts», XII, 1911; М. Émil Lerondier. «Les dessinateurs de la fabrique Lyonnaise au XVIII siècle». Lyon. Rey, 1908.



210. Бархат. Стиль *empire*. XIX век.
Версальский дворец.

мер, державших в строгой узде все французское производство. Отмена этабыла сделана под давлением все усиливающегося требования на более дешевые и более доступные для широкого потребления ткани. Замкнутые сословия мастеров и цеховых, строго контролируемые особыми инспекторами, следившими за добротностью работы и качеством материалов, шедших на изготовление ткани, в 1784 году были уничтожены. Получившие свободу труда мастеровые и цеховые стали проявлять более широ-

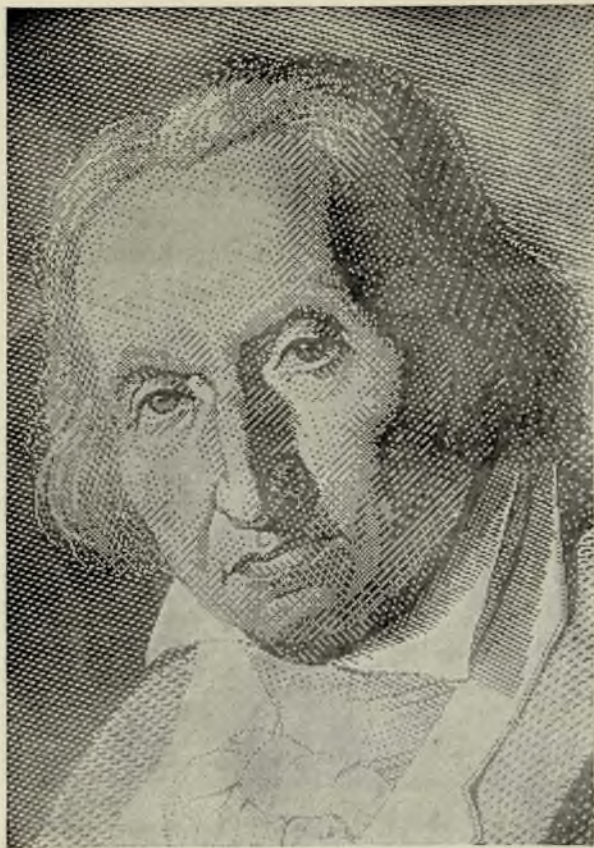
кую инициативу в выборе рисунка и материала, сообразуясь не с его ценностью, а с соответствием художественным целям. Вместо чистого золота и серебра в рисунок стала вводиться позолоченная медь, мишура и прочие суррогаты, взамен определенной, установленной толщины и веса шелковых нитей — нити более тонкие и легкие. Все это содействовало удешевлению тканей и более широкому их распространению не только среди дворян, но и в третьем сословии.

Французская революция смела дворянские стили, и воинствующая буржуазия провозгласила устами художника Давида, что искусство должно содействовать воспитанию и счастью народа, что оно должно представлять взорам народа черты доблести и гражданской добродетели. Однако борьба революции с интервенцией и внутренней контрреволюцией приостанавливает ткацкое производство в Париже и Орлеане и шелковую

промышленность в Лионе, Туре и Ниме. Последний только временно, после египетского похода Наполеона, выдвигается по производству шалей, но затем и это производство в нем падает и заменяется трикотажным и чулочновязальным делом. В моду входит вообще гладкая ткань или ткань с очень редким, совершенно упрощенным рисунком. Эта мода меняется лишь с наступлением реакции,—в эпоху консульства и империи, когда во Франции успевает сложиться новая аристократия смешанного состава, которая и перерабатывает революционное увлечение античностью в монархический стиль—так называемый «empire».



211. Тканый портрет Жаккарда. XIX век.
Лион. Музей Торговой палаты.



212. Канвовое изображение для работы на машине Жаккарда.
Москва. Музей Текстильного института.

Ставленник буржуазии, Наполеон принимает ряд мер для развития отечественной промышленности. Его континентальная система должна была помочь французской буржуазии вытеснить английскую с рынков Европы и даже Азии. На восстановление и расширение текстильного производства было обращено особенное внимание. Крупные казенные заказы на ткани при реставрации старых королевских резиденций стали питать промышленность Лиона. В

течение нескольких лет, при участии двух художников — Персье и Фонтена, были возобновлены покои дворцов Сен-Клу, Компьень, Медон, Фонтенебло, Версаль, Тюильри и др. Заказы Наполеона делали лионские фабрики Камилла Пернон, Захарии Гранд, Гранд-Фрер, Биссардона, Бони и др. — постоянные поставщики нового императора. Отделка стен парчой, шелком и бархатом, с яркими и разнообразными рисунками, должна была оживить старые палаты и придать реставрированным дворцам новый блеск и пышность. Одевая



213. Набойка Жуи 1781 г.
Париж. Музей декоративных искусств.

стены своих дворцов в шелк и бархат, Наполеон требует того же и от своих приближенных, при этом иностранные ткани изгоняются, и всюду появляются ткани исключительно французского происхождения. На официальные приемы не только дамы, но и мужчины должны являться разодетыми в бархат и шелк.

Ткани наполеоновского времени обязаны своими композициями художникам Персье (1764—1838) и Фонтену (1762—1853). По специальности это были архитекторы, и оба увлекались античностью. Подобно Лебрену, они дали громадное число рисунков для отделки

комнат, для мебели, бронзы, тканей и других отраслей художественной промышленности. Ткани, половые ковры, экраны, ширмы, штучные материи для обивки кресел, диванов и канапе—все это создавалось ими. Всегда прекрасно нарисованные, все работы этих художников носят на себе отпечаток их основной профессии—холодный расчет и геометрическое построение.

Ткани стиля *empire* роскошны и гибки, они сделаны из лучшего шелка. Рисунки их очень сложны, и мотивами им служат образцы греко-римского орнамента. Так как в стиле *empire* место изогнутой и волнистой линии заняла прямая, то и в украшении тканей основанием всех композиций являются геометрические формы и геометрические построения, обогащенные мотивами животного и растительного мира. Круги, овалы, квадраты, ромбы, многоугольники часто бывают обрамлены гирляндами цветов, дубовыми ветками и усеяны пчелами и звездами (см. рис. 209). Из растительных мотивов часто встречаются пальмы, как в тронном зале Наполеона I, плющ, виноградные и миртовые листья, розы, мак, маргаритки и цветы калины. Фрукты очень редки. Из элементов животного царства чаще всего—орлы, лебеди, пчелы и бабочки. Кроме того, в орнаментации тканей стиля *empire*, как и вообще во всех остальных украшениях, мы видим все элементы греко-римского орнамента: пальметы, меандры, стилизованные ветви, а также всевозможные античные атрибуты науки, искусства, промышленности, торговли и войны. В композиции рисунка всегда чувствуется архитектурное построение и применяются архитектурные формы или же в геометрически правильных отделениях чередуется несколько повторяющихся мотивов. Иногда гладкий фон ткани усеян мелкими звездами, цветочками, пчелами или имитирует кружева (как на стенах рабочего кабинета Марии-Луизы в Версальском дворце; см. рис. 210). Для обивки стен употребляются по большей части одноцветные ткани. Но их обрамляет широкий бордюр из золотой или серебряной парчи, затканной изящным рисунком. Кроме узора, чрезвычайно искусно нарисованного, ткани *empire* обращают на себя внимание ярким, но не кричащим колоритом, на фоне которого узор выступает очень рельефно. В самом начале царствования Наполеона в моде были ткани светлых,



214. Ж. Гюэ. Набойка Жуи 1782 года.
Париж. Музей декоративных искусств.

нежных тонов: белого, светлоголубого, бледнозеленого, а из более темных—лилового и коричневато-табачного. В разгар могущества Наполеона, наоборот, в моду вошли материи очень ярких оттенков—алые, красные, малиновые, золотисто-желтые и зеленые. Часто на одной и той же ткани соединялись два или три тона, но благодаря умелому сочетанию ткани этого типа, несмотря на резкие контрасты, не производят грубого впечатления. В конце Первой империи осо-



215. Ж. Гюз. Рисунок для набойки 1783 г.
Париж. Луврский музей.

бенно был распространен темносиний цвет, так называемая «французская пастель». Появление этой новой краски, продукта французской промышленности, было обязано запрещению ввоза индиго, которое было результатом столкновений Франции с Англией и континентальной блокады. Но, завершая собою эволюцию художественных тканей старого режима, наполеоновская эпоха прокладывала путь к новому стилю, поддержав и развив два несомненно прогрес-

сивных начинания XVIII века, окончательно созревших в XIX. Одно из этих начинаний—переход от ручного к механическому ткачеству, с изобретением механического ткацкого станка лионским уроженцем Жаккардом (см. рис. 211, тканый портрет Жаккарда); другое—развитие и усовершенствование набивного дела.

Жозеф Мари Жаккард (Joseph Marie Jacquard) родился в Лионе 7 июля 1752 года в семье мастера, ткача фасонных тканей. С раннего детства он начал работать в мастерской отца в качестве тянульщика нитей. В связи с отменой ограничительных законов явилось расширение рынка, требовавшее массового производства. Необходимость удовлетворить этому требованию с помощью ручного труда приводила только к полному истощению сил работающих. Сидя по целым дням в согнутом положении под натянутой основой, Жаккард сильно расстроил свое здоровье и принужден был надолго оставить ткацкое ремесло. Вернувшись к этому делу после смерти отца, он весь проникается идеей—заменить ручное ткачество машинным, и после ряда неудач изобретает, наконец, в 1801 году механический станок, открывший новую эру в текстильной промышленности. Одиннадцатью годами позднее станок Жаккарда был усовершенствован его сотрудником Жаном Бретоном. Таким образом, число станков в Лионе, простиравшееся в 1800 году до 3500, благодаря механизации увеличилось почти в $2\frac{1}{2}$ раза, и к 1812 году их насчитывали уже более 10720.

Станки Жаккарда к 1819 году можно было встретить на всех ткацких фабриках Европы, Америки и даже Китая. Остаток дней своих Жаккард провел в Лионе, где и скончался 7 августа 1834 года, 82 лет от роду (см. рис. 212).

Французское набивное дело, получившее в XIX веке, в эпоху капитализма, огромное развитие в деле украшения тканей, пережило до этого довольно продолжительную историю.

Набивку ручным способом давно делали в России, Германии, Англии, Франции и Италии. Наиболее древними образцами старой европейской набойки считаются куски так называемой «сионской ткани». Часть их хранится в настоящее время в Историческом музее Базеля, другая—в Бернском музее. На этой ткани в несколько рядов,



216. Ж. Гюз. Рисунок для набойки 1790 г.
Париж. Луврский музей.

один над другим, изображены эпизоды из истории сказочного короля Полипа. Вильям и Форрер, изучившие эту ткань, приписывают ее одной набивной мастерской, работавшей в XIV веке на севере Италии. Во Франции набивные ткани обычно называли «индийскими», по имени подобных бумажных тканей, привозимых из восточной Индии. Рассказывают, что в XVI веке в Кане некий Андрэ Грандорж с сы-

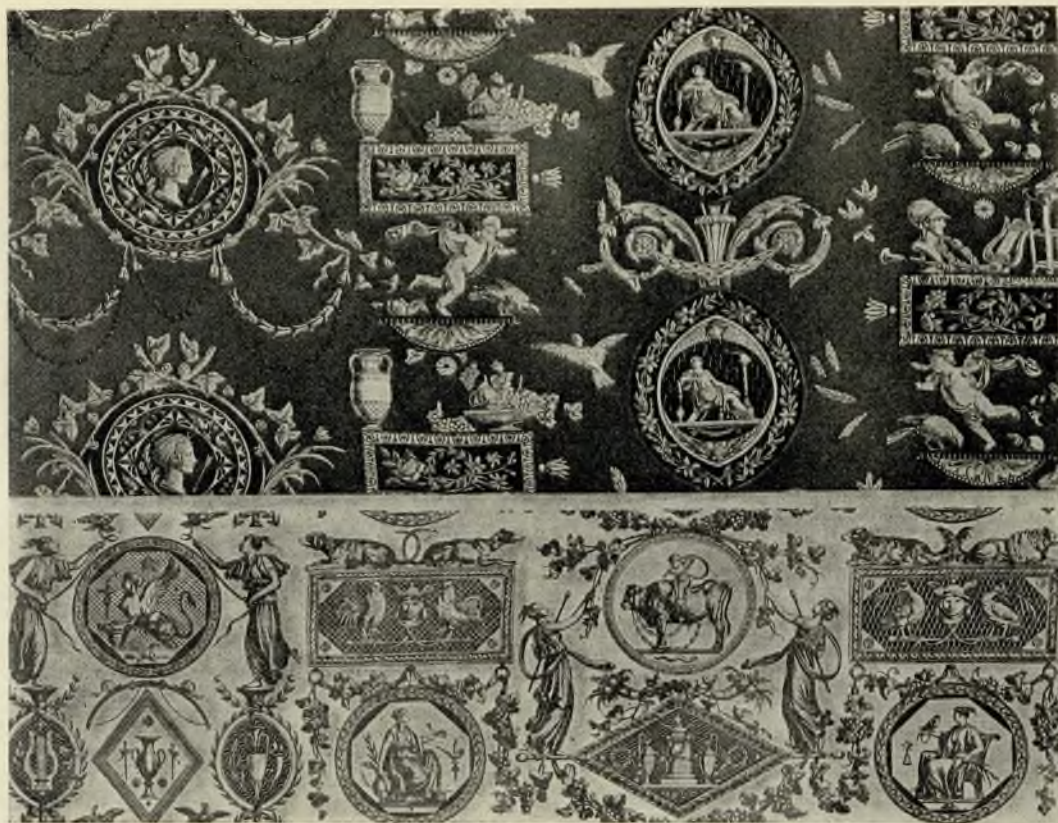
новьями начал украшать таким образом белье, которое тогда называли «Гран Кан». С XVII века украшенное таким образом белье можно было встретить во всех более или менее зажиточных домах. В конце XVII века набивные мастерские существовали в Гамбурге и в Англии, и так называемые индийские ткани шли главным образом на обивку мебели. Мода на них на Западе появилась благодаря знакомству с теми сложными восточными набойками, вырабатываемыми в Персии и Индии, которые проникали на западные рынки. Им подражали мастерские Марселя, Монпелье, Авиньона, Руана и Шательро. Кольбер запретил набойку, видя в ней нежелательную конкуренцию художественному ткачеству, но запрещение было снято в 1759 году. Во второй половине XVIII века количество мастерских по набивному делу быстро растет¹, но среди всех этих мастерских особенного внимания заслуживает мастерская полубаварца-полуфранцуза—Христофора Филиппа Оберкампфа, как потому, что она задавала тон всей Франции, так и потому, что от нее сохранился и передан в музей богатый ассортимент клише и рисунков.

Оберкампф родился в 1738 году в Баварии, в городе Вессембахе, и обучался в Швейцарии. По окончании курса он начал работать в Париже, а затем в семи километрах от Версаля, в местечке Жуи-ан-Жозас, где уже 1 мая 1760 года им была выпущена первая ткань из серии так называемых «полотен из Жуи». Своими фабрикатами Оберкампф хотел заменить материи из крашеных льняных и бумажных нитей, известные в то время под названием «индийских», «сиамских» или «д'Оранж», а также удовлетворить спрос на дешевые ткани типа современных ситцев, так называемые «миньонетт», набитые мелким рисунком на полульняных, полубумажных тканях местного происхождения. Успех дела Оберкампфа, все время совершенствовавшего свое производство, быстро возрастал. Вначале у него ткани набивались, как и во всех других предприятиях этого времени,

¹ В это время во Франции известны мастерские: в Марселе—Веттера; в Мюльгаузене—Кехлина, Дельфуса и Шмальцера; в Амьене—Бонвале; в Анжере—Дантона, в Бурже—Трюджа, в Нанте—Ланжевена, в Женеве—Фрея. Абрагам Фрей работал при Людовике XV во Франции, в Корбейле, и здесь набивал «сиамские» мебельные ткани для мадам де-Помпадур, несмотря на бывшие тогда в силе запретительные законы.

ручным способом—«манерками» (формами), вырезанными из дерева. Потом, в 1770 году, он ввел печатание с металлических плоских форм, затем перешел к многоцветному печатанию по контуру. При этом способе сначала печатается контур, а затем последовательно накладываются одна за другой нужные краски. После этого вскоре появился пикотаж, или «пико», имевший огромное распространение благодаря возможности получать сложную градацию тонов без большого количества отдельных цветов краски (см. рис. 213). Пикотаж Жуи состоял в том, что фон рисунка заполнялся точками, получаемыми от латунной проволоки, укрепленной одним концом в дереве и расположенной как щетина щетки. Непрерывные работы Оберкампа над усовершенствованием своего производства были оценены правительством Франции, и 19 июня 1783 года мануфактуре в Жуи было присвоено звание королевской. Среди первых больших рисунков для мебельных тканей, вышедших из мастерских Оберкампа в Жуи, следует отметить «Басни Лафонтена»—Удри, «Деревенский праздник», «Голубки» и «Работы мануфактуры» 1782 года. Последний рисунок был исполнен художником Ж. Б. Гюз (J. B. Nuet; 1745—1811) в память получения мануфактурой звания королевской (см. рис. 214). В этой композиции изображены здания фабрики и все последовательно происходящие процессы работы, начиная с обработки льна и кончая выпуском готовой ткани с набойного стола. Иллюстрируя рисунками своих тканей наиболее выдающиеся события, Оберкамп выпустил в 1783 году «Воздушные шары» (см. рис. 215), в 1790—«Федерацию» (см. рис. 216) и т. д.

В 1799 году Филипп Оберкамп впервые применил печатание ткани с цилиндра, на котором был выгравирован рисунок. Эта идея непрерывного печатания с цилиндрических форм произвела целый переворот в набивной промышленности. Новая машина Оберкампа, набивая в сутки до 5000 метров ткани, сильно удешевила продукцию и сделала ее доступной для всех. Мануфактура Оберкампа достигла высшей степени своего развития при Первой империи. Задавшись целью создать собственную обработку хлопчатобумажного волокна, чтобы ликвидировать таким образом зависимость от английского ввоза, Оберкамп основывает в Эссоне сначала прядильную, а затем



217. Французская набойка XIX века. Париж. Музей декоративных искусств.

и ткацкую фабрику для производства широких хлопчатобумажных тканей, на которых делали набойки в Жуи. Эти мероприятия Оберкампфа, освобождавшие французскую текстильную промышленность от импорта, были особенно ценны. Одной из причин колоссального успеха выпускаемых Оберкампфом набоек являлось превосходное качество красок, которыми они были набиты. Хороший состав красок и прочное их закрепление на ткани способствовали тому, что ткань надолго сохраняла свой первоначальный цвет, несмотря на многочисленные стирки и действие солнца. Этим продукция Жуи обязана целой плеяде блестящих химиков, которые сотрудничали с Оберкампфом. Бертолет, Монж, Лаплас, Шапталь, Гей Люссак работали в Жуи, подобно тому как знаменитый химик Бертелло являлся сотрудником многих мануфактур и промышленных предприятий Франции XIX века. Другой не менее, если не более важной причиной успеха были художники, резчики и граверы. Над рисунками для Жуи работал целый ряд художников, как m-lle Жуанну, Ле-Би, Гиль, Витри, Гарнье, Каве, Перрьер, Марк Мартэн, Жуаз Ваду, Тьери, Гюз, Прюдом и др.

Все рисунки, выходившие с фабрики Жуи, можно разделить на две большие группы: одна—это копии приходивших с Востока индийских и персидских тканей, разумеется переработанных во французском вкусе, и всевозможные комбинации лент, гирлянд, ветвей и арабесок, с фоном из «пико»; другая—композиции с фигурами. Наибольшую известность Жуи завоевала вторая группа. Сюжеты ее заимствовались из истории, литературы и современной жизни и исполнялись по белому фону ткани фиолетовым, красным или коричневым тонами, главным образом по рисункам известного художника Гюз. В эпоху революции в набивных тканях Жуи запечатлен целый ряд выдающихся событий того времени¹, а при Наполеоне I—сцены великих войн со всеми их аксессуарами, исполненные в классическом стиле Персье и Фонтена. Чувствительные и трогательные сцены, иллюстрирующие на ситце роман «Павел и Виргиния», были исполнены художником Прюдомом, а военные сцены работы

¹ Более гибкая по технике производства набойка осуществляла то, что не по силам оказалось искусству гобеленов.



218. Французская вышивка XI века.
Байе. Музей.

различных художников были навеяны произведениями баталистов этой эпохи, Орас Верне и Эжена Леми¹. После Великой французской революции вся ситуация в области текстильной промышленности радикально изменилась. Клиентура королевской Франции обладала утонченностью пресыщенного вкуса и беспечной расточительностью привилегированных классов, получивших богатство по праву рождения. Тогдашние фабриканты должны были только уметь удовлетворять требованиям вкусов, не заботясь о стоимости вырабатываемой продукции. Потребители, явившиеся после революции, знали цену деньгам и требовали дешевизны, сочетающейся с красотой ткани. Свобода производства, конкуренция отдельных предпринимателей, суррогатирование употреблявшихся ранее драгоценных материалов и, наконец, распространение жаккардовых машин и развивающееся набивное дело создали целую эру в текстильной промышлен-

¹ Более подробные сведения о «полотнах из Жуи» см. в четырехтомном издании Н. Clayot. «La toile peinte en France». La manufacture de Jouy. Paris.

ности XIX столетия, выбросившей на рынок небывалое количество разнообразных узорных тканей. В связи с новым строем драгоценные ткани, шедшие на костюмы дворянства и отделку стен и мебели во дворцах французской знати, в значительной степени заменились набивными, и, на ряду с фабрикой Жуи, составили себе известность ситцами и мебельными материями руанские фабрики. Впрочем, руанские фабрикатy, как и некоторые другие нормандские ситцы и мебельные ткани, в своих рисунках только варьируют композиции Жуи, и временами очень трудно определить, что сделано в Жуи и что в Руане или Анжере. На всех них последовательно сменяются одни и те же сюжеты. Сначала мы видим здесь заимствования из орнаментальной декоративной флоры, очень распространенной при Людовике XVI, с пастушками и их атрибутами, позднее, после египетского похода Наполеона I, появляются на тканях пирамиды, сфинксы, верблюды, сцены античной жизни, виды развалин, храмы, дворцы, триумфальные арки и т. п. (см. рис. 220). Наконец, для Консульства и Империи типичны битвы, эпизоды из греческой и римской истории, медальоны и камеи с изображением бюстов или профилей богов, богинь, воинов и законодателей (см. рис. 217).

В эпоху Реставрации элементы греко-римских античных декораций, состоявшие из архитектурных линий и реальных мотивов наполеоновского периода, сменяются возвращением к узорам XVIII века. Вернувшаяся эмиграция, стремясь начать снова жизнь на родине с того момента, на котором прервала ее революция, требовала рисунков для тканей чуть ли не прошлого века. Но разрыва между XIX веком и дореволюционным XVIII уничтожить было нельзя, и резкий поворот назад, к давно утраченным формам, не мог быть осуществлен. В результате заимствования, переработки и комбинирования различных элементов предшествующих стилей получаются черты, заставляющие считать этот период эпохой самого махрового эклектизма. Композиции тканей эпохи Реставрации перегружены мелочами и загромождены деталями, базирующимися не на строго историческом материале, а на случайно встречающихся мотивах или увражах того или другого стиля прошлых времен. Часто в них входят даже элементы украшений, скорее свойственные металлу,

резному дереву, лепнине и т. п. Таким образом, на легких шелковых тканях появляются готические стрельчатые арки и другие архитектурные детали каменных сооружений, а также лепные и резные раковины стиля рококо. К этому же времени относится и другое направление в искусстве, известное под именем романтизма, которое совпадает с периодом увлечения французской знати историей. Пытаясь реставрировать старые стили, романтизм дошел до элементов готики. Особенно яркое проявление романтизма можно проследить в набивных мебельных тканях, на которых, помимо сцен из крестовых походов и средневековых рыцарских турниров, на фоне готических замков появляются различные сцены из романов Вальтер-Скотта. Характерные для левого крыла романтизма народнические течения с культом непосредственности и сильной протестующей личности нашли себе отражение в рисунках, изображающих «Деревенские свадьбы», «Влюбленных у ног Мадонны», «Калабрийских разбойников», останавливающих экипажи, и т. п.

Одновременно с этими сюжетами выпускаются узоры, являющиеся подражанием восточным образцам, введенным еще в Жуи. И здесь мы видим тот же эклектизм—смешение разных стилей. Правда, художники середины XIX века несколько больше разбирались в ста-



219. Французская вышивка XI века.
Байе. Музей.

рых стилях, чем художники начала века. Но и у них под рукой еще не было собраний подлинных образцов старинных тканей в коллекциях музеев, и обычно приходилось пользоваться тем материалом, который случайно попадался в различных альбомах гравюр и эстампов, изданных в разное время. В узорах получилось излишнее нагромождение деталей, часто не связанных между собой и мешающих гармонии ансамбля.

Этому направлению был положен конец при Третьей республике. Культура богатой французской буржуазии этой эпохи окончательно окрепла, но вместе с тем в ней стало чувствоваться и утомление. Увлечение историей сменяется, с одной стороны, натурализмом, а с другой—утонченно-изысканным воспроизведением разнообразных изгибов и изломов, свойственных так называемому «красивому умиранию». Натурализм нашел себе опору в японском искусстве. Устроенная в Париже в 1878 году Всемирная выставка среди прочих экспонатов показала произведения японского искусства, которое до того времени совершенно не было известно Западной Европе. Среди произведений художественной промышленности Японии особенным успехом пользовались роскошные парчевые, шелковые и другие ткани. Своеобразный реализм их рисунков, в связи с необыкновенно высокой техникой исполнения и совершенно новым и свежим колоритом, произвел на индустриальных художников Франции исключительное впечатление. В известной степени французское искусство с этих пор очутилось вторично в плену у восточного. То влияние, которое в XVIII веке оказало китайское искусство на стиль рококо, может быть сопоставлено с тем увлечением японщиной, которое овладело французскими художниками в последнюю четверть XIX столетия. Это увлечение, однако, не имело ничего общего с рабским подражанием начала века. Теперь, внимательно изучая приемы и способы японской композиции, французские художники отбросили полуфантастическую флору, навеянную Персией и Индией, и композиции, сделанные под влиянием романтизма, и начали искать новые формы в природе и окружающей действительности, стилизуя натуру и упрощая расцветку. Черный контур японских гравюр почти на всех новых рисунках тканей заменяется цветным. Японский



220. Французская набойка XIX века.
Париж. Музей декоративных искусств.

натурализм лег в основу и того стиля буржуазного умирания, каким можно признать стиль модерн. Завитки орнаментов и очертания цветов, такие плавные и размеренные ранее, теперь начинают принимать изломанный, искривленный вид. Их судорожные изгибы с заскоками и вялым зеленоватым общим колоритом создают стиль модерн, который на протяжении десятка лет имеет довольно определенный успех.

Помимо крупных декоративных тканей, XIX век выбросил на рынок невероятное количество платьевых материй. Их узоры и фактура должны быть тесно увязаны с покроем самой одежды. Пышные ткани старого, королевского режима были жестки, плотны и скрывали формы тела. При Директории взамен их входит в моду очень легкий, полупрозрачный газ. От затянутых и зашнурованных платьев начинается переход к свободной одежде, которая, вместе



221. Фламандский стенной ковер XVI века. «Соломон рассматривает чертежи храма».
Париж. Коллекция Л. Ришара.

с обувью, весит менее 400 граммов. Ткани из газа почти не имеют рисунка. Единственным украшением костюма является яркая и пестрая шаль—подражание восточной, или же цветной шелковый палантин, затканый мишурой или зашитый блестками. Металлические блестки получают в это время очень широкое распространение, заменяя собою золотое или серебряное шитье предшествующих эпох. С Реставрацией входят в моду плотные шелковые ткани, сначала гладкие, потом украшенные редкими отдельными фигурами, которые постепенно увеличиваются в размерах. Широкие юбки носят с кринолинами, металлические обручи которых расправляют складки, так что рисунок виден полностью. Количество выпускаемых fabri-

ками образцов растет с каждым годом. Обычная весенняя выставка в Париже показывает новости сезона. Единство моды постепенно сменяется требованиями индивидуального вкуса, что естественно повышает спрос на более разнообразный ассортимент тканей. Все-возможные виды суррогатирования и разнообразные способы отделки готового товара дают неисчислимое количество вариантов все новых и новых образцов. Эти образцы французского вкуса особыми конторами распространяются по всем странам. Моды, которые в продолжение целого столетия диктует Париж, являются как бы обязательными для всех стран Европы и Америки. Повсюду стремятся им подражать. Русская дореволюционная промышленность, не уступая другим странам, послушно идет также по указке французского искусства, переделывая на своих фабриках поступающие из-за границы образцы, пока мировая война, закрыв границы, не положила предела этому влечению русских купцов.

Мы проследили важнейшие этапы в истории производства французских узорных тканей и набойки; но помимо них первенствующее положение в истории украшения тканей Франция получила еще и благодаря своему ковровому производству, лучшим и наиболее ярким достижением которого являются гобелены.

Расцвет этой замечательной отрасли французского производства падает на XVII—XVIII века, хотя начало ее следует отнести к более отдаленному времени.

От французского раннего средневековья дошла до нас чрезвычайно интересная вышивка, хранящаяся теперь в музее города Байе. Это так называемый «ковер королевы Матильды» — узкая полоса полотна, шириною 0,5 метра и длиной до 63 метров, на которой шерстью вышит целый ряд эпизодов завоевания Англии норманнами (вторая половина XI века; см. рис. 218—219). Изображение типично для романского стиля: плоскостно, грубо, примитивно и наивно, но в нем так много жизни и наблюдательности в передаче быта и костюмов, что произведение это нельзя не признать одним из важнейших памятников средневекового искусства¹ (см. рис. 220).

¹ Точная копия этого ковра имеется в Музее изящных искусств в Москве, куда она поступила из музея б. Строгановского училища. Из многочисленной

С XII века занятия вышивкой сосредоточиваются главным образом в монастырях, где вышивками украшаются предметы культа. Их исполнялось так много, что и теперь еще, несмотря на целый ряд прошедших веков, они встречаются в большом количестве.

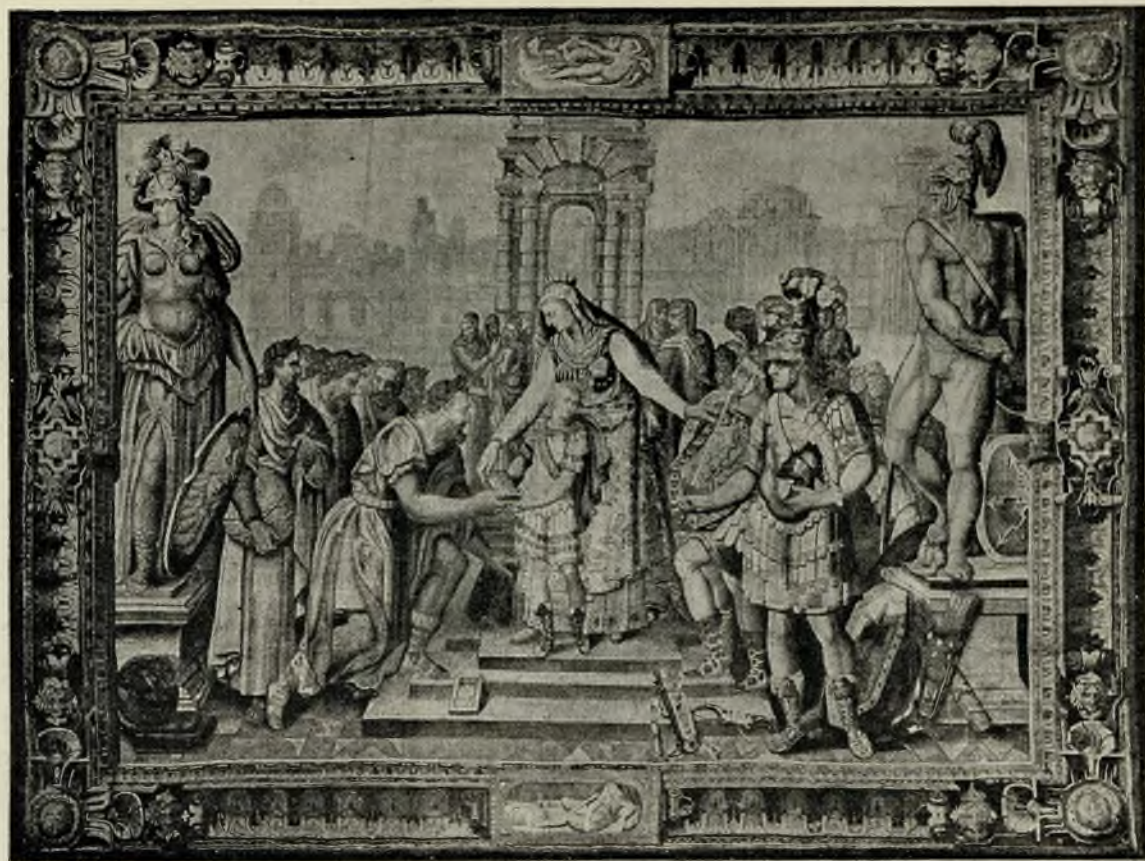
В этих вышивках, представлявших большей частью отдельные фигуры святых, стоящих с атрибутами своего сана под небольшими сводами готических построек, на ткацком станке исполнялись только некоторые части. Полузаконченная ткань поступала затем в руки специальных вышивальщиков, изображавших на ней иглой головы, ноги и руки фигур, детали одежды и некоторые наиболее тонкие аксессуары, которые техника ткацкого станка в то время еще не была в состоянии исполнить.

Одной из принадлежностей помещений богатых феодалов, а также церкви были ковры, прикрывавшие голые каменные стены. Кроме того, коврами обычно разделяли помещение больших размеров на несколько малых. Для этой цели ковры подвешивали на металлических прутах, образуя, по выражению Виктора Гюго, «колышющиеся стены». В Средние века коврами пользовались также и как украшением: в дни процессий и общественных зрелищ ими убирали окна и балконы зданий и специальные подмостки для зрителей.

Ввиду того что ткань, как бы плотна и груба она ни была, всегда будет давать складки (если, конечно, она не натянута со всех сторон на подрамок), композиции ковровых рисунков должны были быть так построены, чтобы отдельные части их можно было принести в жертву общему замыслу. Кроме того, предназначенный для украшения стены ковер должен был представлять собою богатый, разнообразный, плавный фон с красивыми цветовыми сочетаниями.

Все эти черты можно подметить и на средневековых французских коврах. Первое впечатление от них—это гармония красок и тонов; лишь при более внимательном рассмотрении начинают выявляться близко друг к другу расположенные сюжеты. Все планы композиции сближены между собой, и перспектива обычно отсутствует. Группы

литературы, посвященной этому памятнику, следует выделить Hilaire Belloc. «The Bayeux tapestry». London. Chatto et Windus. 1914.



222. Французские мастерские в Тринитэ. XVI век. «История Артемизии».
Серия из 39 ковров. Копия XVII века.
Париж. Музей гобеленов.

второго плана возвышаются над первым, третьего—над вторым и т. д., как в миниатюрах лицевых рукописей и на иконах того же времени.

Конец XIII и начало XIV века ознаменованы дальнейшим развитием ковровых мастерских как во Фландрии, так и в самой Франции. Аррас, Брюгге, Брюссель, Миддельбург, Аолст, Турне, Валансьен, Лилль, Дуэ и Париж начинают выделяться своими работами, исполняемыми отчасти и по рисункам итальянских художников. Первое место в производстве XIV века принадлежит Аррасу, и аррасские ковровые изделия получают широкую известность не только в Европе, но и на Востоке. Термин «работы Арраса» был в то время таким же синонимом ковровых изделий, как позднее «гобелен».

Производство стенных ковров (шпалер) во Франции с половины XIV столетия оставило много литературных и материальных памятников. Наиболее известными произведениями коврового искусства этой эпохи является серия ковров, на тему Апокалипсиса, по картонам знаменитого художника Жана де-Брюге, более известного под именем Яна ван-Эйка (1370—1440). В 1386 году ее начал исполнять знаменитый в то время парижский мастер Николай Батайль (N. Bataille, 1360—1400). Ковры эти предназначались для собора в городе Анжере, где они находятся и до сих пор. Вся серия состояла из 42 ковров, в 100 метров общей длины. Судя по архитектурным деталям, изображенным на отдельных коврах, по характеру начальных букв надписей на выющихся лентах, по гербам и монограммам, вся эта серия относится к XIV—XV векам и является типичным образчиком стиля фламандского возрождения. Введенный впервые художником композиционный прием заключается в реалистическом изображении парных фигур крупного размера, как бы размышляющих над помещенными в середине ковра эпизодами Апокалипсиса. Это введение в догматически-религиозные сцены бытовых фигур, исполненных к тому же с исканиями жизненной правды и некоторыми, может быть, даже портретными чертами, указывает на проявление интереса к индивидуальному и бытовому, что очень характерно для усилившейся буржуазии и ее новых вкусов, построенных на идеализации обыденности.



223. Ковровые мастерские Арраса. XVI век. Флоренция. Музей Уффици.

В конце XIV века Николай Батайль получил соперника в лице Жака Дурдена (J. Durdin ум. 1407), которым было выполнено большое количество ковров. Среди них наибольшей известностью пользовалась серия ковров, изображающая подвиги национального героя—Бертрана Дюгеклена¹.

XV—XVI века—это, как мы уже знаем, эпоха широкого проникновения во Францию итальянского влияния. На ковровом станке начинают воспроизводиться картоны итальянских художников. В узорах повторяются мотивы римских фресок, ковровое дело пытается решать проблемы станковой живописи, передавая на ткани то, что, являясь вполне логичным в картине, совершенно не отвечает задачам ковровой композиции. Во Франции при Франциске I работали итальянцы—Приматиччио, создавший серию ковров под названием «История Вулкана и Венеры», и Маттео дель-Кассаро.

Громадное влияние на ковровое искусство произвели картоны Рафаэля. Во Франции серия его ковров на тему «Деяния апостолов» была выполнена на ковровой фабрике города Бове. Нововведение Рафаэля—это бордюры, окаймляющие центральный сюжет. В то время как последний получает обычно чуждый ковровой композиции характер фрески, с чрезмерным количеством оттенков, широкими движениями персонажей и большими пустотами в отдельных частях, плотная композиция бордюров, включавшая в себя всевозможные орнаменты, маски, гениев, химеры, мотивы флоры и фауны, наоборот, вполне подходила к характеру ковровой декорации и сглаживала не совсем удачные разрешения центрального сюжета (см. рис. 221).

В половине XVI века Франциск I, пользуясь пребыванием во Франции итальянских художников, решил создать собственное производство для обслуживания потребностей королевского двора, и около 1535 года в Фонтенебло была основана ковровая мастерская, с пятнадцатью мастерами-коверщиками. Впоследствии эта мастерская была переведена в Париж и помещена в госпитале «Трините»,

¹ Вообще же сюжеты средневековых стенных ковров были крайне разнообразны. На них изображались сцены из буколических и рыцарских романов из священной истории, истории церкви, античной жизни, описанной в романах, вновь вошедших в моду с XIII века, национальной истории и современной жизни с ее удовольствиями.



224. Х. Риго. Портрет Шарля Лебрена, обрамление А. Гудэ. XIX век.
Париж. Мастерские гобеленов.

где и работала до середины XVII века (см. рис. 222). Наличие сравнительно небольшой королевской мастерской не могло избавить двор от необходимости передачи большей части заказов на сторону, и Аррас попрежнему оставался во главе ковровых мастерских Европы, выделяясь качеством своих изделий. Памятниками его работы этого периода является серия ковров, исполненных по случаю бракосочетания Генриха II с Екатериной Медичи в 1533 году.

На них последовательно изображены различные моменты этого торжества, начиная со встречи королем кортежа невесты в окрест-

ностях замка Шантильи (см. рис. 223) и кончая всевозможными турнирами и примерными сражениями на суше и на воде. Необходимо отметить, что прием композиции, введенный Жаном де-Брюгге (ван-Эйком), когда фигуры более крупных размеров как бы наблюдают со стороны развивающееся в центре событие, был удержан и теперь. На рассматриваемых коврах целая группа таких фигур, с Генрихом II во главе, занимает обычно весь правый нижний угол. Плотное заполнение всего пространства ковра сюжетами еще близко по построению к композициям XV века, но авторы их остались неизвестны. Можно только с уверенностью сказать, что это были французы, вышедшие из школы итальянских художников в Фонтенебло. И в приемах построения главного сюжета и в самом бордюре чувствуется сильное итальянское влияние.

На ряду с королевскими предприятиями развивается деятельность и частных ковровых мастерских. И вот среди таких-то частных предприятий мы встречаем в Париже чуть ли не с 1440 года пользующееся большой известностью предприятие братьев Гобеленов, торговавших коврами и имевших мастерские в одном из предместий города.

Это предприятие к XVII веку стало расти. В 1601 году по соседству с ним работали фламандские коверщики Марс Команс и Франсуа Лепланш. Их мастерские впоследствии влились в фирму Гобеленов. Время Людовика XIV, ознаменованное подъемом в развитии французского искусства и текстильной промышленности, оказалось чрезвычайно благоприятным и для развития коврового дела. Кольбер, считая необходимым приобрести какое-нибудь ковровое предприятие в казну, остановился на мануфактуре Гобеленов и в 1662 году купил это предприятие за 40775 ливров. Мануфактура получила новое название: «*Manufacture royale des meubles de la couronne*».

На первых порах, кроме знаменитых стенных ковров, здесь выделывали мебель, золотую и серебряную посуду, художественную бронзу и другие декоративные украшения для обстановки дворцов. Но впоследствии для всех гобеленовых мастерских, кроме текстильных, были отданы пустующие залы Луврского дворца, основное же



225. Шарль Лебрен. «Триумф Александра». XVII век. Париж Музей гобеленов.

помещение мануфактуры было предназначено исключительно для производства драгоценных ковров. Оно существует до нашего времени ¹.

По способу исполнения шпалеры, или гобелены, бывают двух видов. Одни ткются на станке, где основа ковра натянута вертикально. Этот сорт ковров носит название готлисс (*haute lisse*) и, как наиболее трудный и совершенный по исполнению, является и самым дорогим. Другой вид гобеленов называется басслис (*basse lisse*); здесь основа натягивается горизонтально. Вначале на Гобеленовой мануфактуре в Париже применялись оба эти способа, но в XIX веке, примерно с 1826 года, готлисс остался в мануфактуре Гобеленов, способ же басслис сделался принадлежностью городов Обюссона и Бове. Кроме трех названных пунктов изготовления шпалер во Франции, следует упомянуть еще о мануфактуре Савоннери, основанной в 1604 году, которая занималась специально бархатными коврами и ковровой тканью для обивки мебели.

В 1816 году мануфактура Савоннери вошла в состав Парижской национальной мануфактуры и с этих пор находится под непосредственным управлением Гобеленовой королевской мануфактуры.

В четырех мастерских мануфактуры Гобеленов в 1662 году работало до 250 мастеров, не считая учеников. Среди них необходимо упомянуть о тех замечательных исполнителях ковров, которые, по рисункам и картонам художников, создали исключительные произведения этой эпохи. Это были Анри Лаурент, Жан Вавок, Жан Сюэ и Клод Симмонэ ².

Шарль Лебрен (см. рис. 224), заведая общей отделкой и омеблировкой королевских дворцов, давал свои картины для исполнения их на станке, и ему и его влиянию обязаны своим происхождением все лучшие ковры, исполненные в первый период царствования Людовика XIV. Композиция ковров этой эпохи состояла обычно из центрального сюжета, обрамленного широким бордюром. По содер-

¹ Ed. Guichard. «Les tapisseries décoratives du Garde-Meuble», texte par Dargel, v. I, II, éd. I, Baudry. Paris.

² G. Geffrey. «Les modèles et les tapisseries des Gobelins». Paris; A. Darcel. «Les manufactures nationales de tapisserie des Gobelins et des tapis de la Savonnerie». Paris 1885.



226. Бодрин Иварт. Деталь ковра «Замок Фонтенебло». XVII век.
Париж. Мастерские гобеленов.

жанию и стилю, картина должна была повествовать о подвигах и деяниях короля, при чем его личность изображалась нередко в обстановке античной мифологии: боги и богини Олимпа, стихии, времена года, реки и страны, персонифицированные в героические образы, преклоняются и прославляют деяния молодого короля, поднимая в глазах подданных идею непоколебимости и величия французского абсолютизма.

От всей композиции веет приподнятостью и пафосом. Даже простое посещение королем Гобеленовой мануфактуры изображается патетично и чрезвычайно парадно, как необычайное событие. Центром изображения является король, к нему тяготеют и от него располагаются группами все остальные персонажи. Трактовка сцены полна типичной для барокко динамики и чрезмерного подчеркивания жестов, поз и т. д. Чрезвычайно интересны роскошные обрамления картин, придающие последним большую объемность. Рельефные украшения бордюра состоят из картушей, орнаментов, декоративных

фигур, плодов, цветов и пр. Для дворцового предназначения ковров характерна их серийность.

Первые серии ковров, исполненные в мастерских королевской Гобеленовой мануфактуры, были: «История короля» (Людовика XIV), «Деяния апостолов», «История Александра Македонского» (см. рис. 225), «Королевские замки Франции», «Месяцы года», «Времена года», «Музы» и др. Наиболее замечательной из них является серия «История короля», состоявшая из шестнадцати ковров, композиции для которых были исполнены или самим Лебреном или по его эскизам. Бордюры же, обрамлявшие центральный сюжет, принадлежат ван-дер-Мелену. На них помещены всевозможные фантастические мотивы с женскими фигурами, сфинксами, орлами, доспехами, медалями, эмблемами и т. п. Интересно отметить, что на этих коврах внизу имеются даты начала и конца работ. На изготовление только одного такого бордюра понадобилось свыше пяти лет. Все эти ковры были затканы шелком и золотыми нитями. На многих из них интересны изображения в настоящее время исчезнувшей обстановки версальских апартаментов той эпохи.

В сериях ковров «Королевские замки Франции» и «Месяцы года» (12 штук) ван-дер-Мелену принадлежала общая композиция; исполнение деталей было предоставлено различным специалистам: так, художник Ангиер писал архитектуру, Бодрин Иварт—крупные фигуры первого плана и аксессуары, вроде драпировок, ковров, металлической утвари, ваз и пр. (см. рис. 226), Боельс—животных и птиц и Батист Моннойе—плоды и цветы. (В коллекции Музея тканей Московского текстильного института имеются две стороны бордюра с ковра «Март и апрель» этой серии, исполненные между 1681—1685 годами по рисункам ван-дер-Мелена и Моннойе.)

В первую половину царствования Людовика XIV с материальными затратами на строительство и украшение королевских дворцов считались мало и в гобеленах широко пользовались золотой ниткой, которая, разумеется, сильно удорожала производство. В этот период ее положительно расточали на шпалеры, но с 1685 года

король запретил применение золота на гобеленах. Поэтому шпалеры с золотом представляют теперь большую редкость ¹.

После смерти Кольбера (в 1683 году) и Шарля Лебрена (в 1690 году) для мануфактуры Гобеленов настали дни упадка. На место Лебрена был приглашен художник Миньяр, семидесятивосьмилетний старик, который уже не мог оказать какое-либо влияние на направление и работы мануфактуры (см. рис. 227 с ковра Миньяра «Цибела»). Сокращение субсидий за отсутствием денег в королевской казне привело к закрытию мастерских в 1694 году. Работа в них возобновилась только в 1699 году, при Роберте де-Котт, архитекторе по профессии ².

Лучшие произведения Гобеленов принадлежат к эпохе Лебрена и ван-дер-Мелена. По великолепным, несколько условным, величественным композициям этих художников скользит глаз, отдыхая, любуясь умелым расположением светотени и прекрасным рисунком и не задумываясь над самым сюжетом.

Стиль рококо решительно изменил характер композиции ковров. Вместо одной большой героической картины, занимавшей всю середину ковра и обрамленной широким бордюром ван-дер-Мелена, стали уделять больше места аксессуарам, а самый сюжет уменьшили, доведя его или до небольшой картинки, заключенной в богатую изящную рамку (см. рис. 228), или же ограничиваясь одной или несколькими фигурами, окруженными соответствующими аксессуарами. В эпоху Регентства, когда во главе Гобеленовой мануфактуры стал архитектор Роберт де-Котт, была начата серия «Индийских ковров» ³, модели для которых давал Франсуа Деспорт (см. рис. 230),

¹ Замечательные образцы такой работы хранились до революции в самых темных коридорах Петербургской академии художеств, где их никто никогда не мог рассмотреть.

² При нем были закончены находившиеся на станках ковры и в 1711 году начаты композиции Антуана Куайпеля (Coypel) из ветхого завета и Жана Жувенне и Ресту—новый завет. Бордюр на этих коврах исполнен по рисунку Фонтене. Антуану Куайпелю принадлежит также композиция ковра на тему «Илиада», а серия «Метаморфозы», из тринадцати ковров, исполнявшихся с 1717 года, принадлежала художникам Деляфосу, Булонье-младшему, Бертину и др. Но эти последние ковры уже относятся скорее к эпохе регентства и следующего царствования.

³ Tentures des Indes первоначально представляли собою серию из восьми оригинальных композиций, исполненных в Индии. Привезенные во Францию,



227. П. Миньяр. Гобелен для дворца в Сен-Клу. «Цибела». XVII век.
Париж. Музей гард-мёбль.

закончены серии «Олимпийские боги», «Времена года» и «Стихии» и исполнена серия «Месяцев» с знаками зодиака и перевязками, по рисункам Клода Одрана.

В 1711 году по рисункам Куайпеля начаты восемь ковров на темы ветхого завета, в pendant к исполнявшимся уже тогда коврам с сюжетами из нового завета, по рисункам Жувенне и Ресту. Эти обе серии ковров были выдающимися и по композиции и по техническому исполнению. Гобелены на темы нового завета были потом подарены Петру I, когда он посетил Париж.

В 1717 году мануфактура приступила к исполнению серии «Метаморфоз»—двенадцать ковров по рисункам Антуана Куайпеля, и большой серии «История Дон-Кихота», по рисункам Шарля Куайпеля,

они были подарены герцогом Оранским Людовиком XIV, который, по обычаю того времени, передал их для исправления художнику Ф. Деспорту. Кроме него, над этими коврами работали Фонтене, Хуасс и Бомюмер (подробнее см. у Lacordaire L. «Notices historiques sur les manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie». Paris 1853).

а в 1718 году—первых пяти ковров «Илиады» (Антуана Куайпеля), и несколько позднее их—прекрасных портьер художника Перро.

«История Дон-Кихота» состояла из ряда небольших панно, заключенных в богато украшенную раму из орнамента, цветочных гирлянд, рыцарских доспехов и пр. По всей остальной поверхности ковра шли красивые гирлянды из арматуры, перевитой цветами, картуши с надписями и медальоны с фигурами. Обрамление центрального пятна исполнялось по рисункам Белен де-Фонтеней, Клода Одрана, Луи Тисье и Лемера-младшего. «История Дон-Кихота» работалась с 1720 по 1794 год (см. рис. 229). За это время было исполнено 240 ковров этой серии. Из них два или три имеются в коллекциях Московской оружейной палаты, и их же дубликатами обиты стены круглого будуара дворца в Павловске. Во время исполнения этих великолепных ковров во главе мастерской стояли Мишель Одран (1733—1772), Пьер Франсуа Козетт (1742—1792) и Жозеф Одран-сын (1772—1792). На лучших коврах внизу затканы их имена.

Кроме «Истории Дон-Кихота», которая является наилучшим и наиболее характерным произведением коврового искусства для всего XVIII века, были исполнены серии «Эсфирь»¹ и «Охота Людовика XV» по рисункам Жана-Франсуа де-Тру и серия «Энеида» по рисункам Ресту. С 1753 года начинает работать для Гобеленов Франсуа Буше. На Гобеленовой мануфактуре были исполнены его картины «Восход и закат солнца», «Кузница Вулкана» и др. Следом за ним появляются художники ван-Лоо, Натуар, Пьер и Виенн. Эта плеяда блестящих живописцев, совершенно не считаясь с гобеленами, как коврами для украшения стен, просто давала свои композиции на разные темы, и их картины масляными красками передавались на ткани нитями шелка и шерсти соответствующего тона, без всяких изменений. Стенные ковры этой эпохи, являясь точными копиями масляной живописи, не имеют декоративных обрамлений и вставляются в рамы из золоченого дерева, как настоящие картины.

По мере приближения к эпохе революции мануфактура Гобеленов, доканчивая ковры, начатые при Людовике XV, постепенно

¹ Коврами этой серии до революции были украшены коридоры Зимнего дворца в Петербурге.

стала переходить на классическую школу Виенна и Давида. Боги и богини в композициях Буше, Куайпеля и де-Тру уступили место героическим эпизодам из древней истории; античные персонажи появились взамен пасторалей. Крупными работами мануфактуры, относящимися к этому периоду, являются две серии «Истории Франции», с картонов Винцента и других художников.

Являясь типичным детищем абсолютизма, всем характером своей деятельности связанная с королевским бытом и его идеологическими задачами, мануфактура Гобеленов в дни Великой французской революции естественно подверглась страстным нападкам, как реакционное учреждение старого режима. Напрасно ее служащие и художники в полном составе являлись клясться перед Конвентом, что с этих пор они будут употреблять все свои таланты только для того, чтобы передавать потомству изображения героев и мучеников свободы, а также увековечивать знаменитые деяния новых, возрожденных французов, эти уверения не могли устранить законного подозрительного отношения к мануфактуре. Чтобы не быть окончательно уничтоженной, ей пришлось остановить многие станки, значительно сократить свои расходы, а следовательно, и самое производство. Множество ковров с феодальными и другими эмблемами старого режима было уничтожено. Золото и серебро из шпалер было переплавлено в монету.

Порвав с прошлым, мануфактура в якобинский период революции лишь на нескольких станках изготавливала шпалеры, соответствовавшие революционным вкусам. Это были по большей части сцены из героической или римской истории: «Брут», «Клятва Горациев» с картины Давида, «Свобода или Смерть»—Реньо и т. п.

Выставки продукции национальной промышленности, организованные республиканским правительством Франции, на которых были представлены произведения мануфактуры за последние годы, показали, что работы при новом режиме оказались весьма сомнительного достоинства. Появились все признаки постепенного угасания этого учреждения, насчитывавшего почти два века своего существования. Выросшее из задач оформления дворцов и прославления королевской власти эпохи абсолютизма, оно по самой природе своих



228. Ж. Удри. Портъера «Диана». Мастерские в Бове. 1726—1734 гг.
Париж. Музей гард-мёбль.

произведений совершенно не годилось для новых задач, выдвинутых Великой французской революцией. Революционная агитация, злободневность тематики, демократическая установка искусства на массовость—все это не могло быть осуществлено в гобеленах. Столь же характерным, как упадок во время революции, оказался новый подъем после наполеоновского переворота, во времена Первой империи.

Наполеон, едва достигнув власти, решил обновить все королевские дворцы, пришедшие в упадок за время революции. Гобеленовая мануфактура вновь перешла в ведение императорского двора и стала получать на свое содержание ежегодно по 150 000 франков. Вновь были заправлены все станки, и на них появились сцены, воспевающие военные успехи Наполеона; таковы были композиции Гро — «Чума в Яффе», Давида — «Переход через Сен-Бернард», Летьера — «Предварительные переговоры по Леобенскому миру», Карла Верне — «Наполеон, отдающий приказания в день Аустерлицкой битвы», и целый ряд других. Но наряду с этими воинственными композициями изготовлялись ковры и с сюжетами, заимствованными из античного мира, хотя и лишенными теперь революционной героики: Виенна — «Эней, преследующий Елену в храме Минервы», Сюве — «Весталка Клелия», Реньо — «Ифигения, узнающая Ореста», Винцента — «Битва римлян с сабинянами» и несколько ковров с эпизодами из жизни Генриха IV.

Желая заставить мануфактуру содействовать пышному украшению своих дворцов, Наполеон завалил ее заказами. Для Тюильрийского дворца было заказано шесть роскошных портьер: «Герб Италии», «Герб Империи», «Победа», «Слава», «Науки и искусства», «Торговля и земледелие» и, кроме того, множество экранов, ширм, канapé, кресел, складных стульев с шифром N, орлом, короной и пчелами.

Шпалеры, делавшиеся во времена Наполеона I, благодаря своей сложности и крупным размерам оставались в работе очень долго; некоторые из них были закончены только после Реставрации, уже при Бурбонах. Стоимость их колебалась между 20 000 и 35 000 франков каждая.



229. Ш. Куайпель. «История Дон-Кихота», оформление Лемера-младшего. XVIII век. Мастерские гобеленов Париж. Музей гард-мёбль.

В конечном итоге время Первой империи все же не отмечено никакими существенно новыми артистическими достижениями в выработке гобеленов. До некоторой степени новым можно, пожалуй, считать лишь многочисленные тканые портреты самого Наполеона и членов его семьи и целый ряд разнообразных мотивов, которые так привились в стиле *empire* с легкой руки Персье и Фонтена. Все образцы, исполненные в это время, были вытканы по способу, введенному еще во времена Людовика XVI,—посредством нарастающих тонов, производивших впечатление мозаики из шерстей. В 1812 году Жильберт Дейрольль применил вновь старинный способ штриховки противоположными тонами, что давало большой эффект.

Почти одновременно с мануфактурой Гобеленов в Париже (в 1662 году) было приобретено в казну и производство шпалер в городе Бове. В августе 1664 года эта провинциальная организация получила патент и название «Королевской мануфактуры тканых стенных ковров, находящейся в городе Бове и других местах Пикардии»¹. Собственно говоря, мастерские шпалер в городе Бове и его окрестностях существовали с незапамятных времен. Известны шпалеры, представляющие историю св. Петра, из восьми панно, которые хранятся ныне в музее Клюни в Париже. По надписи, вытканной на одном из этих ковров (ныне исчезнувшем), видно, что они являются даром архиепископа города Бове в свой кафедральный собор и исполнены между 1442 и 1462 годами, «на глазах у прихожан этого собора». Известно, что один из приближенных французского короля, Николя д'Аржильер, каноник, живший в Бове от 1510 до 1561 года, заказал целую серию (из пяти) ковров, представлявшую подвиги одного галльского короля; на этих коврах, среди фантастических персонажей средневековья, были помещены гербы д'Аржильера. Изыскания М. Badin подтверждают, что в городе Бове с 1518 по 1548 год действительно существовали мастерские шпалер.

Заведующим королевской мануфактурой Бове был назначен Людовик Хинар, парижанин, бывший ранее продавцом ковровых

¹ «Les manufactures royales de tapisseries de haute et basse lisse établies en la ville de Beauvais et autres lieux de Picardie».



230. Ф. Деспорт. Гобелен из серии «Индийских ковров». 1701—1751 гг.
Париж. Музей гард-мёбль.

изделий. Главными предметами изготовления были небольшие ковры для простенков (панно) из зелени, цветов, плодов, деревьев и пр., так называемые «Tapisserie de verdure», и мелкие вещи, вроде ширм, экранов, сидений и спинок для диванов, канапе, кушеток и кресел. В 1684 году уже старого Хинара заменил фламандец Филипп Бехагель, известный как организатор мастерских в Турне. При нем были исполнены стенные ковры, очень крупные по размерам, которых не решался делать Хинар. Следует отметить, что на бордюрах этих ковров особенно заметно то мастерство в изображении цветов и орнаментов, которым всегда славились произведения Бове. Считая необходимым обучение рисованию как базе всего декоративного искусства, Бехагель основал художественно-промышленное училище при



231. Ж. Удри. «Ищайка». 1739 г. Из серии «Охоты Людовика XV». Париж. Музей гобеленов.

самой мануфактуре, под руководством художника Лепапа. После временного упадка дела по смерти Бехагля, в 1726 году был назначен заведующим художник Жан Баптист Удри, известный своими талантливыми композициями, по которым уже ранее был исполнен ряд гобеленов. Помимо серии «Охоты Людовика XV»—из девяти ковров (см. рис. 231), им были исполнены сцены из произведений Мольера: «Мнимый больной», «Школа мужей», «Доктор поневоле», «Злоключения влюбленных» и др. и «Басни Лафонтена», имевшие,

кажется, самый большой успех среди шпалер XVIII века. Они повторялись в бесчисленном количестве экземпляров французскими и иностранными мастерскими. После смерти Удри (30 апреля 1755 года) во главе мануфактуры Бове стал Шарон. При нем (1755—1780) были исполнены «Китайские шпалеры», «Пасторали» (Франсуа Буше; см. рис. 232), «Илиада» (семь ковров), «Русские игры» (по рисункам Ле-Пренса; см. рис. 233), «Деревенские развлечения» (Казановы), «Свадьба в деревне», «Искусства и науки» и пр. Кроме этих крупных стенных ковров совершенно живописного характера, относящихся по времени своего изготовления к эпохе Людовика XV, в Бове было выработано бесчисленное множество всевозможных отдельных сидений и спинок для обивки мебели.

Революционный период едва не сделался роковым для мануфактуры, на которой к концу XVIII века работало 120 человек и станки



232. Ф. Буше. «Пастораль». 1764 г. Мануфактура в Бове.
Париж. Музей гард-мёбль.

которой были остановлены в ноябре 1793 года. Более года мануфактура стояла, и только по постановлению Комитета земледелия и искусств от 13 прериаля третьего года вновь были открыты ее мастерские. Новым директором ее был назначен художник Камусс (Camusse), которому только в мае 1795 года удалось пустить в работу с полдюжины станков. Положение дел в Бове было очень плачевное, фабрика находилась почти накануне закрытия, когда 26 апреля 1800 года министр внутренних дел Люсьен Бонапарт, призвав старых работников, поставил во главе всей мануфактуры Гюз (Huet), одного из самых опытных людей, работавших на этом поприще еще до революции.

2 октября 1802 года Бове посетил Наполеон I, присоединивший эту мануфактуру одновременно с Гобеленовой к своему двору, что послужило началом ее процветания. С этих пор ее произведения, исполненные на горизонтальной основе, пользуются заслуженным успехом, изображая главным образом зелень, букеты цветов, венки, символы и эмблемы и служа для обивки мебели, для портьер, драпри и т. п. Исполнявшиеся иногда в мастерских Бове шпалеры с фигурами не являлись типичными для этого учреждения.

Что касается других частных мануфактур, каковы, например, мануфактуры Обюссона и Феллетена, то они мало пострадали в эпоху революции. Специальностью их были так называемые триповые ковры, служившие в большинстве случаев скатертями. При Первой империи в Обюссоне стали вырабатывать портьеры и мебельные и обойные ткани, главным образом по рисункам Роби де-ля-Сегльер, Дефоржа и др. Рисунки этих тканей, шедших на обивку стен, сделаны под сильным влиянием Персье и Фонтена и изображают античные сцены, сфинксов, крылатых львов, грифонов, гениев, вазы, курильницы и пр. Особенно много обюссонов имеется во дворцах Боргезе, Богарне, Мюрата и других современников Наполеона I.

«Феллетен» можно рассматривать как филиальное или вспомогательное учреждение «Обюссона». На его станках исполнялись изделия, подобные изделиям «Обюссона», но менее тонко и изящно.

Ковры половые и предкаминные в конце XVIII века вырабатывались также на фабрике в Турне. Они делались с геометрическими



233. Ж. Ле-Пренс. «Русские игры», 1770 г. Мануфактура в Бове.
Париж. Музей гард-мебль.

узорами, имея в середине круг или овал с орнаментами, или светлыми на темном фоне, или же, наоборот,—темными на светлом. Следует отметить, что человеческие фигуры и жанровые сцены на них отсутствуют в виду декрета Конвента, что «оскорбительно топтать их ногами в том государстве, где человеку возвращено его достоинство».

Французское производство стенных ковров оказало огромное влияние на другие страны Европы, начиная с самых близких соседей, как герцогство Лотарингия, и кончая далеким Московским государством, с Петром I во главе. Эмигрировавшие из Франции работники Гобеленовой мануфактуры были радушно приняты Леопольдом Лотарингским, который устроил им мастерскую готлисса в своем дворце в Нанси. Мастерские устраивались и в других местах. Франция до сих пор поддерживает Гобеленовую мануфактуру, где и производятся работы по казенным заказам. Разумеется, в настоящее время ручная выработка ковров является архаизмом, который плохо мирится с темпами жизни, развертывающейся на основе машинного производства. Не надо забывать, что «в настоящее время средняя производительность высококвалифицированного рабочего на этом производстве — один квадратный метр ковровой ткани в год. Со всеми накладными расходами стоит такой метр пять-шесть тысяч рублей. А весь ковер вгоняется в цену от двадцати до шестидесяти тысяч. Расчет, разумеется, в рублях довоенных»¹. Несмотря на это, спрос на ручные ковры не только не уменьшается, но продолжает расти. Буржуазно-капиталистический мир дорожит ручными коврами, представляющими уникальные произведения искусства, созданные без помощи машин; хотя надо заметить, что современные тканые ковры уже не представляют собою высокохудожественных произведений. В этой традиционной и отсталой отрасли художественной промышленности царит выродившийся стиль официального искусства французских салонов давно прошедшей эпохи.

¹ Б. Кушнер. «Сто три дня на Западе». Изд. ЗИФ. 1930 г., стр. 314.

СЛУЦКИЕ ПОЯСА

Влияние французского искусства на соседние государства Европы во всех областях художественной промышленности было очень значительно. Примером этому могут служить так называемые «слущкие пояса»,

являющиеся продукцией польской текстильной промышленности XVII—XVIII веков. Тот большой спрос на персидские пояса, о котором уже говорилось выше, трудность их получения, дороговизна и вследствие этого доступность только для высших классов населения вызвали подражание и организацию подобного же производства в Польше. Вначале оно сосредоточилось в Кракове,

но позднее, когда ко внутреннему спросу присоединились большие экспортные возможности, так как крупным потребителем явилось соседнее Московское государство, производство длинных шелковых и парчевых поясов стало быстро развиваться, и главным центром его сделался город Слуцк. Однако



234. Слуцкий пояс XVIII века.
Коллекция Тарновского.



235. Слуцкий пояс XVIII века.
Коллекция Тарновского.

долголетняя тяжба между двумя фамилиями крупных польских феодалов — Радзивиллами, которым принадлежал город, и Сапегами, стремившимися завладеть, тянувшаяся с 1673 по 1732 год, разорила Слуцк, и к половине XVIII века бывшие в нем шелкоткацкие мастерские все закрылись. Угасанию этого производства способствовало и прекращение вывоза поясов в Россию, которая, сбросив при Петре I националь-

ные длиннополье кафтаны, перешла на короткую одежду западно-европейского образца.

В пору расцвета слущкой шелковой промышленности особенно выделялись заведения Паскалиса, Францишека Масловского и Лео Мажарского¹. На поясах, выходивших с этих фабрик, на концах, около самой бахромы, обычно была заткана фамилия фабриканта или надпись на латинском языке: «F. S.», т. е. «Fecit Slucium», «Me fecit Slucia», «Me fecit Slucia», «Sluck», «Paschalis», «Franciscus Maslowsci».

¹ Фабрика персидских поясов, принадлежавшая Радзивиллам, находилась в аренде у помещика Мажарского с 1768 по 1799 год.



236. Слуцкий пояс XVIII века фабрики Паскалиса.
Полтава. Музей.



237. Слуцкий пояс XVIII века.
Фабрика Лео Мажарского.

На поясах, шедших на московский рынок, надписи были по-русски: «В граде Слуцке», «В гр. Слуцке», «Слуцк», «Слуцке жарский», «Лео Ма(жарский)» и др. Слуцкие пояса, имеющиеся в коллекциях русских и украинских музеев, относятся, как уже говорилось, к XVII и началу XVIII века. Рассматривая их узоры, можно проследить, как эволюционировали мусульманские формы цветов и как растительный репертуар Востока заменяла присущая Западной Европе флора.

Взамен простых гвоздик и тюльпанов появилась мелкая и дробная растительность, заимствованная с узоров французских тканей, и вместо спокойных очертаний цветы получили растрепанный вид, обычный для композиций западных художников. Таким образом, от мусульманского прототипа сохранилось только расположение пятен и гармонично подобранная гамма тонов, как на поясе с надписью «Pachalis» (см. рис. 236). Еще ярче западная переработка восточных мотивов в другом поясе, с буквами «F. S.». Здесь раститель-

ные формы являются уже исключительно французскими, перенесенными с модных в то время тканей (см. рис. 234). Это заимствование в более поздних поясах приводит к перестройке принципов украшения, и структура композиции коренным образом изменяется к худшему. Отдельные пятна, украшавшие концы пояса, исчезают. Сначала его обрамляют волнующиеся ленты, хорошо знакомые по тканям рококо (см. рис. 235), как на поясе с надписью «Me fecit Slucia», а затем, под влиянием китаизации французских тканей, и на слущких поясах появляются под букетами вычурные постаменты или киотцы



238. Слуцкий пояс XVIII века.
Фабрика Лео Мажарского.

с звездообразными розетками из растительных форм, как на поясе с надписью «Лео Ма(жарский)» (см. рис. 237). Таким образом, в течение какого-нибудь столетия четкие и выразительные формы украшения персидских поясов, дававшие прекрасные декоративные пятна на гладком фоне цветного глазета, сменились в подражаниях и повторениях слущких фабрик вялым узором, являясь ярким выражением провинциальных отзвуков французского декоративного искусства эпохи его расцвета (см. рис. 238).

ТРАНИ В РОССИИ



239. Русская сарафанная парча начала XIX века.
Москва. Кустарный музей.

Переходя к истории украшения русских тканей, необходимо оговориться, что отдел этот в общей истории текстильного искусства, благодаря почти полному отсутствию каких бы то ни было крупных исследований, является чрезвычайно слабо разработанным. Богатейший материал местных и центральных музеев и архивов, этнографические наблюдения краеведческих обществ—все эти новые источники, предоставленные науке советской властью, требуют специального труда, далеко выходящего за пределы настоящих очерков. Поскольку последние охватывают преимущественно историю иноземных тканей,—мы ограничимся пока лишь указанием на те элементы в области художественного оформления русского текстиля, которые имеют своим ближайшим источником рассмотренные выше иноземные образцы. За исходную хронологическую грань нашего изложения мы возьмем при этом эпоху сложения Московского государства.

С одной стороны, именно с этого времени накоплений торговый капитал создает для Москвы возможность широкого приобретения иноземной продукции и иноземного шелка, а с другой—с этого же времени дотоле разрозненная кустарная промышленность начинает у нас специализироваться по местностям, и возникают сначала по казенной, а потом и по частной инициативе первые крупные мастерские.

Уже в XVI веке в Москву поступает богатый ассортимент восточных тканей, в изобилии приобретаемых высшим господствующим классом Московского государства, а также двором и церковью. Ткани получаются и путем торговли и в качестве военной добычи. По словам состоявшего на русской службе опричником при Грозном немца Генриха Штадена, «Персия—Кизильбаши, Бухара, Шемаха—все эти страны постоянно торгуют с Русской землей, обычный их товар—золотые изделия, разных сортов шелковые ткани и многое другое». При взятии Казани и Астрахани много дорогих тканей было роздано царем в награду воеводам; и все розданное вскоре было пополнено массой товаров, захваченных у крымских купцов, присланных в Казань и Астрахань Девлет-Гиреем. У крымских купцов, по словам того же Штадена, было найдено «так много товаров и столь различных, что русские даже и не знали, что это за товары»¹. В XVII веке все более и более развивается наша торговля с Персией, делаются неоднократные попытки завязать более тесные сношения с Хивой, Бухарой, а вместе с тем и с Индией. Документы приказа Тайных Дел и Большого Дворца, относящиеся к первой половине XVII века (более ранних не сохранилось), дают подробные описания нашей торговли с Персией и вывоза оттуда тканей.

До половины XVII века разнообразные мусульманские ткани, начиная с самых роскошных парчей и бархатов и кончая набойками по грубой хлопчатобумажной ткани (по дабе; см. рис. 241), были предметом широкого ввоза в Россию. Оживленный товарообмен, происходивший между Москвой и Персией, обслуживал высшие слои Московского государства—государев двор и церковь,

¹ Генрих Штаден. «О Москве Иоанна Грозного, записки немца-опричника». Изд. М. и Д. Сабашниковых, Москва 1925 г., стр. 39—40.



240. Персидская вышивка XVII века. Конский чепрак XVII века.
Москва. Оружейная палата.

потребности которых удовлетворялись в это время почти исключительно тканями восточного происхождения. Великолепные вышивки церковных облачений, набивные ткани, эмаль, «доличное» иконного письма, миниатюры лицевых рукописей и роспись стен древних соборов—все это передает или уже исчезнувшие мотивы восточных тканей или же является перепевом их узоров.

Богатые ткани, приобретаемые московским царем и его приближенными, шли на одежды: шубы, опашни, ферязи, кафтаны, частью же как вклады на помин души жертвовались в церкви и монастыри. До нашего времени дошли ткани главным образом в виде церковных облачений. Гражданских одежд, сшитых из восточных мусульманских тканей, сохранилось вообще очень мало: несколько кафтанов первых Романовых в Московском историческом и Звенигородском музеях, и в Московской оружейной палате—несколько поясов да верхов для шуб. Больше уцелело отдельных предметов, как кон-

ские уборы, пологи, занавеси, санные полости и небольшие ковры, которыми справедливо может гордиться Московская оружейная палата (см. рис. 240).

Основные типы рисунков восточных, как и западных тканей были, видимо, хорошо известны в Московской Руси, и для описания их имелась общепринятая, вполне установившаяся терминология. «Ферези камка кизылбашская на сини шолк жолт мужики да барсы... кафтан камка кизылбашская на червце разные шолки с золотом и с серебром, мужички на конех» (853, 867) или «бархат турский, золотной, по нем травы, кубы, в кубах опахалы (834), терлик бархат венежитцкой синь рыт круги с золотом... камка венежитцкая на жолти шолк бел шехматиче» (851) ¹.

Вопреки стремлениям западных купцов использовать московские речные пути для непосредственного проникновения в восточные страны, Москва сумела использовать все выгоды своего географического положения и монополизировать торговлю с Востоком. Западная, а особенно Центральная Европа должна была покупать шелк на московских рынках. «Царь,—говорит о московском царе долго проживший в России иностранец Коллинс,—первый купец в своем государстве. Среди всех принадлежащих ему монополий наиболее важной и ценной была торговля восточным шелком» ². Перевозка каждого тюка шелка из Гилянской провинции в Ормуз (гавань в Персидском заливе) караванным путем обходилась не менее 35—40 довоенных рублей, перевозка же такого тюка через Россию

¹ И. Забелин. «Домашний быт русских царей», т. II.

² Главным привозным рынком в XVII веке был Архангельск, куда съезжались иностранные купцы. Сохранилось много документов о покупке для двора Алексея Михайловича «розных товаров думным дворянином и воеводою Афонасием Ивановичем Нестеровым» у купцов «голанца у Юста Блюморта, да у Амбурца у Ивана Ферпфтена», «у гостя Томаса Кельдермана, да садовые слободы Володимера Воронина» (это все бывшие поставщики западно-европейских тканей): «Венецейского аксамита» и «золотых обьярей», при чем цены на аксамиты в то время были 80 ефимков за 1 аршин (71 см.), а за обьярь по 40 ефимков. Ефимок же стоил 2 московских рубля, а московский рубль XVII столетия—17 современных золотых рублей.

Восточными же тканями обычно торговали «Гречане»: «Димитрий Констянтинов, да Родион Фомин, да Христофор Дмитриев»,—эти последние продавали свой «локотной товар» кусками: «2 алтабаса золотных по 250 рублей алтабас, 5 атласов золотных по 50 рублей атлас» (Дополнение к Актам Историческим. Том VI, Спб. 1857, стр. 94—97).



241. Персидская набойка XVII века.
Москва, Государственный исторический музей.

благодаря сплошному водному пути от самой Персии до Архангельска стоила гораздо дешевле. Шелк шел Каспийским морем, Волгой, Сухоной и Северной Двиной. Доставленный в Архангельск, он стоил 30 рублей за пуд (16 килограммов). Русские же продавали его иностранцам за 45 рублей. Приходивший караван привозил обычно партию до 9000 пудов шелка-сырца на сумму 40500 рублей (что составляет свыше 600000 рублей золотом на наши деньги). Монополия торговли персидским шелком в это время была самым крупным коммерческим предприятием в Московской Руси, и не даром за 300 лет до открытия Великого Сибирского пути рижский купец де-Родес (официально работавший в пользу Швеции) предлагал тестю Алексея Михайловича боярину Милославскому организовать компанию из крупнейших европейских коммерсантов, которая, воспользовавшись русским водным путем, не только захватила бы в свои руки всю персидскую торговлю сырцом, но распространила бы вывоз товаров и на Индию с Китаем, создав таким образом конкуренцию океанскому пути, открытому Васко де-Гамой. Борьба за персидский и связанный с ним бухарский шелковый рынок с западно-европейским купечеством для русского правительства, бывшего монополистом главных предметов вывоза в XVII веке, являлась важной определяющей чертой торговой политики. В «Статейном списке» и наказе московским послам 1669 года, братьям Борису и Семену Пазухиным, в Бухару, Балх, Хиву и Персию говорится: «Бухарский шелк идет через Кызылбашскую и Турецкую землю в немцы, а на Астрахань к Москве нейдет». Пазухиным предписывалось главным образом проводить о шелке: «шелковых промышленников наговаривать с великим радением... и приводить их, чтобы с тем шелком из Бухары и из иных земель торговые люди ходили в Астрахань и к Москве и чтобы однолично в том шелковом деле учинить прибыль промышленять им... с великим радением разведать подлинно, почему цена шелку доброму и среднему и плохому» (Наказ Борису и Семену Пазухиным и «Статейный список» из «Русской исторической библиотеки», т. XV, ст. 17) ¹.

¹ «Русская историческая библиотека», т. 21, стр. 962, 1121, 1149, 1279—1280, 1318, 1351—1353. Записки Отд. русск. и слав. археол., т. 2, стр. 376, 387;

Торговля шелком-сырцом была монополией русского правительства, доставлявшей в столицу чрезвычайно ценный материал, которым Москва могла воспользоваться и в интересах собственной шелкоткацкой промышленности и вышивок. Что касается готовых шелковых изделий Персии, Индии и Китая, то до 1670 годов торговля ими была свободной; персидские и индийские купцы приезжали не



242 *Итальянская обьярь XVII века.
Москва. Оружейная палата.*

только в Астрахань, но и в Москву, и в изобилии привозили сюда произведения мусульманского искусства. В конечном итоге ничего нет удивительного, что в России произведений мусульманского искусства сохранилось несравненно больше, чем на Западе, и что лучшие произведения восточного, главным образом персидского, искусства попали в русские собрания, откуда уже позднее их начали извлекать западные коллекционеры и правительственные музеи. Некоторое количество богатых мусульманских тканей сохра-

см. также А. И. Заозерской. «Царь Алексей Михайлович в своем хозяйстве». П. 1917, стр. 133, 137. Параллельно производились попытки развести у нас хлопок.

нилось благодаря тому, что пошло на церковные облачения, связанные притом с именами разных прославленных учителей церкви. К изучению этого богатства до революции почти не было доступа, так как оно или таилось под спудом в соборных и монастырских ризницах, или было рассеяно по массе никому неизвестных провинциальных церквей. Октябрьская революция вскрыла и собрала эти сокровища, и теперь их можно свободно изучать в ряде краеведческих музеев. Поскольку ткани, шедшие на нужды культа, были обыкновенно предметом вкладов и пожертвований, при точном обозначении имен жертвователей, принадлежность этих тканей тому или иному времени определяется довольно точно¹.

Ввозимые в Московию мусульманские ткани имели разнообразные названия: алтабас, бархат, обьярь, изорбаф, байберек, атлас, камка, тафта, фата, дороги, кутня, зендень, киндяк, выбойка, бязь, миткаль и др.

Из всех этих тканей самая драгоценная, представлявшая собою род парчи,—алтабас. Название ее одни (Савваитов, Иностранцев) производят от тюркских слов «алтун», золото, и «бязь», ткань, другие же (Вельтман)—от арабского слова «ад'ди'бадж», парча. Техническое обследование строения этой ткани, произведенное в лаборатории Российского исторического музея, подтвердило тождественность ее со строением византийского гладкого аксамита. Вполне допустимо, что из Византии этот сорт ткани стал распространяться в двух направлениях—на запад и на восток, и на новых местах ткань, изготовленная таким же способом, получила различные названия. В то время как Запад сохранил византийское название *examtum*, *samitum*, *samita*, исказив его только отчасти, Восток присвоил ей свое, туземное, переделанное у нас на свой лад.

¹ От XVI века сохранились вклады Грозного—в б. Кирилло-Белозерском монастыре; князей Сидких (см. рис. 120), Годуновых, Старицких, Нагих, Щенятевых, Трубецких, думного дворянина Янова, боярина Шеина, князей Мстиславских, Львовых, Хворостининых и др.—в ризнице б. Троице-Сергиевой лавры; от XVII века—патриаршие саккосы Московской оружейной палаты и Рязанского музея, вклады б. Новодевичьего, Новоспасского и Новоиерусалимского монастырей. Все это точно датированные ткани. Кроме них имелись еще первоклассные коллекции П. И. Шукина и В. Г. Сапожникова, влившиеся в Московский исторический музей, а частью переданные в Музей восточных культур.

О строении и материале алтабаса и аксамита В. К. Клейн говорит следующее: «В основе ткани замечается очень плотный ряд тонкого цветного шелка (наиболее известны цвета червчатый и зеленый, реже встречается желтый). Эта основа служит скреплением для трех сквозных утков. Важнейшим утком является шелк-полусырец (слегка подкрашенный в красный цвет), сброшенный толстым пучком в несколько десятков несученых нитей; этот уток саржевым переплетением связан с указанной червчатой основой. Уже из переплетения этой основы и первого утка полу-



243. Испанская парча XVI века. Вклад Годунова 1603 г.
Ризница б. Сергеевой лавры.

чается очень плотная и толстая ткань. На эту ткань, точнее на ее первый уток, наложены еще два утка: один из тонкого желтого шелка (редким слоем), служащего только фоном для верхнего, третьего, и другой—из нитей толстого пряченого золота. Два верхние утка скреплены особой основой из очень тонких, едва заметных шелковых нитей, саржевым переплетением. Образование плоского узора на гладком аксамите достигается тем же порядком, как и на всякой ткани. При открытии «зева» нити основы разделяются на два ряда в нужном сочетании, и между ними пробрасывается сквозной уток, после чего зев закрывается для новой комбинации нитей.



244. Персидская набойка XVII века.
Москва. Оружейная палата.

При изготовлении петельчатого аксамита «пряденое» (или волооченое, прибавим от себя) золото уже не пробрасывается сквозным утком, а челнок, в котором удерживается шпулька с золотой нитью, оплетает только часть нитей основы, на которую предварительно кладется металлический прут (так называемая булавка); когда ряд петель закончен, зев закрывают и прут вытаскивают. Петли делают не при каждом открытии зева, а с промежутками, т. е. после каждого ряда петель следует от трех до пяти утков пряденного золота»¹.

Единственное различие в фактуре западного аксамита и восточного алтабаса, собственно говоря, заключается в том, что на Западе употребляют пряденое золото, восточные же алтабасы исполнены в большинстве случаев «волоченым» золотом². Несомненно, что благодаря этому различию в количестве золота, затраченного на

¹ В. К. Клейн. «Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII века, и их терминология». 1925, изд. Московской оружейной палаты, стр. 13—14.

² Описание пряденного и волоченого золота см. на стр. 53—54.

каждый метр ткани, стоимость восточных алтабасов будет выше западных аксамитов. Кроме того, на Западе золото, пробрасываемое редкими прядями, служит лишь дополнением к цветному шелку, не убивая его, в восточных же алтабасах «в земле», т. е. в фоне, употребляется исключительно волоченное золото, без шелка, которое при каждом раскрытии зева в ткацком станке, пробрасывается одновременно в 3—5 нитей, отчего



245. Итальянская камка XV века.
Ризница б. Сергеевой лавры.

вся ткань приобретает вид кованого металлического листа. Благодаря этому при неосторожном обращении с такой тканью, при резком сгибе и пр. получают изломы и трудно выпрямляемые складки.

Среди привозимых с Востока бархатов русские источники различают гладкие и узорчатые. Узорчатые бархаты, с ворсовым узором на гладком атласном или сатиновом фоне, в России XVII века носили название рытых, а бархаты с парчевым фоном—золотных. Золотой фон таких бархатов обычно исполнен не сквозными, а подкладочными



246. *Итальянский аксамит XVII века.
Москва. Оружейная палата.*

челноками. Кроме золотных и рытых бархатов различался еще целый ряд других сортов, подробно разобранных В. К. Клейном¹ (см. рис. 80, 122, 123 и др.).

Для объяснения этих названий необходимо сказать несколько слов о самой технике бархатного дела. Обычно для изготовления бархата пользуются двумя основами: первая служит для изготовления грунта, фона или земли, а вторая— для образования ворса, или «морха», по древне-

русской номенклатуре. Эта вторая основа берется в 4—6 раз длиннее первой, потому что во время работы нити ее для образования ворса делают ряды петель, которые потом разрезаются и, распушиваясь, образуют тот самый ворс, который и является отличительным признаком бархатной ткани. Делается это следующим образом: когда зев длинной основы открыт, в него вкладывают «пруток» или «булавку», длиною немного более ширины изготавливаемой ткани. Булавка эта представляет собою латунную

¹ В. К. Клейн. *Op. cit.*, стр. 29—36.

проволоку плоского сечения с небольшим желобком. Закрывая зев, оплетают булавку. Пробросив несколько рядов утка, ткач особым ножом проводит по желобку булавки, разрезая таким образом нити второй основы. Разрезанные петли освобождают булавку и, расходясь, поднимаются щеточкой, образуя ворс. Если после закрытия зева, не производя разреза, вытащить булавку, то по всей ширине ткани получится ряд мелких петель—петельчатый бархат. Для получения различных эффектов рисунка на ткани можно разрезать только часть петель, оставив другие неразрезанными. Тогда получится бархат полурезной.

Иногда, в особенно богатых и высоких сортах, в сложную технику узорчатых бархатов вводили узоры, вытканые петлями золота, как на аксамитах. Такой бархат назывался у нас «аксамиченным», или «на аксамитное дело».

Из других тканей с золотыми нитями чаще всего встречаются обьярь и изорбаф. Обьярь—тип современного муара с репсовой выделкой (см. рис. 242). Ее горизонтальные рубчики образуются тем, что нити основы и утка различной толщины. В основе они тонкие, а в утке значительно толще, что и дает рельеф горизонтальным рубчикам, образует так называемый репс.

Изорбаф, зарбаф—шелковая персидская ткань с нитями золота и серебра. Исполняется она сатиновым переплетением, имея при одно-, часто двухцветной, основе до шести утков. Самое название этой ткани состоит из двух слов: изер—золото и баф—ткань (от бафтен—ткать)¹.

¹ Савваитов. «Описание старинных русских утварей».

О выработке изорбафа в Персии XVII века французский путешественник де-Шарден говорит: «Так как шелк является обильным и обыкновенным материалом в Персии, то персияне особенно хорошо научились его обрабатывать. Их ремесленники изобрели машины, веретена и станки для размотки шелка почти такие же, как и у нас (во Франции). Они называют парчу «зарбафом», т. е. золотой тканью. Есть простая—сто сортов, двойная, называемая «уруай», т. е. двуличная, потому что у нее нет изнанки, и «мамели зарбаф», или «золотой 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». Le Chevalier Chardin J. «Le couronnement de Soleiman, troisième Roy de Perse, et ce qui c'est passé de plus mémorable dans les deux premières années de son règne». Paris 1671.



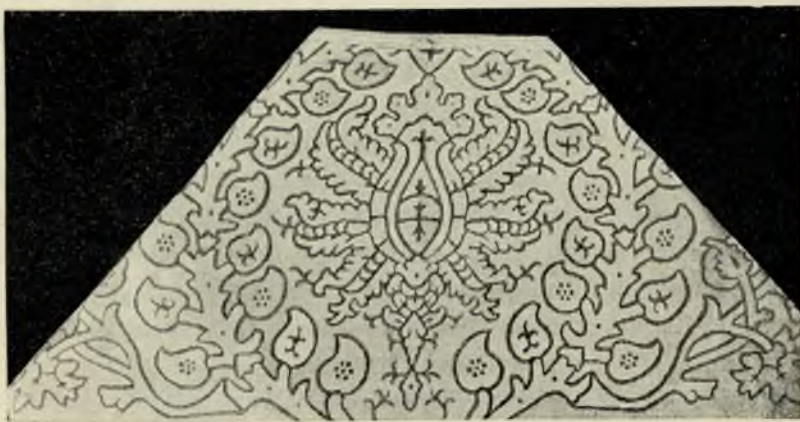
247. Шитые оплечья риз XVI—XVII веков.
Переяславль Залесский. Ризница б. Никитского монастыря.

Наиболее употребительными шелковыми тканями были в России XVI и XVII веков атлас, камка и тафта. Техника исполнения атласа, этого очень плотного сатина, и тафты, ныне носящей название канаса, общеизвестна. Камка—плотная шелковая ткань персидского происхождения. Камка—значит шелк. Переплетение ее нитей гроденаплевое, но отличается тем, что нити основы и утка не имеют правильного чередования между собою, и этим вызывается появление узора. Эта техника сохранилась до наших дней в шелковой ткани, называемой во Франции, а оттуда и в России, дамá (damas).

Кроме этих ценных сортов парчи, бархата и шелка, ввозились всевозможные вышивки и набивные хлопчатобумажные ткани (см. рис. 244).

Деятельно развивая восточную торговлю, московский торговый капитал все же, в конечном счете, был обращен лицом к Западу, лелея постоянную мечту при помощи получаемых с Востока ресурсов

«пробить окно в Европу»—приобщиться к успехам западно-европейской культуры и техники. Эта мечта была подсказана самой Западной Европой, искавшей в Московии не только путей на Восток, но и выгодного рынка для сбыта своей все расширявшейся продукции, в обмен на всякого рода ценное сырье, а параллельно с этим и выгодного союзника по осуществлению разных созданных политикой меркантилизма международных комбинаций. Западная Европа обратила свое внимание на Московию уже в XV веке, женив Ивана III на воспитаннице римского папы Софье Палеолог. Интересно, как, опираясь на комбинацию держав эпохи Реформации, уже Иван Грозный соглашался предоставить Швеции право свободного проезда в Индию и Китай, лишь бы получить взамен «волю и береженье» для русских купцов при поездках не только в Швецию, но и в Любек, и в Антверпен, в Испанию, Англию и Францию. Эта программа нашла себе осуществление через полтора столетия, при поддержке Голландии и Англии, которые усиливали свой флот, получая из России, в обмен на продукты текстильной и металлургической промышленности, необходимые строительные материалы. На ряду с восточными тканями в Россию ввозились и западно-европейские ткани, главным образом итальянские и частью испанские (вернее, те же итальянские,



248. Шитое оплечье XVII века.
Звенигород. Музей Савво-Сторожевского монастыря.



249. Шитые оплечья риз XVI—XVII веков.
Рязань. Музей.

но выделанные в Испании). Ввоз производился главным образом через Архангельский порт, а также через ливонскую и польскую границы.

В ассортимент ввозных тканей входили: драгоценная итальянская парча (см. рис. 243), разрезные одноворсные и двухворсные бархаты, часто затканые золотом, и различных сортов шелковые ткани. Они, как и восточные ткани, шли в гражданском быту на зимнюю и летнюю одежду и на верхнее платье; церковь употребляла их на украшение внутри храма и на церковные облачения. При этом характерно, что известны все эти ткани были у нас по преимуществу не под западными, а под восточными именами—алтабаса, тафты, камки. Это доказывает, что западные ткани получили у нас распространение тогда, когда уже достаточно были известны восточные. И действительно, на основании литературных сведений, а главное на основании

сохранившегося в наших музеях ассортимента подлинных тканей, можно определенно констатировать, что до последней четверти XVII века преобладают ткани восточные и лишь с конца XVII века начинает усиливаться привоз западных тканей. Привозимые в Россию итальянские, или, по принятой у нас терминологии, «волосские» камки были белые, голубые, зеленые, синие и алые. На наиболее ранних рисунках XIV или начала XV века встречается так называемая «готическая роза», то-есть семилопастный лист с ананасом и гвоздика-



250. Русская набойка XVI века.
Москва. Коллекция Шабельской.

ми или стилизованный же тюльпан, как на прекрасной белой камке начала XV века, хранящейся в музее б. Троице-Сергиевой лавры¹ (см. рис. 245). В Москву ввозилась и драгоценная итальянская парча—аксамит и бархаты. Их образцы составляют исключи-

¹ Ткань эта до Октябрьской революции была по культовым причинам недоступна для изучения, так как принадлежала сподвижнику и ученику Сергия Радонежского, Никону, умершему в 1428 г. Ширина полотнища самой ткани 0,72 метра. Раппорт 0,82×0,72 м. В ткань с подобным же рисунком одета Мадонна на картине Карла Кривелли, в галлерее Брера в Милане.

тельные по богатству коллекции тканей в Историческом музее и Московской оружейной палате, при чем некоторые из них, очевидно, были сделаны по специальному заказу, с изображением двуглавого орла. Такова парча на одежде Федора Алексеевича, в которой он принимал польских послов в 1678 году и из которой потом был сделан саккос патриарху Адриану (см. рис. 246).

Узоры ввозимых в Россию роскошных парчевых и шелковых тканей, восточных и западных, не могли не отразиться на тех произведениях текстиля, которые вырабатывались в самой Москве— в дворцовых мастерских, боярских теремах и в светлицах ремесленников и кустарей, в этих зародыщах будущей русской текстильной мануфактуры. Среди этих произведений Московского государства главное место принадлежит шитью цветными шелками, жемчугом и драгоценными камнями (см. рис. 247, 248, 249), набойке и тканью, как гладкому, так и узорному.

Дворцовые потребности в Москве обслуживались придворными мастерскими, так называемыми Государевой и Царицыной палатами. Это были учреждения с большим количеством мастеров и мастериц по самым разнообразным специальностям. В ведении Государевой палаты был Бархатный двор; в ведении Царицыной—слободы Кадашевская и Хамовная в Москве, Константиновская в Твери и села Брентово и Черкасово в Ярославском уезде. Специальностью кадашевцев и хамовников была выделка на Государев двор разного сорта полотен и штучных вещей, как скатерти, убрусы, утиральники, полотенца. Сначала, в XVI веке, Кадашевская и Хамовная слободы были подчинены Постельному приказу и представляли совокупность отдельных «служб», при чем по каждой службе числился один тяглец. В XVII веке, с переходом в ведение Царицыной палаты, слободы превращаются в обширное учреждение, состоящее под управлением «приказной боярыни». В Кадашеве был заново построен большой Государев Хамовный двор, с палатами о двух этажах, где и работали у станков мастера—хамовники и бердники и «деловицы» разных специальностей: ткальи, пряльи, бральи, швеи и задельницы. Для беления полотен рядом с Хамовным двором был выстроен Белильный двор, где работали бельницы, или беляницы. На каждого мастера



Русская шаль XIX в. Размер шали 1,5×1,5 м

Москва, Гос. Исторический Музей.



и мастерицу полагался годовой урок выработки, а вместо зарплаты позволялось торговать на льготных условиях всем тем, что будет выработано сверх урока. Такие сверхурочные работы производились уже не в царской мастерской, а на дому. Среди кадашевцев были и иностранцы, большею частью из пленных польской войны 1655—1667 годов, имевшие учеников¹.

Узоров скатертей, выделяваемых на Хамовном дворе, насчитывается до 20 наименований. Возможно, что и здесь сказывается на рисунках восточное или западное влияние: в таких, например, рисунках, как «месяцы» или «немецкое колесо».

Все древнерусское шитье, созданное в мастерских Московского государства с XIV по XVIII век и дошедшее до нашего времени, распадается на два больших отдела. Первый—это элементы украше-



251. Русская набойка XVII века.
Москва. Музей Текстильного института.

¹ О Кадашевской и Хамовной слободах, кроме упомянутых трудов Ив. Забелина, Мартынова, Смирнова, см. еще Базилевич. «Кадашевы—дворцовые ткачи полотен в XVII в.». «Труд в России». П. 1924; об учениках—С. В. Бахрушин. «Ремесленные ученики в XVII в.». «Труды Государственного исторического музея», вып. III. Разряд общий исторический. М. 1926.

ния одежд: отдельные куски вышивки на толстом картоне—«картулине», вставляемые в различные места одежды, как мужской, так и женской,—вошвы, оплечья, зарукавья и т. п. К этому же отделу относятся и оплечья одежд служителей культа. Второй отдел представляет собою сложные художественные композиции, в виде отдельных подвесных пелен или грандиозных плащаниц. В вышивках русское искусство шло по общему пути с фресковой и станковой живописью. По отзывам современников (Павел Алеппский), плащаница, шитая шелком, казалась нарисованной красками. Благодаря широкому применению светотени изображениям придается некоторая объемность и жизненность, в особенности в трактовке одежд. Шитые картины нередко достигали внушительных размеров. Такова плащаница годуновских мастерских в музее б. Новодевичьего монастыря в Москве (она имеет в длину 2,93 метра) или пелена, упоминаемая в описи 1597 года б. Суздальского Покровского монастыря, длина которой «пять сажен без локти» (Б. Т. Георгиевский. «Памятники старого русского искусства Суздальского музея». Москва 1927 г., стр. 43). Художественное шитье в XVI и XVII веках производилось главным образом в домашних крепостных мастерских, бывших весьма существенной частью хозяйства феодалов. На дошедших до нас памятниках шитья нередко можно встретить надписи, указывающие, кем, где и когда оно исполнено: «Сделан сей покров в преименитом славном граде Москве замышлением и потружением княгини Марии, княжны Даниловы и дочери княгини Марии» (шитая надпись на покрове с гробницы князей Ярославских 1501 года, хранящемся в Гос. историческом музее). Само шитье за продолжительный период своего исторического существования значительно видоизменялось. В XV веке шитье воспроизводит иконные изображения цветными шелками. В следующие два века шелковое шитье сменяется по преимуществу золотым. Изображения приобретают большую плоскостность и неподвижность. На ряду с этим, путем накладывания тонкого шнура делается попытка отметить глубину складки и дать контурам очертания отдельных частей тела (рук, ног и т. д.). В XVI веке, кроме шелка различных цветов, вводят жемчуг и отчасти драгоценные камни, а в XVII, особенно в годуновских мастерских,

шитье делается исключительно декоративное, с обилием цветных камней и золотых накладок — «дробниц». Вслед за живописью, в шитье появляются элементы натурализма, в трактовке главным образом деталей. Шитье пытается передать рельефность фигур путем подчеркивания теней, что создает иногда, впрочем, впечатление еще большей условности и безжизненности. Все только что сказанное относится к тем пеленам и плащаницам, где имеются многофигурные композиции, рисунки для



252. Русская шелковая ткань XVIII века.
Москва. Антирелигиозный музей искусств.

которых делались иконописцами. Что же касается чисто декоративных вышивок для одежды, то они носили более орнаментальный характер, отчасти копируя, отчасти варьируя узоры, навеянные привозными тканями (851)¹. В Государевой палате «на кизылбашское дело» выделялись обычно нашивки (819, 834), на западный

¹ Ив. Забелин. «Домашний быт русских царей», т. II, стр. 815, 853, 867, 864, 569 и др.

манер ткани «аксамитились» и «бархатились» (814), т. е. вышивались наподобие аксамита и бархата ¹.

При воспроизведении восточных образцов с помощью вышивки передавались или только отдельные мотивы узорных восточных тканей, или их схема, с добавленными новыми мотивами, или же, наконец, целые фрагменты. Интересной иллюстрацией работ русских вышивальщиц—хотя, вероятно, не царских мастерских, а боярских, являются два оплечья риз: одно Рязанского края, из храма села Волини б. Рязанской губернии и уезда (ныне хранится в Рязанском музее), другое—в музее города Переславля Залесского б. Владимирской губернии, куда риза передана из бывшего подгородного Никитского монастыря. В обеих этих вышивках видно влияние персидских тканей с копьевидным узором, при чем в первой (рязанской) вышивке еще ясно видны мотивы узора той ткани, которая дала вышивальщице идею. В никитской вышивке это сходство меньше—оно звучит отдаленным эхом. Москва середину копьевидных отделений, вместо растительных форм, украсила своим государственным гербом. Образцом переработки в русской вышивке западно-европейских тканей может служить оплечье одной из фелоней б. Савво-Сторожевского монастыря (см. рис. 248) — вклад царя Алексея Михайловича—и оплечье, хранящееся в Рязанском музее (см. рис. 247). В Савво-Сторожевском шитье воспроизводит узор богатейшего итальянского бархата XVI века (см. рис. 137), из которого в 1629 году сделан покров на гроб Дмитрия Тимофеевича Трубецкого, в б. Сергиевой лавре; оно является произведением царицыных, дворцовых мастерских. Рязанское оплечье (см. рис. 249) напоминает узор драгоценной испанской ткани XVI века, вклада Никиты Ивановича Годунова 1603 года (рис. 243), по-своему переделанный в одной из боярских рукодельных светлиц, может быть, даже годуновской.

¹ «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». «137 г. (т. е. 1629) апреля 27-го скроен государю налатник тафта бела, под шитье: земля зашивать серебром, а травы аксамитить золотом и бархатить» (И. Забелин. «Домашний быт русских царей», т. II, стр. 814, 819, 834. Его же. «Домашний быт русских цариц», стр. 666—667).



253. Русский гобелен XVIII в. Шпалерная мануфактура. «Тентур де-Зентр».
1742 г. «Три арабские персоны и мартышки».
Петергоф. Дворец Монплеизир.

Из всей художественной текстильной продукции старой Руси наиболее широко распространенными были крашенина и набойка. Крашенина была гладкая и с рисунком—«крашенина печатная», как говорится в старинных русских песнях. Гладкая крашенина преимущественно двух цветов—лазорева и зеленая. Указаний на другие цвета в документах не встречается. Ткань с печатным—набивным—рисунком называлась также пестрядью, а изготовлявший ее мастер—пестрядильщиком или пестрядильником. «Того же дни дано Архипку пестрядильщику на пестрядь атласу белого

5 аршин, взят атлас с казенного двора в 164 (1651) году, марта в 31 день»¹.

Дороговизна узорных парчевых, шелковых и бархатных тканей делала их доступными лишь крупным феодалам. Менее богатые и знатные феодалы, а также, очевидно, известные слои буржуазии, тянувшиеся за верхами, но не имевшие возможности приобретать драгоценные привозные ткани, породили копирование и переделку их узоров в набивном холсте, полотне или миткале. Благодаря этому старинные русские набойки сохранили нам мотивы исчезнувших драгоценных тканей начиная чуть ли не с византийских образцов (см. рис. 250). Схематизируя их узоры, набойщик давал синтез характерных элементов заморского мотива и немногими красками воспроизводил на грубой ткани общее впечатление привозного образца. Такова, например, интересная набивная ткань XVII века, на которой по грубому льняному небеленому полотну красной масляной краской передан мотив флорентийской камки (см. рис. 251). В другой набойке, из коллекций Московского текстильного института, даются характерные розетки богатых брусских бархатных парчей. Одновременно с подражательными узорами, в набойке встречаются и уживаются произведения местного самобытного творчества² (см. рис. 256). Оригинальность мотивов и их декоративные качества, с одной стороны, а с другой — несложные приемы производства служили широкому распространению этого вида узорных тканей.

Старинная русская набойка обычно делалась масляной краской, варенной на олифе, и не требовала продолжительного времени для своего изготовления. Нужно было только время для сушки краски, самый же процесс ее нанесения на ткань был очень несложен. «139 (1631 г.) февраля в 24 день дано в пестрядь Оверкейку Елизарьеву аршин восемь вершков миткаля. Февраля же в 26 день взят из дела назад»³. В Московской Руси набойка шла не только на

¹ Архив Московской оружейной палаты. Опись Викторова 709. «Книга кроильная платью государя Алексея Михайловича». Лист 351.

² Подробнее об элементах, служивших им мотивами, см. Н. Н. Соболев. «Набойка в России». М. 1912.

³ Архив Московской оружейной палаты. Опись Викторова 745. «Тетрадь записная о всяких делах». Лист 54.

платье,—из нее делали знамена, шатры, бумажники (легкие ватные тюфячки, которыми покрывались лавки и табуреты), церковные облачения, занавесы и т. п.

Но, помимо этого применения в городском быту, набойка еще более интересна тем, что она является одним из редких образцов искусства, доступного и широчайшим слоям трудового населения. При этом узоры ее в крестьянском быту далеки от подражания тем модам, которые сменялись в городском обиходе. Употребляя для своих нужд «крашенину печатную», т. е. холстину с белым, голубым, желтым или зеленым мелким узором по темносинему фону (кубу), крестьянство сумело донести через ряд веков орнаменты далекого прошлого, сохранив в отдельных частях мотивов элементы таких украшений, корни которых можно встретить чуть ли не в узорах первобытной керамики, свастики и т. п. древнейших орнаментаций. Сравнивая мотивы крестьянских набоек отдельных районов, поражаешься их разнообразием и богатством фантазии. Узоры корелов б. Тверской губернии и узоры Олонецкого края мало схожи между собой, но еще более далеки они хотя бы от набоек вятских звероловов или великороссов северных побережий Белозерья или Пинеги.

Рассмотреть все эти разновидности и проследить эволюцию узоров на крестьянских набойках, кружевах, вышивках национальных одежд различных народностей нашего Союза, в виду изобилия и разнообразия материала, в наших очерках невозможно. Это является самостоятельной темой, еще ожидающей своего исследователя.

Общеввропейское стремление той эпохи завести у себя шелководство, дававшее такие блестящие результаты во Франции, разделялось Россией при проведении в жизнь широких планов по реорганизации царского хозяйства. Царь Алексей поставил себе задачей во что бы то ни стало развести в Измайлове тутовое дерево для выкормки шелковичных червей. За черенками шелковицы неоднократно посылались в Симбирск, в Астрахань, в Киев доверенные люди. Но московские насаждения не принялись, а попытки завести шелковое дело в Симбирске и Астрахани были, повидимому, сметены начавшимся затем Разинским движением.



254. Русский гобелен XVIII в. Шпалерная мануфактура. «Лошадь и разные звери, или лев коня ломает». Мастер Пьер Камусс. 1723 г. Петергоф. Дворец Монплезир.

Получая, однакож, в изобилии шелк с Востока, Москва могла завести у себя шелковую промышленность и из привозного шелка. Так как во главе дела приходилось ставить иностранцев, требовавших некоторых льгот и самостоятельности, то предприятия по шелковому делу сразу ставятся в особое положение — это уже не просто отделения мастерской палаты, а учреждения, где ответственным лицом является сам предприниматель. При царе Федоре Иоанновиче в Москву удалось пригласить итальянца, Марко Чинопи для тканья парчей, бархатов и штофов. Ему для производства был отведен дом в Кремле, близ Успенского собора. По всем вероятностям, эта небольшая дворцовая мастерская прекратила свое суще-

ствование в революцию так называемого «смутного времени». В 1625 году у Тайницкой башни был устроен Бархатный двор, переданный в ведение бархатного мастера, голландца Каспара Лермита, но работы его, за недостатком технических средств, успеха не имели, а после него, вместе с полковником Лесли, приехал «мастер бархатного и атласного дела Фильбранец Ефим, родом из немцев», которому для начала работ было дано шелку-сырцу на 400 рублей. В 1630 году он был отпущен за границу для найма ремесленных людей. В 1633 году Фильбрант стоит во главе Бархатного двора, и через два года здесь уже оказывается 36 бархатного дела учеников во главе со старшим, Захаром Аристовым. С половины XVII века в Москве голландцем Ильей Ильиным Торбнтоном устраивается суконная фабрика, а в 1657 году московское правительство получает предложение от француза Лесуера завести ковровую фабрику. Промышленные аппетиты московского правительства растут. Старый бархатный двор скоро оказывается заброшенным, так как он уже слишком мал для новой, более широкой постановки дела. В 1681 году в Москве появляется уроженец Гамбурга, Захария Паульсен, прозванный Захаром Павловым, который устроил заведение для выработки шелковых, бархатных и парчевых тканей. На ссуду в 2000 рублей, выданную ему московским правительством, Паульсен выписал из-за границы 18 мастеров, необходимые металлические части для станков и прочее обзаведение.

Мастерская Паульсена, основанная в 1682 году, первые три года содержалась на его собственные средства, а с 1685 года перешла на государственный бюджет. По договору, заключенному с Паульсеном в 1681 году, он должен был содержать мастерскую на свои средства, а все выработанные им ткани сдавать в Государеву мастерскую палату. Весь взятый товар оплачивался казной по цене, установленной в торговых рядах, а излишки Паульсен имел право продавать самостоятельно по вольной цене.

Предприятие это, однако, большого развития не получило. Из фабрики государственного значения, какую обещал московскому правительству создать Паульсен, вышла, в конце концов, лишь обычная кустарная светелка, работавшая для нужд московского

двора, сбывая излишки в ряды, на вольный рынок. Мастер, выучив первую партию учеников, поспешил ликвидировать свое дело, и скопив кое-какие средства, уехал на родину. Слабо организованное дело быстро развалилось, тем более, что и сложившаяся экономическая и политическая обстановка не благоприятствовали его развитию. Наступали петровские реформы, и парчевое дело было заслонено производством более необходимых сукон и полотна для снабжения организуемых регулярных войск. Явилась при этом необходимость и в экономии. В 1717 году вышел указ: «Объявить для настоящей войны, чтоб вновь никакого золота и серебра пряденного и золоченого не носили и нигде не употребляли, а донашивали бы старые, а вновь отнюдь не делали под великим штрафом. А носить только китайские из Сибири шелковые материи и персидские, также из здешних мануфактур всякие, кроме золота и серебра» (Полное собрание законов, № 3127).

Но при Петре и далее в XVIII веке все же оказывается больше предпосылок для развития шелковой промышленности, чем в XVII веке. Мало-по-малу возникают предприятия уже не по казенной, а по частной инициативе, хотя и существующие обычно при поддержке казны¹. При этом в рисунках тканей заметно усиливается влияние Запада. Указом от 4 января 1700 года Петром I было запрещено придворным и чиновникам носить одежду старого полуазиатского покроя. Вместо охабней и длиннополых кафтанов, как в столице, так и в провинции, появились куцые камзолы «венгерского и немецкого» образца.

Высшее русское дворянство свободно ездит за границу, знакомится на месте с западно-европейской культурой и ее модами и привозит эти моды в Россию. Быстро растет торговля с Западом; в результате—ткани западно-европейской продукции заполняют лавки Москвы и Петербурга.

Еще при Петре были посланы ученики в Италию и Францию для обучения текстильному делу; при Елизавете двух из них, Ивкова и Водилова, произвели в чин поручиков за то, что они успели завести на Московской текстильной шелковой мануфактуре «бархатные,

¹ Соловьев. «История России», изд. «Отечественная польза», V, стр. 335.



255. Русский гобелен XVIII века. Помещичьи мастерские.
Москва, Государственный исторический музей.

грезетные, штофные и тафтяные станы». Ивков научил делать «гравчатых дел бархат», какого прежде в России не делалось, а Володков—английские штофы, грезеты и тафты¹ (см. цветную таблицу в начале книги).

Рисунки всякого рода носильных тканей, выделяемых в России XVIII века, не представляют большого интереса: это все лишь более или менее удачные попытки повторить рисунок Запада, особенно мелкий рисунок французского типа. По донесению Мануфактур-коллегии Сенату 1753 года, «имеющиеся в России рисовальщики сочиняют рисунки только с вывозных из-за моря образцов, а сами без образца рисунка сочинить не могут»² (см. рис. 252). При Петре в подражание знаменитой парижской мануфактуре Гобеленов возникает и наша русская Шпалерная мануфактура.

Организация мануфактуры была поручена Якову Лефорту, а с собой в Россию Петр привез архитектора Леблона и двух живописцев—Жана Марка Наттье и Людовика Каравакка. Временем основания Шпалерной мануфактуры в Петербурге следует считать 1716 год. Первая партия мастеров Королевской гобеленовой мануфактуры, законтрактованная Лефортом, приехала в Россию вместе с Леблоном. Это были ткачи Гошер, Вавок, Бурдейн и Гриньон. Во главе мастерских стояли мастера Бегагель и Камусс, которые были подчинены надзору Леблону, в свою очередь находившегося в распоряжении А. Д. Меньшикова. Приехавшие мастера из-за волокиты, плохой организации и отсутствия шерсти и других материалов долгое время не могли приступить к работе. Шерсть стали собирать по всей России, так как Петр непременно желал иметь шпалеру с изображе-

¹ В 1719 году трое приближенных Петра I, адмирал Апраксин, вице-канцлер Шафиров и Петр Толстой, составили монопольную кампанию для производства шелковых тканей, вложив в это дело пополам с казной до 1 миллиона рублей. Это предприятие, находившееся в Москве, в дворянских руках просуществовало до 1721 года, после чего в него частично вступили пайщиками московские купцы, которые через три года сделались полными хозяевами его. Вообще за шелковое дело в начале XVIII века брались люди крайне разнообразных профессий, не говоря уже о Д. Я. Земском, специально обучавшемся шелковому делу в Голландии, которому по возвращении была пожалована Купавинская фабрика, шелковые фабрики заводят и придворный истопник Милютин, и ямщик Суханов, и заезжие армяне и т. п.

² Соловьев. «История России», т. V, стр. 767.

нием Полтавской битвы, картон для которой был заказан придворному живописцу Каравакку. Эта композиция была закончена в 1723 году¹.

Кроме того, на мануфактуре была исполнена переделанная по-своему деспортовская серия—«*Tentures des Indes*» (работалась с 1734 по 1752 год), известная в дворцовых документах под названием «Тентур де-Зентр» (см. рис. 253), и «Страны света»: Европа, Африка, Америка, оконченные в 1745 году.

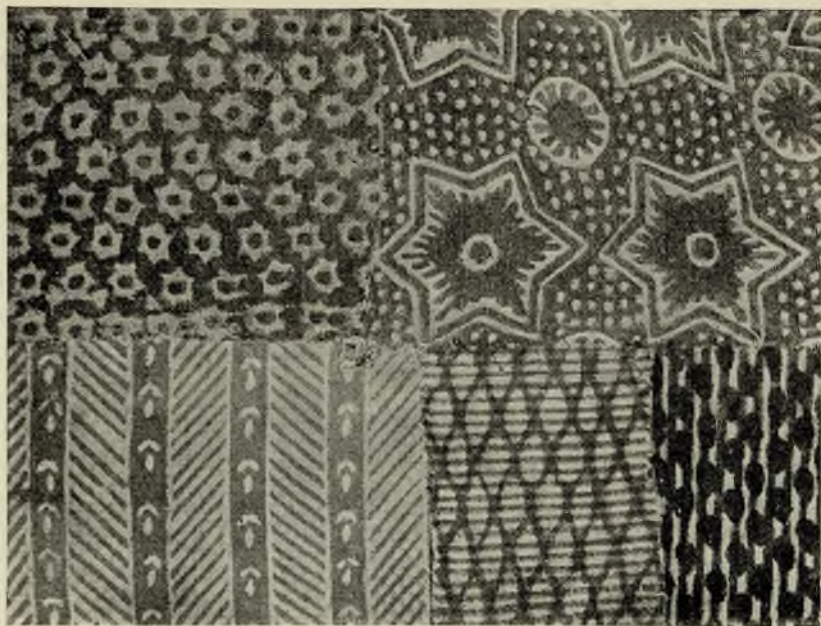
Вначале Шпалерная мануфактура имела чисто французский характер, русских учеников на ней не было. Изготавливаемые шпалеры подражали во всем французским гобеленам. Композиция занимала всю поверхность ковра, имела богатые борта с рельефно исполненными орнаментами и вензелями. Общий тон русских шпалер, вне зависимости от сюжета, густой, коричневатый, объединяющий всю расцветку в одну общую гамму (см. рис. 254). После смерти своего руководителя, архитектора Леблона, в 1719 году шпалерные мастерские были переданы в ведение Берг-коллегии, которая в то время управляла не только горными, но и мануфактурными делами, при чем директором ее был назначен Багере (*Bagueret*), ранее заведывавший штофной фабрикой барона Шафирова. Под его руководством мануфактура находилась с 1719 по 1732 год. За этот период времени

¹ Желая увековечить свои победы над шведами и, очевидно, не совсем доверяя своим шпалерным мастерам, Петр одновременно, через своего посла в Париже князя Куракина, заказал живописцу Гобеленовой мануфактуры Мартину четыре композиции: 1) «Морская баталия в Финском заливе у мыса Гангута», 2) «Разбитие шведского генерала Левенгаупта под Лесным», 3) «Полтавская баталия» и 4) «Последнее разрушение неприятеля, или сдача на Украине» (под Подволочной)—по 3500 ливров золотом за каждую. Начатые художником Мартином в 1717 году, картины, вследствие неисправного платежа русским правительством денег, были окончены только в 1725 году и переданы в работу лучшим королевским мастерам—Яну и де-Февру. Однако Петр умер раньше, чем его заказ был исполнен, и ковры попали в Петербург уже в 1727 году. За исполненные шпалеры было уплачено по 17 500 ливров золотом за каждую, и квадратный метр такой шпалеры обошелся в 123 рубля 57 копеек. Как относились преемники Петра I к искусству, можно заключить по следующему факту. Когда эти художественно исполненные ковры, стоившие 70 000 ливров золотом, были привезены в Петербург, на них никто не обратил никакого внимания, и они пролежали без употребления в кладовых дворца более 20 лет. Только в 1746 году, при Елизавете Петровне, они были извлечены на свет, и тогда при осмотре оказалось, что от сырости ковры почти совершенно потеряли свой цвет.

часть французских мастеров была отпущена обратно на родину, а вместо них стали работать русские ученики, которых обучал главный мастер мануфактуры — Бегагель (сын). Ученики набирались преимущественно из детей солдат, служителей и мастеровых адмиралтейского и дворцового ведомства, в возрасте от 15 до 18 лет. В начале 1724 года их было только 20, а в 1732 году — 25. Жалованья они получали от 21 до 48 рублей в год. Кроме того, при мануфактуре состоял еще живописец Дмитрий Соловьев, получавший 150 рублей в год. В виду того, что преемники Петра I забросили это учреждение, положение Шпалерной мануфактуры было очень незавидное. Только при Анне Ивановне на нее было обращено некоторое внимание. Из совершенно негодного помещения на взморье, близ Екатерингофа, ее перевели в обширную усадьбу на Литейной стороне, увеличили число учеников, доведя его до 60; тогда же были повышены и оклады мастерам. Трое русских учеников: два коверщика (Иван Кобыляков и Михаил Атманов) и красильщик (Лазарев) были удостоены звания подмастерьев, главными мастерами оставались приехавшие еще при Петре Бегагель и Бурдейн. В 1741 году при Шпалерной мануфактуре была учреждена школа рисования.

После смерти Анны Ивановны для мануфактуры вновь настали тяжелые времена. Новая императрица долгое время не обращала на нее никакого внимания. Оба главных мастера-француза умерли, старшие русские мастера и часть учеников разошлись, и к 1775 году, когда мануфактура перешла в ведение Правительствующего Сената, при ней оставался чуть ли не один подмастерье — Аким Старков. При таком положении дела вполне понятно, что качество изготавливаемых стенных ковров было очень невысоко, и придворная контора в 1746 году дала о них совершенно отрицательный отзыв ¹.

¹ «Те исторические, которые имеют изображения людей, из них некоторые штуки не худы и на стенах дому императорского быть свободно могут, а таких немного; а достальные, для безмерной худобы человеческих изображений (хотя на них звери, скоты, птицы, леса, земля, воздух и нехудо, кажется, сделаны, но оное от того, что худобу и несходство не так скоро глаз человеческий рассматривает, как изображение людское), можно назвать негодными быть на стенах дому императорского и резиденции, разве в камерах domestиков или деревне».



256. *Крестьянские набойки по холсту XVII—XVIII веков.
Москва. Музей Текстильного института.*

До постройки Зимнего дворца в «Санкт-Питер-Бурхе» почти все выпускаемые мануфактурой шпалеры не находили себе применения и складывались по мере изготовления в кладовые, и только когда у Елизаветы Петровны возникла мысль украсить стены вновь строящегося дворца шпалерами, было приказано Сенату: «Крайне стараться ее (мануфактуру) без продолжения привести в надлежащее и лучшее состояние, дабы и в новостроящийся ее величества дворец шпалеры на оной сделаны быть могли» (Полн. собр. закон., № 10348).

Назначенный заведывать мануфактурой Камер-коллегии советник Дмитрий Лобков энергично принялся за дело. Старый Апраксинский дом, пришедший в полную негодность, был заново перестроен архитектором Вистом, при чем выстроена была отдельная красильня, выходившая к Неве. В помощь старым русским мастерам вновь выписали из-за границы целый ряд мастеров по различным специальностям, чтобы «в новостроящийся дом (т. е. в Зимний дворец) сделать

обои тканые, изобразя на них восшествие ее императорского величества на престол» (Моск. отд. Общ. арх. Мин. имп. двора. Опись № 673, дело № 95). В октябре 1756 года прибыли из Парижа живописец Николай Пери и коверщики: Иван Рондет, Балтазар Тросбанд с помощником Кристианом Аргандом. Красильщиком был приглашен Пьер Филипп Кювилье, а из Стокгольма—Эсприссер, специалист-ковродел, или, как его называли в России, «мастер готлиссового и баслиссового художества». Вместо уволенного по старости живописца Соколова появился курляндец Андрей Гильберт, а через два года еще один красильный мастер по шелку—Ге (Mathuin Gay; опись № 673, дело № 95).

Наиболее блестящий период деятельности Шпалерной мануфактуры уже приходится на 1764—1802 годы. В этот период число ее работников доходило до 150. Все изделия ее шли ко двору, и только очень немногие исполнялись по частным заказам. Ковры Шпалерной мануфактуры копировали картины знаменитых художников из коллекций Эрмитажа,—так называемые картинные обои и ковры в прямом смысле этого слова.

Шпалерная мануфактура была ликвидирована в 1858 году.

Попытка правительства насадить в России производство собственных гобеленов в общем оказалась мало удачной: русские гобелены стояли в художественном отношении гораздо ниже французских. Правда, мастерские для изготовления стенных ковров организовывались и у многих крупных помещиков. Известны, например, тканые ковры мастерской тайной советницы П. И. Мятлевой в Курской и Симбирской губерниях, тайного советника Миклашевского в селе Паноровке, Стародубского уезда, Черниговской губернии, помещика Хомякова, один из которых с изображением стен города Смоленска и всех владений помещика (см. рис. 255) хранится в Государственном историческом музее, мастерской графа Шереметева, украшающие стены дворца в Кускове, и др., но и эти заведения, в свою очередь, не имели большого значения, и выпущенные ими ковры были очень немногочисленны.

Шпалерная мануфактура была предприятием, возникшим по инициативе правительства и обслуживавшим, как и французская Гобе-

леновая мануфактура, нужды двора и казны. На казну работали по преимуществу и получившие свое начало при Петре так называемые посессионные фабрики с приписанными к ним крепостными крестьянами.

С отменой закона 1717 года фабрики эти в значительном числе переходят к дворянам, как уже упоминавшаяся выше Купавинская фабрика, одна из старейших в Московской губ.¹ Заведенная Д. Я. Земским еще во времена Петра I, она в 1745 году получает разрешение от Мануфактур-коллегии на покупку крестьян. Изделия Купавинской фабрики во время нахождения ее в руках Земского славились своей добротностью². После смерти владельца (в 1775 г.) дело пошатнулось, и постепенно фабрика стала приходить в упадок, когда в 1804 году ее приобрел князь Н. Б. Юсупов, «единственно для доведения оной до возможного совершенства». Периодом расцвета производства Купавинской фабрики при Юсуповых можно считать 1806—1811 годы, когда еще не были истрачены прежние большие запасы сырья. Посетившая в 1806 году эту фабрику мисс Уильмот в своем письме в Ирландию от 14 октября 1806 года говорит:

«После обеда мы все отправились в открытом экипаже в соседнюю деревню (Купавна), чтобы осмотреть фабрику князя Юсупова, где производство шалей и шелковых тканей прекрасной выделки доведено до великого совершенства, такие же образцы материй для мебели, какие мы уже видели на станках, и нисколько не уступающие тем, которые мне случалось видеть в Лионе. Князь арендует эту фабрику у казны на известных условиях. У него работают 700 человек, и он отвечает за все повреждения как в строениях, так и в машинах».

Действительно, купавинские парчи, тафты и, главное, платки «турецкого» рисунка в начале XIX века были в большой моде. В 1812 году, во время французского нашествия, фабрика была брошена на произвол судьбы и расхищена местным населением.

¹ Е. Смирная. «Данила Яковлевич Земской». «Русская старина», 1883, т. XL, стр. 72.

² «Письма из России в Ирландию 1805, 1806 и 1807 годов девицы Вильмот». «Русский архив», 1873. Записки княгини Е. Р. Дашковой. Лондон 1859, стр. 486.

В 1821 году при шелковой фабрике была заведена выработка толстых солдатских сукон, а с 1823—и тонких. За все время владения Купавинской мануфактурой Юсуповы широко пользовались ею для обслуживания своих личных потребностей и для услуг своим знакомым. Мелкие заказы, поступавшие через княгиню на фабрику, тормозили дело и мешали нормальному ходу работ. Поставленная Юсуповым при покупке фабрики цель—«улучшать российские произведения»—осталась только на бумаге,—на деле на фабрику скорее смотрели, как на крепостную девицу, всецело занятую работой для выполнения господских прихотей. Благодаря такому положению вещей вполне понятно, что, несмотря на различные добываемые Юсуповым казенные заказы на орденские ленты, солдатские сукна и пр., Купавинская «шелковая фабрика за девятнадцать лет, а суконная за двенадцать лет поглотили 6 153 198 рублей, принеся за это время прибыли 26 403 рубля. Даже состояние Юсуповых не могло выдержать таких трат»¹, а в 1833 году князь всеми правдами и неправдами всучил свое предприятие купцам Бабкиным. Кроме Купавинской, в XVIII и XIX веках в Московской губернии было значительное количество и других ткацких посессионных фабрик, с крайне разнообразным числом рабочих.

Что же касается посессионных набивных фабрик, то до 1764 года в России, собственно говоря, была только одна настоящая фабрика—Чемберса и Козена, близ Петербурга, которая, впрочем, не оказала почти никакого влияния на развитие печатного на ткани рисунка. Гораздо большее значение имели бухарские и персидские фабрики, существовавшие в Астраханской, Казанской и Вятской губерниях, о которых профессор Казанского университета Иоганн Бутих писал в своем труде (*«Ueber die Fabrikation des Burlats den Bucharen und Persen»*), вышедшем в 1811 году: «Так как потребление кумача в России стало весьма значительно, а покупка его в тех странах вследствие затруднительной перевозки весьма дорога, то бухарцы и персы основали в России лет 30 тому назад фабрики,

¹ С. Киселевская. «Купавинская фабрика». Записки историко-бытового отдела Гос. русского музея. Ленинград 1932, стр. 160.



257. Русская набойка XVIII века. Подражание французскому шелку.
Москва. Государственный исторический музей.

и таковые существуют в Астраханской, Казанской и Вятской губерниях. Фабрики эти принадлежат теперь татарам, но мастера все бухарцы...» И далее, касаясь специфических восточных способов окраски, продолжает: «Так как в Германии и Франции ничего подобного нет, то я думаю, что работа будет не без заслуги...» Описанные Вутихом способы окраски были применены на Западе и способствовали значительному улучшению продукции. Несомненно, что

от Востока в эту эпоху мы научились большему, чем от Запада: культура крашения и набойки до первой половины XIX века на Востоке, с его многовековым опытом, стояла выше западно-европейской.

В XIX веке наибольшее значение в развитии нашей текстильной промышленности получают у нас фабрики с вольнонаемным трудом, основываемые оброчными крепостными крупными помещиков — крепостной буржуазией.

На этих крестьянских фабриках производятся массовые дешевые узорные ткани, при чем такого рода узорными тканями является набойка — сначала по холсту, а потом, с расширением нашего получения из Англии хлопчатобумажной пряжи, — по разноцветному миткалю (ситец).

Анализ узоров тканей обнаруживает тесную связь крестьянской мануфактуры с традициями кустарного производства. Мы знаем уже, что приготовление беленых тканей, крашенины и пестряди велось у нас своими старинными кустарными способами по городам, деревням и особенно по монастырям. Наиболее старинные узоры были все набиты масляной краской. Параллельно с этим в крестьянстве издавна сохранялись способы домашней окраски пряжи и тканей. В описании Русского государства, от 1777 года, составленном западными учеными, имеется весьма лестный отзыв об этом искусстве. До московского пожара 1812 г. Москва была центром художественного оформления тканей. Московские потребители были более требовательны к качеству продукции и красоте рисунков, а потому и произведения московских фабрик были значительно выше иногородних. Узоры для набивных тканей брались главным образом с восточных образцов — персидских и турецких — и представляли или точную копию их, или же переделку на свой вкус и лад (см. рис. 259).

Кроме этих специфических товаров для восточных рынков, для городских рынков продолжали копировать и западные образцы, главным образом французские (см. рис. 257). Это мало соответствовало общему направлению нашей промышленной политики начала XIX в. и вызывало суждение в печати. В описании «Первой публичной выставки российских мануфактурных изделий в С.-Петербурге 1829 года»

мы, например, читаем: «В узорах приметно рабское подражание иностранному, часто неуместное, например, материя à la Jiraffe могла нравиться в Париже, где сие животное водили по улицам; но у нас никто не видал его. Ни одному фабриканту не придет на мысль выдумывать свои рисунки, нашей местности свойственные. Во всяком государстве есть свои особенности, свои случайности, своя слава. Надобно уметь ими пользоваться; тогда мы увидим, что и другие народы, ныне наши учителя, станут от нас заимствоваться. Мы одною ногою стоим в Азии, стране ничем не похожей на дряхлую Европу, сколько там редкого, необыкновенного, отличного. Совекупим азиатский вкус с европейским, и родится совсем новое и не менее привлекательное» (стр. 181—182). К сожалению, это пожелание оставалось до конца XIX века без внимания, и русские фабриканты за все время своего процветания ничего не сделали для выявления в текстильном рисунке нового стиля, присущего нашей стране.

Типичную картину возникновения и постепенного развития у нас крестьянских вольнонаемных ситценабивных фабрик представляет история Иваново-Вознесенского района.

На основанной при Екатерине II в Шлиссельбурге иностранцами Сирициусом и Леманом ситценабивной фабрике¹ в конце 40-х годов XVIII века работал ивановский крестьянин Григорий Бутримов, который хорошо усвоил себе иностранную технику набивки многоцветных ситцев. Вернувшись на родину, он открыл в 1750 году в селе Иванове свою собственную ситценабивную фабричку. Вообще же первая фабрика, на которой от обычной набойки масляными красками, известной всем кустарям, перешли к заварным, смывным и верховым краскам, принятым в нарождающейся ситценабивной промышленности, была основана в 1745 году ивановским крестьянином Иваном Ишинским. На ней делали «рижские» платки и метровую набойку. Его примеру последовали и другие крестьяне—сначала Ямановский, а за ним уже Бутримов, Соков, Усов, Грачев, Гарелин. В год основания на Бутримовской фабрике было 100 набивных и ткацких станков, на следующий год—уже 300 и т. д. Труд весь

¹ Фабрика эта после смерти основателей перешла в руки купцов Вебера и Битепажа, а с 1866 года—в Товарищество Шлиссельбургской мануфактуры.

был ручной, и выделка ситцев велась довольно примитивно. Ивановский ситец этого времени был тот же самый обыкновенный холст, набитый какой-нибудь одной краской, но раскрашенный поверх от руки несколькими дополнительными цветами. Мастерские, в которых происходила работа, представляли собою длинные деревянные строения, называемые «рабочной» или «набоечной». В них стояли длинные столы. У каждого такого стола работал набойщик, обмакивая резную с узором форму («цветку» или «манер») в краску, находящуюся рядом в круглом или квадратном обрезе (ящике) на сукне, и оттискивая ее по белой новине холста или полотна, растянутого перед ним на столе. Такой набойщик набивал за день до семи кусков, или «проходов», длиной по 50 аршин, получая за свою работу от 50 копеек и до 1 рубля ассигнациями в день.

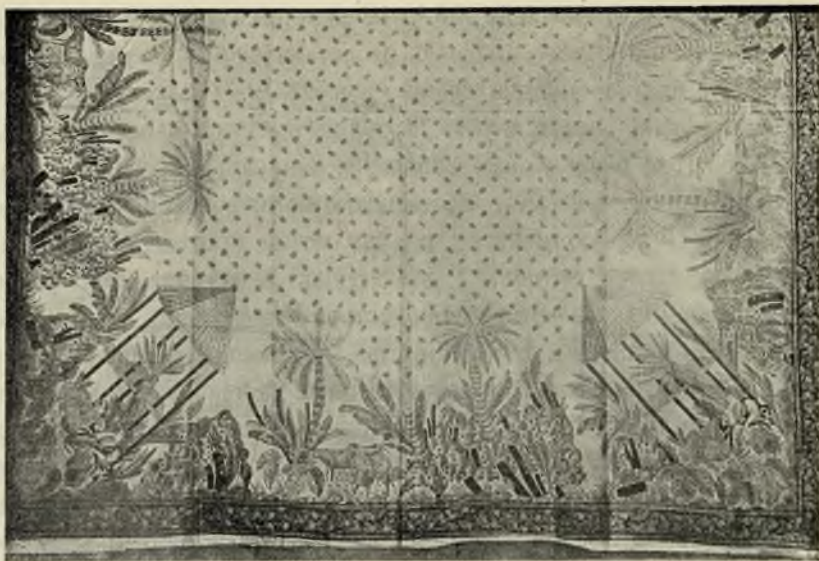
Кроме набойщика, наносившего на ткань главный абрис рисунка, в фабрикации принимали участие женщины и дети. Первые кистью или просто пальцами расцвечивали рисунок, получая за это от 10 до 30 копеек в день. Дети и подростки за 20—40 рублей (ассигнациями) в год растирали краски и помогали в работе взрослым. Сам владелец предприятия находился где-нибудь по соседству, в тесной каморке, и, под секретом от своих рабочих, варил требуемые краски в больших глиняных посудилах. С конца XVIII века и особенно в начале XIX в Россию стала ввозиться английская хлопчатобумажная пряжа, и лен стал вытесняться хлопком, заменяя холст миткалем¹. После московского пожара 1812 года, уничтожившего большинство подобных же московских предприятий, а следовательно, и конкурентов, ивановская промышленность, получившая, кроме того, еще и большую техническую помощь в виде военнопленных великой армии, значительно окрепла. Требования на ткани стали большие, и 20-е годы XIX века являлись наиболее благоприятными в смысле заработка. К 30-м годам количество ситценабивных заве-

¹ До 1790 года бумажную пряжу ивановцы выменивали у азиатских купцов на русские товары или покупали на деньги на Макарьевской ярмарке, где ею торговали бухарцы и армяне. После 1790 года пошла английская и немецкая пряжа, а с 1800 года—русская с Александровской мануфактуры, которая была основана в С.-Петербурге аббатом Оссовским в 1798 году.

дений в Иванове возросло до 180¹. Шереметев, которому принадлежало село Иваново, в свою очередь не оставался безучастным к возрастающему благосостоянию своих крепостных. Он увеличил крестьянский оброк, доведя его до 70 рублей с тягла; даже женщины уже с 1768 года были у него обложены натуральной повинностью, платя свой оброк тальками. Восемнадцатилетние девки и бабы поставляли в оброчную контору по три мотка пряжи, а тридцатилетние — по десяти мотков. Разбогатевшие крестьяне стремились всеми способами избавиться от крепостной зависимости, но это удавалось очень немногим, так как за выкуп помещик требовал очень крупную сумму. Первым вольноотпущенным из ивановских крестьян был Шолов в 1822 году, за ним откупился Гарелин, родоначальник известной мануфактурной фирмы, заплативший за свой выход на волю до 20 000 рублей. Освобожденным от личной крепостной зависимости приходилось думать о выкупе земли для своих предприятий, которую Шереметев ни за какие деньги не желал продавать, доведя арендную плату до 10 000 рублей за место. Соседние владельцы земли были сговорчивее и охотно уступали свои владения богатым ивановцам. Таким образом вскоре возле Иванова, на другом берегу Уводи, вырос Вознесенский посад, куда и начали переселяться со всем своим добром отпущенные на волю шереметевские крестьяне, у которых с их соседями-бедняками, не смогшими откупиться на волю, создались очень обостренные отношения.

Ручная набойка царила в Ивановском районе до 1828 года, когда купцом Спиридоновым была поставлена первая ситценабивная машина цилиндрической системы. Как это ни странно, но подражатели ему явились только через 12 лет. До того времени окрестные фабрики платили ему по 7 рублей ассигнациями за «пропуск» каждого куска в машину. В конце 40-х годов возникает первая более или менее правильно организованная мануфактура—Гарелина,

¹ В 20-х годах XIX столетия обыкновенный ситец стоил 60 копеек аршин и вырабатывалось до 12 000 пудов пряжи. В 1855 году такой же ситец стоил уже только 18 копеек аршин и пряжи вырабатывалось 1 600 000 пудов («Настольный словарь» Толля 1864 года, т. III, стр. 464). В 1873 году цена на ситец спустилась до 10 копеек за аршин и производство увеличилось чуть ли не вдвое.



258. *Набивной платок начала XIX века.
Москва. Кустарный музей.*

с 180 ткацкими и набойными станками и массой рабочих. С введением пара заработки набойщиков значительно сократились, и если в 40-х годах они вырабатывали до 600 рублей в год, то в 60-х годах их заработок доходил только до 300 рублей; с ткачеством произошло то же самое: появились многочисленные комиссионеры, которые, договорившись с фабрикантами о цене за работу, стали раздавать по деревням отдельным ткачихам полученную пряжу уже от себя. Помещики тоже не зевали и, платя крестьянке по полтине за клубок пряжи, продавали его на фабрику по 5 рублей ассигнациями. Для народившейся новой крестьянской буржуазии настали золотые годы, приносившие огромные барыши, основанные на истине каторжном шестнадцатичасовом труде рабочих, с пятичасовым отдыхом в темных и грязных лачугах. В 1872 году село Иваново и посад Вознесенск слились и были преобразованы в город Иваново-Вознесенск, ставший настоящим русским Манчестером, выпускающим около 30% всей текстильной продукции. Все же остальное произ-

водство, за немногими исключениями, сосредоточилось в московском промышленном районе. Здесь каждый отдельный вид его получил определенные географические границы.

С конца XVIII века больших успехов достигла у нас выработка узорных шелковых тканей и парчей, а также больших платков и шалей по образцу кашемировых. Мода, которая царила на них за границей, и колоссальный ввоз в Россию персидских, индийских и подражавших им французских шалей побудили сначала дворян, а за ними и купечество обратить особенное внимание на создание у себя на родине подобной же отрасли текстильной промышленности¹. Производство кашемировых шалей было распространено сначала в помещичьих имениях (см. цветную таблицу). Крепостной труд позволял проделывать всевозможные эксперименты. Среди целого ряда помещичьих предприятий особенно славилась мастерские шалей: в Воронежской губернии — помещицы В. А. Елисейевой, перешедшие впоследствии к ее сестре Н. А. Шишкиной², статского советника Дмитрия Колокольцова — в сельце Александровке, Петровского уезда, Саратовской губернии — и помещицы Мерлиной — в Нижегородской губернии. У этой последней, в ее селе Скородумове, в четырех верстах от города Лукоянова, выделялись главным образом «кашемировые» шали с белой серединой и широким бортом, затканым «индийским» орнаментом³. В Москве кашемировые и шелковые ткани вырабатывались на ткацких фабриках купчихи Сапожковой, Сокова, Елисеева, бр. Гучковых, и настолько хорошо, что

¹ По ведомостям Департамента внешней торговли за 1825 и 1826 годы было ввезено в Россию турецких и кашемировых шалей более чем на 2 000 000 рублей золотом в год.

² Более подробные сведения об организации Елисеевской мастерской в селе Андреевском, Воронежского уезда, можно найти в 9-й книге «Журнала торговли и мануфактур» за 1827 год.

³ Образцы этих великолепных шалей хранятся в Нижегородском краеведческом музее. Цены на них в начале XIX века были от 600 и до 12 000 руб., на платки — от 100 и до 1000 руб., а на коймы — от 1 руб. до 100 руб. за 1 аршин. Мерлинские шали представляли собою одно сплошное полотно, елисеевские и колокольцовские были сшивные. Многоцветные тканые бордюры, полосы прямые и скругленные, углы, круги-розетки и центральные букеты делались отдельно и по окончании работы вшивались в готовую кашемировую шаль или в платок.

успешно конкурировали с произведениями Лиона¹. Набивные шали и платки делали на фабриках Титова, Витта, Остерида, Вебера, Битепажа, Прохорова (Трехгорная мануфактура), Буха (перешедшая впоследствии к Штейнбах-Цинделю, ныне 1-я Образцовая) и др. (см. рис. 258). До конца 30-х годов спрос был главным образом на дорогие набивные хлопчатобумажные ткани, при чем три четверти всей продукции составлял так называемый штучный товар: шали, платки, покрывала, отрезы на шлафроки (халаты), крайне разнообразных рисунков, с преобладанием персидско-турецких мотивов (см. рис. 260). Подтверждением тому может служить счет «манер» (клише, которыми производилась набойка) за 1824 год, сохранившийся на Трехгорной мануфактуре. «Тюльпанов больших и средних в количестве 62 середин (к шалям, покрывалам и пр.), полосатых и тюльпанных—7, середин турецких—47, середин французских и шалевых больших и мелких—до 60, бордюров и коем гладких и бортиков—до 79. Углов к гладким платкам—15, коем медных набранных—26, коем шалевых—61 и французских кругов—24. Разновидностей одного платочного товара на той же Трехгорной мануфактуре в это время насчитывается до 40, при чем сорта «саксонского»² товара к 30-м годам устанавливаются довольно прочно: одновременно входят в моду кубовые и двухкубовые метровые ткани (ситцы на темносинем фоне с мелкими цветочными узорами).

Дальнейшему развитию русской ситцевой промышленности и ее художественному оформлению до некоторой степени помогли и два внешних обстоятельства. Заминка в промышленности крупнейшего центра ситцепечатания—Мюльгаузена—заставила многих опытных колористов покинуть родину, переселиться в Россию и в частности в Москву. Благодаря этому число ситценабивных фабрик с 1822 по 1829 год с 28 возросло до 100. Другим обстоятельством был промышленный кризис в Англии, разразившийся около 1840 года, благодаря которому цена на хлопок сильно упала, и им буквально

¹ Прекращение ввоза лионских шалей в 20-х годах XIX века вызвало приезд в Москву специальной делегации лионских купцов, которые были вынуждены убедиться в успехах, достигнутых в России.

² «Саксонскими» товарами назывались ткани с восточным орнаментом—персидским и индийским.

были забиты все русские рынки. Это содействовало и новому подъему кустарного ткачества, которое создает конкуренцию крупным ткацким мануфактурам и расширяет для ситца деревенский рынок. Увеличение ткацкой продукции одновременно поставило вопрос и о переходе на механическое печатание. Фабрики Титова, Битепажа, Витта, Остерида и Вебера завели цилиндренные печатные машины. В 1841 году первая печатная машина появилась и на Трехгорной мануфактуре.

Если восточное влияние преобладало в узорах XVII—XVIII веков, то почти вся первая половина XIX века также прошла в ориентации на восточные мотивы. В XVII—XVIII веках это было результатом значительного ввоза в Россию восточной продукции; теперь, в XIX веке, начинает, наоборот, действовать развитие нашего вывоза на Восток. Приходится приспособляться к азиатским вкусам, при чем дело не ограничивается одним копированием восточного рисунка, но элементами его пользуются и для самостоятельных композиций. В этой области бесспорно можно констатировать значительные достижения. Русские мануфактурные товары стояли так высоко, что вызывали справедливое восхищение иностранцев. Такова была пряжа фабрики Волкова, превосходившая английскую, Мазуринские штучные изделия и другие произведения русской текстильной промышленности. 16 декабря 1839 года Департамент мануфактур и внутренней торговли писал представителю московского отделения Мануфактурного совета барону Мейндорфу: «Посланы были в Англию образцы российских мануфактурных изделий и между прочим несколько бумажных платков, ценою от 6 до 7 рублей ассигнациями, смотря по цветам. Возвращая ныне один из сих платков, при сем для образца посланный, барон Мейндорф доносит господину министру финансов, что платок сей возбудил удивление знатоков Англии по ткани, материалу и краскам. В Глазгове не могли бы сделать такого дешевле 6—8 шиллингов, смотря по цветам, и то с великим трудом»¹. (Платок этот—работы Трехгорной мануфактуры, где художником в то время был Т. Е. Марыгин.)

¹ Дела Московского отделения Мануфактурного совета. Отношение Департамента мануфактур и внутренней торговли от 16/XII 1839 г., за № 4418.

В 1851 году Комиссия экспертов Лондонской всемирной выставки была так восхищена рисунками тканей Трехгорной мануфактуры, что просила доставить ей портрет автора (Марыгина).

Но восточные мотивы доминировали в рисунках русских тканей лишь до той поры, пока интересы восточного экспорта стояли для нашей текстильной промышленности на первом плане. Со второй половины XIX века, после крестьянской реформы, начинает быстро расти наш внутренний рынок, и, ориентируясь на последний, промышленность начинает искать себе образцов уже не на Востоке, а на Западе, в законодателе мод—Париже. К западной ориентации приводили и некоторые новые перспективы в области экспорта—в сопредельные с нами страны ближнего Востока, и постепенно усиливающийся наплыв в Россию западно-европейского и особенно французского капитала.

В 1862 году владелец Трехгорной мануфактуры купец Прохоров заключает первый договор с французским рисовальщиком Гартвегом на поставку 400 рисунков за 10 000 франков. Художественное оформление тканей начинает теперь неудержимо стремиться по пути заимствования западных мод и быстро меняющихся вкусов, забывая свои еще так недавно восхищавшие иностранцев восточные мотивы.

Вторая половина XIX века и первые годы XX проходят под исключительным влиянием французских вкусов и мод Парижа. Импорт рисунков и коллекций готовых образцов (так называемых абонементов) для хлопчатобумажных и шелковых мануфактур принимает гомерические размеры. На набивных фабриках Москвы и Петербурга главные художники, а часто и их помощники,—исключительно французы и эльзасцы. В общем, это приводит к значительному художественному упадку. Владельцы фабрик, получая колоссальные прибыли, никогда не задавались мыслью о создании собственного русского специфического художественного оформления ткани. Подобной задачи никогда в дореволюционной России не ставилось, хотя на всемирных выставках за границей Grand Prix всегда присуждались не за эти модные товары, шедшие главным образом на внутренний рынок, в крупные центры, а за ту специальную продукцию, которая являлась специфической для русской промышленности, как уже



259. *Набойка по шерсти начала XIX века.
Москва. Кустарный музей.*

упоминавшийся «саксонский товар», набойки по плису, восточно-азиатские товары,—словом, за все то, что составляло оригинальные, не имевшие на Западе конкуренции образцы.

Подобное тому, что происходило с узорами хлопчатобумажных набивных тканей, можно было найти и в других отраслях русской текстильной промышленности. Оригинальные затканые золотом штофные платки и парчевые ткани для сарафанов первой четверти XIX века (см. рис. 239) сменились мягкими шелковыми тканями, левантинами, гроденаплями, гогренами, муслинами, вуалями и другими. Необъятный внутренний рынок и бесконкурентное продвижение русских товаров в сопредельные страны европейского и азиатского Востока создавали возможности, никогда не снившиеся западным капиталистам. В большинстве случаев рисунки этих тканей также представляли подражания западно-европейским образцам, но уже переделанные по своему вкусу и разумению.

Несмотря на обилие таких новых рисунков, с преобладанием цветочной флоры, где внешний вид хорошо окрашенного и отделанного товара доминировал над его художественной стороной, все же в русской текстильной промышленности и в это время были отдельные сорта, которые являлись чисто местными оригинальными произведениями. К числу их надо отнести весь ассортимент тканей, шедших в Персию и Среднюю Азию с Трехгорной и Тьерской мануфактур, из Иваново-Вознесенского района, и старопавловские (Лабзинские) платки. Набитые по кремовому или цветному тонкому кашемиру крупными, слегка стилизованными цветами, они своими яркими анилиновыми колерами давали исключительно декоративные эффекты.

Что касается шелкоткацкого производства, то оно, базируясь главным образом на обслуживании господствующих классов и церкви, достигло блестящих результатов. На мировых выставках со второй половины XIX века—в 1878, 1889 и 1900 годах в Париже, в 1910 году в Брюсселе, в 1912 году в Турине—они занимали обычно самое почетное место. По производству парчи особенно выдвинулась фабрика Сапожниковых, на которой вырабатывались такие уникальные вещи, каких ни одна другая фабрика в России делать не могла: коронационные мантии, государственное знамя, полковые знамена, с ткаными изображениями икон, надписями, инициалами и шифрами, целые штучные облачения, культовые одежды для далай-ламы и другие подобные предметы, не говоря уже о сотнях образцов разнообразных метровых тканей. При этом владельцы фабрики бр. Сапожниковы, как и Милютины (б. Раменская мануфактура), принципиально не пользовались услугами иностранцев.

Перед мировой войной русский промышленный капитал, подобно своим западным соседям, начал трестирование отдельно работавших предприятий. Таким образом возник крупный текстильный трест, организованный купцом Второвым, под названием «Товарищество на паях внутренней и вывозной торговли мануфактурными товарами». После Октябрьской революции перестройка всего народного хозяйства объединила шелковую промышленность в Шелкотресте и трестировала все остальные виды волокна; управление же всех трестов



260 Русская набойка XIX века.
Москва. Музей Текстильного института.

было сосредоточено во Всесоюзном текстильном синдикате, преобразованном уже в 1930 году во Всесоюзное текстильное объединение. Новые запросы искусства, возникшие в Советском союзе, вызвали устройство в 1928 году особой выставки, посвященной демонстрации всего художественного наследия, доставшегося от капиталистической России в области текстильной промышленности, и выявлению тех новых путей, по которым могли бы направиться, а частью уже и направились, наши советские художники¹. Результатом этой выставки явилось создание при Всесоюзном текстильном синдикате Художественного совета, который занялся и разбором старого на-

¹ Выставка «Бытовой советский текстиль» была организована по инициативе Общества художников-текстильщиков Главискусством Наркомпроса и Всесоюзным текстильным синдикатом в 1928 году на Рождественке, в здании Вхутеина (б. Строгановское училище). Это была выставка не отдельных образцов декоративных тканей, а вообще текстильного искусства в производстве, охватывающего все виды текстиля, а также рисунков и эскизов фабричных рисовален, отдельных художников и студентов текстильного факультета Вхутеина.

следства, и обсуждением всей новой выпускаемой в свет художественной текстильной продукции.

Не надо забывать, что в настоящее время идет еще только нащупывание нового оформления советского текстиля. К какому результату придут советские художники, во что выльются новые мотивы и каковы будут новые способы украшения наших тканей, предугадать в настоящее время очень трудно. Одно можно сказать вполне определенно: давая совершенно новые оформления, новый быт широко и смело использует в качестве материала для своего грандиозного строительства все те положительные достижения в искусстве и технике, которыми успело обогатить себя человечество в предшествующие эпохи.

УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Базилевич К. Кадашевцы, дворцовые ткачи XVII в. «Труд в России». 1924, 2.
2. Егo же. На старейших полотняных фабриках. «Арх. ист. труда в России». Л., 1923, № 1.
3. Баллод Ф. В. Очерки по истории древнеегипетского искусства. Саратов—Москва, 1924.
4. Барщевский И. Ф. Коллекция фотографических снимков с предметов старины.
5. Бахрушин С. В. Ремесленные ученики в XVII веке. «Труды Гос. ист. музея». Вып. III. М., 1926.
6. Бок В. Т. О коптском искусстве. Коптские узорчатые ткани. «Труды восьмого археологического съезда в Москве».
7. Брестед Б. Г. История Египта. Т. I—II. М., 1915.
8. Буркгард Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. Спб., 1906.
9. Воронков Н. В., Клейн В. К., Хвальковский В. Н. Шелковые монгольские ткани из раскопок П. К. Козлова. «Известия Госуд. акад. истории матер. культуры». Т. IX, вып. 7—8. Л., 1932.
10. Власт. Слуцкие поясы. Журнал «Кривіч», 1924, № 1 (7).
11. Выставка древнерусского искусства. М., 1913.
12. Гагеман К. Игры народов. Вып. II. Япония. Л., 1924.
13. Грязнов А. Ф. Большая Ярославская мануфактура. М., 1913.
14. Денике Б. Искусство Востока. Очерк мусульманского искусства. Казань, 1923.
15. Денике Б. Искусство Средней Азии. М., 1927.
16. Дульский П. Искусство казанских татар. М., 1928.
17. Дюбюк Е. Из истории образования города Иваново-Вознесенска. «Труды Ив.-Возн. губ. научного общества краеведения». Вып. 5. Ист. сбор. Ив.-Возн., 1928.
18. Егo же. Полотняная промышленность Костромского края во второй половине XVIII и первой половине XIX вв. Кострома, 1921.
19. Забелин И. Домашний быт русских царей. Т. I—II. М.
20. Егo же. Домашний быт русских цариц. М., 1901.
21. Зельцер В. З. Прохоровы и «Прохоровка» в 30—40-х гг. XIX в. «Ученые записки» Института истории. Т. V. М., 1929.

22. Иакинф. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. Спб., 1851.
23. Исаев М. Д. Ковровое производство Закавказья. Тифлис, 1932.
24. Калинина Е. В. Техника древнерусского шитья и некоторые способы выполнения художественных задач. «Русское искусство XVII века». Государственный институт истории искусств. Л., 1929.
25. Киселевская С. Купавинская фабрика. «Записки историко-бытового отдела Гос. русского музея». Л., 1933.
26. Де Клавихо Р. Г. Дневник путешествия ко двору Тимура в Самарканд в 1403—1406 гг. Спб., 1881.
27. Клейн В. К. Иностранные ткани, бытовавшие в России до XVIII века, и их терминология. Сборник Оружейной палаты. 1925.
28. Козлов П. К. Русский путешественник в Средней Азии и мертвый город Хара-Хото. Спб., 1911.
29. Егуже. Три года в Монголии и мертвый город Хара-Хото. Гиз. 1927.
30. Краткие отчеты экспедиции по исследованию северной Монголии в связи с монголо-тибетской экспедицией П. К. Козлова. Л., 1925.
31. Кушнер Б. Сто три дня на Западе. М.—Л., 1930.
32. Лаппо-Данилевский А. С. Иноземцы в России в царствование Михаила Федоровича. «Ж. М. Н. Пр.». 1885. Кн. 9.
33. Лермонтова. Шелковая фабрика в правление царевны Софьи Алексеевны. «Записки Археологического общества». Т. XI.
34. Мануфактуры и фабрики торг. дома под фирмой Савва Морозов с сыновьями. М., 1870.
35. Марко Поло. Путешествие в 1266 году по Татарии и другим странам востока. Спб., 1873.
36. Ольденбург С. Материалы по буддийской иконографии Хара-Хото. Спб.
37. Описание первой Публичной выставки российских мануфактурных изделий, бывшей в С.-Петербурге в 1829 году. Спб., 1829.
38. Ошалева фабрика воронежской помещицы Веры Андреевны Елисейевой. «Ж. мануф. и торг.». 1827, кн. 9.
39. Опись Оружейной палаты. Отдел мягкой рухляди. М., 1884.
40. Персидские вещи Шуйкина собрания. М., 1907.
41. Прохоров В. А. Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной. Спб., 1881.
42. Прохоровская Трехгорная мануфактура в Москве. 1799—1899. Историко-стат. очерк. М., 1900.
43. Раменская бумагопрядильная и ткацкая фабрика промышленного и торгового товарищества «П. Малютин С-ва».
44. Роспись вещам, выставленным в Первую публичную выставку российских изделий в Спб., 1829 года. Спб., 1829.
45. Русские древности. Издание Строгановского училища. М., 1912—1914.
46. Русское народное искусство. Отчет выставки 1913.
47. Свирин А. Н. Опись тканей XIV—XVII вв. б. Троице-Сергиевой лавры. Изд. Гос. ист. худ. музея. М., 1926.
48. Симakov. Среднеазиатское искусство. Спб., 1882.
49. Смирнов П. Московские ткачи XVII века и их привилегии. «Труды Ср.-Аз. гос. ун-ва». Серия III, вып. I. Ташкент, 1928.
50. Соболев Н. Н. Набойка в России. М., 1912.

51. Соболев Н. Н. Художественное оформление ковра в книге «Ковровое производство». М., 1931.
52. Соловьев С. М. История России. Спб.
53. Спилотти Н. Императорская шпалерная мануфактура. Художественные сокровища России. 1903.
54. Сыромятников Б. И. Очерк истории текстильной промышленности. Ив.-Возн., 1925.
55. Тизенгаузен В. Сборник материалов, относящихся к Золотой Орде. Т. I. Спб., 1884.
56. Толстой И. и Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Вып. I. Спб., 1899.
57. Туган-Барановский М. Русские фабрики в прошлом и настоящем. Т. I. Л., 1923.
58. Фелькерзам А. Старинные ковры Средней Азии. «Старые годы». 1914, X—XII и 1915, VI.
59. Фирсов Н. Н. Русские торгово-промышленные компании в первой половине XVIII столетия. Казань, 1896.
60. Хвостов М. М. История восточной торговли греко-римского Египта. Казань, 1887.
61. Египет. Очерки организации промышленности и торговли в греко-римском Египте. I. Текстильная промышленность в греко-римском Египте. Казань, 1914.
62. Штаден Г. О Москве Иоанна Грозного. Записки немца-опричника. М., 1925.
63. Algood H. Gaspar Grégoire et ses velours d'art. P., 1908.
64. Algood H. Le velour.
65. Algood H. Un maître du décor de la soie—Philippe de Lassale. «Gazette des Beaux-Arts». 1911. XII.
66. D'Allemagne René. Corassan. T. II.
67. Andrews F. H. Ancient Chinese figured silks excavated by Sir Aurel Stein at ruined of Central Asia. «The Burlington Magazine». 1920. Juli—September.
68. Belloc Hilaire. The Bayeux tapestry. London, 1914.
69. Besselièvre. Collection. Étoffes et Broderies du XV au XVIII siècle.
70. Birdwood G. The industrial Arts of India. London, 1880.
71. Birdwood G. Alter und Ursprung der Manufaktur orientalischer Prachtteppiche.
72. Bock (Chanoine). Geschichte des liturgischen Gewandes des Mittelalters. Bonn, 1871.
73. Bock Fr. Kunstgeschichtliche Beiträge über die vielfarbigen Gobelin-Wirkereien und Purpurstickereien der spätrömischen und frühbyzantinischen Kunstepochen. Hannover, 1886.
74. Bode Dr. Altpersische Knüppteppiche Crote. Berlin, 1904.
75. Bode Dr. Vorderasiatische Knüppteppiche.
76. Brehier L. L'art byzantin. Paris, 1924.
77. Büchschütz B. Die Hauptstätten des Gewerbflusses im klassischen Altertum. Leipzig, 1869.
78. Buscher E. Griechische Wasenmalerei. München, 1913.
79. Cahier Ch. et Martin A. Mélanges d'archéologie. 4 vol. P., 1847—1856.
80. Cahier et Martin. Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le moyen âge. I—IV. Paris, 1874—1877.

81. Cailliaud F. Recherches sur les arts et métiers, les usages de la vie civile et domestique des anciens peuples de l'Égypte, de la Nubie et de l'Éthiopie. Paris, 1831.
82. Carter Haward. Tut-ench-Amun. Ein ägyptisches Königsgrab. Bd. I, II. Leipzig, 1927.
83. Chartraire, abbé. Catalogue du Trésor de la Cathédrale de Sens. 1897.
84. Le chevalier Chevignard C. Tapisseries et documents décoratifs du style Louis XIV. Paris.
85. Clotz G. Le travail dans la Grèce Ancienne. Paris, 1920.
86. Clouzot H. La toile peinte en France. La manufacture de Jouy.
87. Clouzot H. Quelques tissus byzantins. «L'art et décoration». 1931, XII.
88. Col Alan. Ornament on European Silks. London, 1899.
89. Collection de mémoires sur l'orfèvrerie et les émaux, sur les miniatures et les anciens ivoires, sur les étoffes byzantines, sur les peintures et bas-reliefs de l'époque carlovingienne etc. V. I—V. Paris, 1847—1856.
90. Cox Raymond. Les soieries d'art. Lyon, 1912.
91. Dalton O. M. Byzantine Art and Archaeology. Oxford, 1911.
92. Dalton O. M. East Christian Art, a Survey of the Monuments. Oxford, 1925.
93. Darcel A. Les manufactures nationales de tapisserie des Gobelins et de tapis de la Savonnerie. Paris, 1885.
94. Diehl Ch. Compte rendu du Congrès International d'archéologie classique. Cairo, 1909.
95. Diehl Ch. La dernière renaissance de l'art byzantin. «Journal des Savants». 1917, XI.
96. Diehl Ch. Manuel d'art byzantin. Paris, 1910. 2-me édition. V. I—II. P., 1925—1926.
97. Dreger Moritz. Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei. Wien, 1904.
98. Dumonthier E. Dessins de tapis et d'ameublement du mobilier de la Couronne. Paris.
99. Dumonthier E. Étoffes et tapisseries d'ameublement de XVII et XVIII siècles. Paris.
100. Ephraïm. Über die Entwicklung der Webetechnik und ihre Verbreitung ausserhalb Europas. «Mitteilungen aus dem Städtischen Museum für Völkerkunde zu Leipzig». 1905.
101. Eрман. Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum. 2-te Aufl.
102. M-me Errera I. Catalogue d'une collection de tissus au musée du Parc du Cinquantenaire. Bruxelles, 1907.
103. Von Falke Otto. Kunstgeschichte der Seideweberei. B., 1921.
104. Fischbach. Geschichte der Textilkunst.
105. Flinders Petri W. M. Les arts et métiers de l'ancienne Égypte. Trad. par Jean Capart. Bruxelles—Paris, 1919.
106. Forrer R. Römische und byzantinische Seiden-Textilien aus den Gräbern von Acmim-Panapolis. Strassburg, 1891.
107. Forrer R. Die Zeugdrucke der byzantinischen, romanischen, gotischen und späteren Kunstepochen. Strassburg, 1894.
108. Forrer R. Versuch einer Klassifikation der antik-koptischen Textilkunde. Strassburg, 1889.
109. Francotti H. L'industrie dans la Grèce ancienne. Bruxelles. 1900—1901. V. I—II.

110. Fürtwängler und Reichold K. Griechische Vasenmalerei. München, 1912.
111. Gayet A. L'art copte. Paris, 1902.
112. Geffroy G. Les modèles et les tapisseries des Gobelins. Paris.
113. Geldner K. F. Die Zoroastrische Religion. 1926.
114. Gerspach. Les tapisseries coptes. Paris, 1902.
115. Granet Marcel. La civilisation chinoise. Paris, 1929.
116. Grotte-Hasenbald W. Der Orientteppich. Seine Geschichte und seine Kultur. Berlin, 1922.
117. Gulchard E. Les tapisseries décoratives du Garde-Meuble. Texte par A. Dargel. I et II. Paris.
118. Guiffrey Jules. Les Gobelins et Beauvais. Paris.
119. Guiffrey J. Les modèles et les tapisseries des Gobelins. Paris.
120. Guiraud P. La main d'œuvre industrielle dans l'ancienne Grèce. Paris, 1900.
121. Hasselmann. Über altägyptische Textilkunde in Oberägypten. «Mitteil. Münchener Anthropol. Gesellschaft». 1888. II. 21.
122. Heiden M. Die Textilkunst des Altertums bis zur Neuzeit. Berlin, 1909.
123. Heiden M. Handwörterbuch der Textilkunde alter Zeiten und Völker. Stuttgart, 1904.
124. Hermann A. Die alten Seidenstrassen zwischen China und Syrien. «Quellen und Forschungen zur alten Geschichte und Geographie», hrsgb. von W. Sieglin. Berlin, 1900.
125. Heyd W. Geschichte des Levantehandels im Mittelalter. Stuttgart, 1879.
126. Hirth F. Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst. München, 1896.
127. Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen, 1920.
128. Koechlin R. et Migeon G. Cent planches en couleur d'art musulman. (Tissus de l'Égypte fatimide 969—1171.) Paris, 1928.
129. Kummel O. Das Kunstgewerbe in Japan. Berlin, 1911.
130. Lauer. Trésor du Sancta Sanctorum à St-Jean-de-Latran à Rome. «Mémoires et Monuments». Paris, 1902.
131. Lassen, Christian. Indische Altertumskunde. I—IV. 1861.
132. Layard A. H. Ninevch and its Palaces. I—II. 1853.
133. Lefebure E. Broderie et dentelles. Paris, 1887.
134. Lerondier E. Les dessinateurs de la fabrique Lyonnaise au XVIII siècle. Lyon, 1908.
135. Lessing J. Altorientalische Teppichmuster XV—XVI Jahrhunderts.
136. Lessing J. Gewebesammlung des Königlichen Kunstgewerbemuseums zu Berlin. Leipzig, 1900.
137. Lowes M. Chats on old Lace and Needlework. London, 1922.
138. Maindron M. L'art indien. Paris, 1898.
139. Maspero G. L'archéologie Égyptienne. Paris, 1887.
140. Meisterwerke Muhamedanischer Kunst (Catalogue of the Munich Exhibition). V. I—III and 1 vol. of plates. 1912.
141. Migeon G. L'art musulman industriel. 1907.
142. Migeon G. Les arts du tissu.
143. Millet G. L'art byzantin. Paris.
144. Molinier. Trésor de Coire.
145. Montaignon. Trésor de Sens.

146. Mü n t z A. L'art byzantin à l'exposition de Grotta ferrata. Rome. 1906.
147. Mü n t z E. La tapisserie. Paris.
148. Musée de Cluny. Étoffes anciennes.
149. Nissen. Der Verkehr zwischen China und dem Römischen Reiche. «Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande». 1894, H. 95.
150. Nouvelles collections de l'Union Centrale des arts décoratifs.
151. Pariset A. Histoire de la fabrique lyonnaise. Lyon, 1901.
152. Pariset E. Les industries de la soie. Lyon.
153. Persian art. By E. Devison Ross, Roger Fry, C. J. Gard and others. London, 1931.
154. Riegl A. Der antike Webstuhl. Mitteilungen des Österreichischen Museums. Wien, 1893.
155. Riegl A. Die Ägyptische Textilkunde im k. k. Österreichischen Museum. Wien, 1889.
156. Riegl A. Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Wien, 1901.
157. Sarre Fr. Die Kunst des alten Persien. Berlin, 1922.
158. Sarre Fr. und Frenkwald H. Altorientalische Teppiche.
159. Salki Jerzy. Sztuka i Kultura polska na Litwie i Rusi. «Wschód Polski» № 1—3 (12—14). Warszawa, 1921.
160. Schulze P. Alte Stoffe. Ein Leitfaden für Sammler und Liebhaber. 2-te Aufl. Berlin, 1920.
161. Stephen W. Chinese Art. London, 1904.
162. Strzygowski. Koptische Kunst. 1914.
163. Tsuda. Ancient costumes of the Tokyo Imperial Museum. «Internationaler Archiv für Ethnographie», Bd. 19.
164. De Vegh J. Tapis turks.
165. Venturi. Storia del arte italiana. II. Milano, 1904.
166. Verneuil. Étoffes japonaises. Paris, 1910.
167. Victoria and Albert Museum's publications. Brief guide to the Persian Embroideries. 1929.
168. Vieux tapis d'Orient. Album, publié par le Musée d'art et d'industrie de Vienne.
169. Vogel L. Soieries marocaines.
170. Zarnowiecki L. Hystorja tkanin jedwabnych. Kijow, 1915.



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ



А. Цветные таблицы

I. Шелковая парча. Русское производство XVIII в. Раппорт 40 × 53 см. Москва, Гос. исторический музей	2—3
II. Шелковая ткань. Персидское производство XVI в. Раппорт 37 × 11,5 см. Москва, Гос. исторический музей	120—121
III. Шелковая парча. Турецкое производство XVII в. Раппорт 60,5 × 33 см. Москва, Гос. исторический музей	200—201
IV. Аксамит. Итальянское производство XVI в. Раппорт 24 × 14 см. Москва, Гос. исторический музей	248—249
V. Шелковая парча. Французское производство XVIII в. Раппорт 52 × 50 см. Москва, Антирелигиозный музей искусств (б. Донской монастырь)	304—305
VI. Шерстяная тканая шаль. Русское производство начала XIX в. Размер 1,5 × 1,5 м. Москва, Гос. исторический музей	384—385

Б. Черные таблицы

1. Египет 2000—1788 лет до нашей эры. Фреска Бени-Гассана.	15
2. Египет 2000—1788 лет до нашей эры. Фрески Бени-Гассана.	21
3. Греческие ткани IV в. до нашей эры. Ленинград. Эрмитаж.	27
4. Греческие ткани VII—VI вв. до нашей эры. Талосская ваза из Руво.	30
5. Греческая вышивка IV—II вв. до нашей эры. Ленинград. Эрмитаж.	31
6. Греческая ткань IV в. до нашей эры. Ленинград. Эрмитаж.	32
7. Греческая набивная ткань IV в. до нашей эры. Ленинград. Эрмитаж.	33
8. Греческая вышивка II в. до нашей эры. Ленинград. Академия наук	34
9. Греческая вышивка II в. до нашей эры. Ленинград. Академия наук	35
10. Греческая вышивка II в. до нашей эры. Ленинград. Академия наук.	36
11. Греческая вышивка II в. до нашей эры. Ленинград. Академия наук.	39
12. Византийская ткань VIII в. Брюссель. Музей	47
13. Византийская ткань VII—VIII вв. нашей эры. Москва. Гос. ист. музей	49

14. Византийская ткань V—VI вв. нашей эры. Париж. Музей Клюни. . .	51
15. Византийская ткань VI в. нашей эры. Рим. Латеранский музей. . .	53
16. Византийская мозаика XII в. Венеция. Купол собора св. Марка. . .	55
17. Византийская ткань VII в. Франция. Ризница Санса.	59
18. Византийская ткань VII в. Берлин. Художественно-промышленный музей.	60
19. Византийская ткань VII—VIII вв. Москва, Гос. исторический музей. .	61
20. Византийская ткань IX в. Берлин. Художественно-промышленный музей.	62
21. Византийская ткань IX—XII вв. Германия. Ризница Бриксена. . .	63
22. Византийская ткань X в. Берлин. Художественно-промышленный музей.	64
23. Византийская ткань X—XI вв. Ризница собора г. Меца.	65
24. Византийская ткань XII в. Москва. Гос. исторический музей. . . .	66
25. Византийская ткань XII—XIII вв. Лондон. Кенсингтонский музей. .	67
26. Византийская ткань VIII в. Франция. Ризница Санса.	68
27. Византийская ткань VIII в. Франция. Ризница Санса.	69
28. Византийская ткань X—XI вв. Рим. Ватиканский музей.	72
29. Византийская ткань XV в. Тверь. Ризница б. Жолтикова монастыря. .	74
30. Византийская ткань XIV—XV вв. Нижегородский музей.	75
31. Византийская вышивка XIV в. Омофор. Москва. Оружейная палата. .	76
32. Лицевая ткань XVI в. Москва. Оружейная палата.	77
33. Лицевая ткань XVI в. Москва. Оружейная палата.	78
34. Византийская вышивка XIV в. Рим. Ризница собора св. Петра. . .	79
35. Византийская вышивка XV в. Большой саккос, передняя сторона. Москва, Оружейная палата.	80
36. Византийская вышивка XV в. Спина большого саккоса. Москва. Оружейная палата.	82
37. Византийская вышивка XV в. Передняя сторона малого саккоса. Москва, Оружейная палата.	83
38. Сассанидская ткань VI—VII вв. Берлин. Художественно-промышленный музей.	86
39. Сассанидская ткань VII в. Берлин. Художественно-промышленный музей.	87
40. Сассанидская ткань VII в. Лондон. Музей Викторин и Альберта. . .	88
41. Сассанидская скульптура VII в. Персия Таг-и-Бостан.	90
42. Сассанидская ткань VII в. Рим. Латеранский музей.	92
43. Сассанидская ткань VII в. Рим. Ватиканский музей.	93
44. Сассанидская ткань VII в. Нюрнберг. Германский музей.	94
45. Сассанидская ткань IX—X вв. Германия. Библиотека Вольфенбютеля. .	96
46. Сассанидская ткань VIII—IX вв. Аахенская капелла.	97
47. Схема расположения узоров на коптских одеждах.	99
48. Коптская ткань V в. Москва. Музей изящных искусств.	100
49. Коптская ткань VI—VIII вв. Берлин. Художественно-промышленный музей.	101
50. Коптская ткань V—VI вв. Москва. Музей изящных искусств. . . .	102
51. Коптская шелковая ткань VI—VIII вв. из Ахмима. Берлин. Художественно-промышленный музей.	103
52. Коптская шелковая ткань V—VII вв. из Ахмима. Берлин. Художественно-промышленный музей.	104
53. Коптская ткань VI—VIII вв. Берлин. Художественно-промышленный музей.	105
54. Коптская ткань V в. Москва. Музей изящных искусств.	106

55. Коптская ткань V в. Москва. Музей изящных искусств.	107
56. Шелковая ткань VI в. из Антинойи. Берлин. Художественно-про- мышленный музей	108
57. Коптская шелковая ткань VI в. из Антинойи. Берлин. Художе- ственно-промышленный музей	109
58. Коптская ткань V—VI вв. Москва. Музей изящных искусств . .	110
59. Коптская ткань V—VI вв. Москва. Музей изящных искусств. . .	111
60. Коптская ткань V в. Ленинград. Эрмитаж.	112
61. Персидская парча XVII в. Ростов Великий. Соборная ризница. .	115
62. Персидская ткань XVI в. Загорск. Ризница б. Сергиевой лавры. .	118
63. Персидская шелковая ткань XVI в. Загорск. Ризница б. Сергиевой лавры.	119
64. Персидская ткань XVI в. Александров. Музей.	120
65. Персидская парча XVII в. Загорск. Ризница б. Сергиевой лавры	122
66. Персидская парча XVI в. Загорск. Ризница б. Сергиевой лавры. .	123
67. Покров на гробницу XVII в. Берлин. Художественно-промышлен- ный музей.	124
68. Персидская вышивка XVII в. Дмитров. Краеведческий музей. . .	125
69. Персидская шелковая ткань XVI в. Москва. Музей восточных культур.	126
70. Персидский шелковая ткань XVI в. Москва. Музей восточных культур.	128
71. Персидский бархат XVI в. Москва. Гос. исторический музей. . .	129
72. Персидская золотая парча XVI в. Москва. Оружейная палата. .	130
73. Персидская парча XVI в. Ризница б. Сергиевой лавры. . . .	131
74. Персидский бархат XVI в. Москва. Гос. исторический музей. . .	132
75. Персидская парча XVI в. Москва. Музей Текстильного института. .	133
76. Персидская парча XVI в. Ризница б. Сергиевой лавры.	134
77. Персидская парча XVII в. Москва. Оружейная палата.	135
78. Персидская парча XVI в. Ризница б. Кирилло-Белозерского мо- настыря.	136
79. Персидские глазеты XVII в. Москва. Музей раскрепощения жен- щины, б. Новодевичий монастырь.	136
80. Персидская бархатная парча XVII в. Звенигород. Ризница б. Савво- Сторожевского монастыря.	137
81. Персидская парча XVI в. Москва. Музей восточных культур. . .	138
82. Персидская шелковая ткань XVI в. Москва. Музей Текстильного института.	140
83. Персидская парча XVII в. Москва. Оружейная палата.	141
84. Персидский ковер XV в. Флоренция. Национальный музей. . . .	142
85. Персидский пояс XVI—XVII вв. Москва. Музей Текстильного института.	143
86. Персидский ковер XVI в. Париж. Коллекция А. Гупиль.	144
87. Персидский пояс XVI—XVII вв. Москва. Музей Текстильного института	145
88. Молитвенный ковер XVI в. Париж. Коллекция А. Гупиль.	146
89. Персидский пояс XVII в. Москва. Музей Текстильного института. .	147
90. «Польский» ковер XVI—XVII вв. Ленинград. Б. коллекция М. П. Боткина.	148
91. Персидский пояс XVII в. Москва. Музей Текстильного института. .	149
92. Нанесение рисунка на основу.	150
93. Резервирование узора от окраски.	151
94. Крашение основы.	153

95. Бухарская вышивка «сузаннэ» XVII—XVIII вв	155
96. Среднеазиатская вышивка «сузаннэ» XVIII—XIX вв.	156
97. Часть борта индийской шали XVIII в. Москва. Музей Текстильного института.	161
98. Часть борта кашемировой шали XVII в. Москва. Музей Текстильного института	162
99. Часть борта кашемировой шали XVII—XVIII вв. Москва. Музей Текстильного института.	163
100. Кусок индийской шали XVII—XVIII вв. Москва. Музей Текстильного института.	165
101. Китайская ткань II—I вв. до нашей эры. Раскопки А. Штейна.	169
102. Китайская ткань II—I вв. до нашей эры. Раскопки А. Штейна.	170
103. Китайская ткань II—I вв. до нашей эры. Раскопки А. Штейна.	172
104. Китайская ткань из раскопок Ноин-Ула, Ленинград. Академия наук.	177
105. Китайская ткань из раскопок Ноин-Ула, Ленинград. Академия наук.	178
106. Китайская парча XIV в. Берлин. Художественно-промышленный музей.	179
107. Китайская парча XIV в. Штральзунд. Музей.	180
108. Китайская парча XIV в. Штральзунд. Музей.	181
109. Китайская экспортная парча XIV в. Данциг. Музей.	183
110. Китайская экспортная парча XIV в. Регенсбург. Музей.	185
111. Китайская экспортная парча XIV в. Берлин. Художественно-промышленный музей.	186
112. Китайская вышивка XIX в.	187
113. Арабская ткань XIV в. Берлин. Художественно-промышленный музей.	196
114. Арабская парча XIV в. Данциг. Музей.	197
115. Арабская шелковая ткань XIV в. Берлин. Художественно-промышленный музей.	198
116. Арабская парча XIV в. Москва. Оружейная палата.	200
117. Турецкий бархат XVII в. Москва. Гос. исторический музей.	201
118. Турецкая бархатная парча XVI в. Москва. Гос. исторический музей.	202
119. Турецкая парча XVII в. Москва. Оружейная палата.	203
120. Золотой атлас XVI в. Загорск. Ризница б. Сергиевой лавры.	203
121. Бархатная золотая парча XVII в. Москва. Музей Текстильного института.	204
122. Бархатная золотая парча XVII в. Загорск. Ризница б. Сергиевой лавры.	205
123. Золотой бархат XVII в. Москва. Оружейная палата.	206
124. Турецкая набойка XIX в. Смирна. Местные мастерские.	207
125. Турецкий бархат XVI в. Александров. Музей.	208
126. Испанская ткань IX в. Берлин. Художественно-промышленный музей.	210
127. Испано-мавританская ткань XIII в. Берлин. Художественно-промышленный музей.	211
128. Знамя халифов Альмоядов XIII в. Бургос. Монастырь Las Huegha.	213
129. Ткань «альгамбра» XIII—XIV вв. Берлин. Художественно-промышленный музей.	214
130. Сицилийская вышивка XII в. Вена. Музей.	216
131. Сицилийская ткань XII в. Тулуза. Соборная ризница.	217

132. Сицилийская парча XII в. Берлин. Художественно-промышленный музей.	218
133. Сицилийская ткань XII в. Лондон. Британский музей.	219
134. Сицилийская ткань XIII в. Испания. Вихь.	220
135. Сицилийская ткань XIII в. Соборная ризница г. Санса.	221
136. Сицилийская вышивка XII в. Вена. Музей	223
137. Венецианский бархат XVI в. Ризница б. Сергиевой лавры.	227
138. Вышивка XIII—XIV вв. Москва. Музей Текстильного института.	228
139. Итальянский бархат XV—XVI вв. Москва. Оружейная палата.	229
140. Андреа Мантенья, XV в. «Триумф Цезаря». Лондон. Гемптон-Курт.	230
141. Андреа Мантенья, XV в. «Триумф Цезаря». Лондон. Гемптон-Курт.	231
142. Стенной ковер XVI в. «Арабески-Май» (1564—1567 гг.). Париж. Музей гард-мёбль	233
143. Стенной ковер XVI в. «Триумф Бахуса». Париж. Музей гобеленов.	235
144. Итальянская парча XIII в. Берлин. Художественно-промышленный музей.	237
145. Итальянская керамика XIII в. Флоренция. Сан-Миньято	238
146. Итальянская парча. Лукка, XII в. Маргбург. Музей.	239
147. Луккский диаспер XIII—XIV вв. Гамбург. Музей.	240
148. Итальянская ткань XIII в. Берлин. Художественно-промышленный музей.	241
149. Луккский диаспер XIII—XIV вв. Аахен. Капелла.	242
150. Луккский диаспер XIV в. Данциг. Соборная ризница.	243
151. Диаспер XIV в. Штральзунд. Ризница церкви св. Якобия.	244
152. Итальянский бархат XVI в. Тверь. Городской музей.	245
153. Венецианский золотой бархат XVI в. Москва. Оружейная палата.	248
154. Венецианская камка XVI в. Москва. Оружейная палата.	249
155. Карло Кривелли. Деталь картины. Берлин. Художественно-промышленный музей.	250
156. Карло Кривелли. Детали картины. Берлин. Художественно-промышленный музей.	251
157. Беноццо Гоццолли. Фрагмент. Флоренция. Роспись капеллы Медичи.	252
158. Флорентийский бархат XVI в. Берлин. Художественно-промышленный музей.	253
159. Генуэзская парча XIV в. Кёльн. Музей.	254
160. Антонио-Поллайюоло. Бархатная парча XV в. Будапешт. Капелла.	255
161. Флорентийская камка XVI в. Москва. Оружейная палата.	256
162. Флорентийская парча XVI—XVII вв. Москва. Музей Текстильного института.	258
163. Венецианская парча XV в. Данциг. Ризница Мариенкирхе.	259
164. Венецианский бархат XV—XVI вв. Рязань. Музей.	260
165. Венецианский бархат XV в. Данциг. Ризница Мариенкирхе.	261
166. Венецианская парча XV в. Данциг. Ризница Мариенкирхе.	262
167. Карло Кривелли. Деталь картины «Положение во гроб». Рим. Пинакотека Ватикана.	263
168. Венецианский бархат XV—XVI вв. Расшит жемчугом в России. Ризница б. Сергиевой лавры.	264
169. Венецианская бархатная парча XV в. Рим. Коллекция Симонетти.	265
170. Венецианский бархат XV—XVI вв. Лион. Коллекция Тессинари и Шатель.	266
171. Венецианская парча «аксамит» XVII в. Москва. Оружейная палата.	267
172. Венецианская парча «аксамит» XVII в. Москва. Оружейная палата.	268
173. Итальянская парча XVII в. Франция. Коллекция Бессельевра.	269

174. Рафаэль. Стенной ковер из серии «Деяния апостолов». Англия. Мортлак в Сюррее	270
175. Итальянская ткань XVI—XVII вв. Франция. Коллекция Бессельевра.	271
176. Испанская парча XIV в. Берлин. Художественно-промышленный музей.	273
177. Испанская парча XV в. Лион. Музей Торговой палаты.	274
178. Испанская парча XV в. Лион. Музей Торговой палаты.	275
179. Испанский бархат XVI в. Ризница б. Сергиевой лавры	276
180. Испанская парча XVI в. Ризница б. Сергиевой лавры.	277
181. Французский бархат XVIII в. Нижний-Новгород. Музей.	281
182. Французская парча XVII в. Ризница б. Сергиевой лавры.	282
183. Французская парча XVII в. Ризница б. Сергиевой лавры.	283
184. Французский бархат XVII в. Крефельд. Музей.	284
185. Французский бархат XVII в. Берлин. Художественно-промышленный музей	285
186. Французская парча XVII в. Москва. Антиквариат.	287
187. Французская парча XVII в. Орша. Ризница б. Успенского монастыря.	288
188. Французская парча XVII в. Полтава. Музей.	289
189. Французская парча XVIII в. Москва. Антирелигиозный музей искусств	290
190. Платьевые французские ткани XVIII в. Москва. Музей Текстильного института	291
191. Французская парча XVIII в. Тверь. Музей.	292
192. Французская шелковая ткань Lampas XVIII в. Париж. Коллекция Бессельевра.	294
193. Шелковая ткань Lampas XVIII в. Париж. Коллекция Бессельевра.	295
194. Шелковая ткань XVIII в. Москва. Музей Текстильного института.	296
195. Платьевая шелковая ткань XVIII в. Москва. Музей Текстильного института.	297
196. Шелковый репс XVIII в. Москва. Музей Текстильного института.	298
197. Платьевые шелковые ткани XVIII в. Москва. Музей Текстильного института.	299
198. Французская золотая парча XVIII в. Москва Гос. исторический музей.	301
199. Шелковая ткань XVIII в. Москва. Музей Текстильного института.	302
200. Шелковая ткань XVIII в. Париж. Коллекция Бессельевра.	303
201. Шелковая ткань XVIII в. Москва. Музей Текстильного института.	304
202. Французская парча XVIII в. Москва. Антирелигиозный музей искусств.	306
203. Бархат «miniature» XVIII в. Москва. Музей Текстильного института.	307
204. Шелковые ткани XVIII в. Москва. Музей Текстильного института.	308
205. Шелковая ткань Lampas. Стиль Директории. XVIII в. Париж. Музей декоративных искусств.	309
206. Филипп де-Лассаль. Мебельная шелковая ткань XVIII в. Москва. Музей Текстильного института.	310
207. Филипп де-Лассаль. Мебельная ткань 1765 г. Лион. Музей Торговой палаты.	311
208. Филипп де-Лассаль. Декоративная ткань для обивки стен Трианона.	312
209. Шелковая ткань Lampas. Стиль empire. XIX в. Франция. Дворец в Медоне.	313
210. Бархат. Стиль empire. XIX в. Версальский дворец.	314

211. Тканый портрет Жаккарда XIX в. Лион. Музей Торговой палаты.	315
212. Канвовое изображение для работы на машине Жаккарда. Москва. Музей Текстильного института.	316
213. Набойка Жуи 1781 г. Париж. Музей декоративных искусств.	317
214. Ж. Гюз. Набойка Жуи 1782 г. Париж. Музей декоративных искусств.	319
215. Ж. Гюз. Рисунок для набойки 1783 г. Париж. Луврский музей.	320
216. Ж. Гюз. Рисунок для набойки 1790 г. Париж. Луврский музей.	322
217. Французская набойка XIX в. Париж. Музей декоративных искусств.	325
218. Французская вышивка XI в. Байе. Музей.	327
219. Французская вышивка XI в. Байе. Музей.	329
220. Французская набойка XIX в. Париж. Музей декоративных искусств.	331
221. Фламандский стенной ковер XVI в. «Соломон рассматривает чертежи храма». Париж. Коллекция Л. Ришара.	332
222. Французские мастерские в Тринитэ. XVI в. «История Артемизии». Серия из 39 ковров. Копия XVII в. Париж. Музей гобеленов.	335
223. Ковровые мастерские Арраса. XVI в. Флоренция. Музей Уффици.	337
224. Х. Риго. Портрет Шарля Лебрена, обрамление А. Гудэ. XIX в. Париж. Мастерские гобеленов.	339
225. Шарль Лебрен. «Триумф Александра». XVII в. Париж. Музей гобеленов.	341
226. Бодрин Иварт. Деталь ковра «Замок Фонтенебло». XVII в. Париж. Мастерские гобеленов.	343
227. П. Мьньяр. Гобелен для дворца в Сен-Клу. «Цибела». XVII в. Париж. Музей гард-мебль.	346
228. Ж. Удри. Портьера «Диана». Мастерские в Бове, 1726—1734 гг. Париж. Музей гард-мебль.	349
229. Ш. Куайпель. «История Дон-Кихота», обрамление Лемера-младшего, XVIII в. Мастерские гобеленов. Париж. Музей гард-мебль.	351
230. Ф. Деспорт. Гобелен из серии «индийских ковров». 1701—1751 гг. Париж. Музей гард-мебль.	353
231. Ж. Удри. «Ищейка». 1739 г. Из серии «Охоты Людовика XV». Париж. Музей гобеленов.	354
232. Ф. Буше. «Пастораль». 1764 г. Мануфактура в Бове. Париж. Музей гард-мебль.	355
233. Ж. Ле-Пренс. «Русские игры». 1770 г. Мануфактура в Бове. Париж. Музей гард-мебль.	357
234. Слуцкий пояс XVIII в. Коллекция Тарновского.	359
235. Слуцкий пояс XVIII в. Коллекция Тарновского.	360
236. Слуцкий пояс XVIII в. фабрики Паскалиса. Полтава. Музей.	361
237. Слуцкий пояс XVIII в. Фабрика Лео Мажарского.	362
238. Слуцкий пояс XVIII в. Фабрика Лео Мажарского.	363
239. Русская сарафанная парча начала XIX в. Москва. Кустарный музей.	367
240. Персидская вышивка XVII в. Конский чепрак XVII в. Москва. Оружейная палата.	369
241. Персидская набойка XVII в. Москва. Гос. исторический музей.	371
242. Итальянская обьярь XVII в. Москва. Оружейная палата.	373
243. Испанская парча XVI в. Вклад Годунова 1603 г. Ризница б. Сергиевой лавры	375
244. Персидская набойка XVII в. Москва. Оружейная палата.	376

245. Итальянская камка XV в. Ризница б. Сергиевой лавры.	377
246. Итальянский аксамит XVII в. Москва. Оружейная палата.	378
247. Шитые оплечья риз XVI—XVII вв. Переяславль-Залесский. Ризница б. Никитского монастыря.	380
248. Шитое оплечье XVII в. Звенигород. Музей Савво-Сторожевского монастыря	381
249. Шитые оплечья риз XVI—XVII вв. Рязань. Музей.	382
250. Русская набойка XVI в. Москва. Коллекция Шабельской.	383
251. Русская набойка XVII в. Москва. Музей Текстильного института.	385
252. Русская шелковая ткань XVIII в. Москва. Антирелигиозный музей искусств.	387
253. Русский гобелен XVIII в. Шпалерная мануфактура. «Тентур де-Зентр», 1742 г. «Три арабские персоны и мартышки». Петергоф. Дворец Монплежир.	389
254. Русский гобелен XVIII в. Шпалерная мануфактура. «Лошадь и разные звери, или лев коня ломает». Мастер Пьер Камусс. 1723 г. Петергоф. Дворец Монплежир.	392
255. Русский гобелен XVIII в. Помещичьи мастерские. Москва. Гос. исторический музей.	395
256. Крестьянские набойки по холсту XVII—XVIII вв. Москва. Музей Текстильного института	399
257. Русская набойка XVIII в. Подражание французскому шелку. Москва. Гос. исторический музей	403
258. Набивной платок начала XIX в. Москва. Кустарный музей.	408
259. Набойка по шерсти начала XIX в. Москва. Кустарный музей.	413
260. Русская набойка XIX в. Москва. Музей Текстильного института.	415

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От издательства</i>	7
<i>Предисловие</i>	9
Ткани древнего Востока	
Ткани Ассиро-Вавилонии и Египта	15
Ткани античного мира	
Ткани Греции и Рима	27
Ткани Византии и эллинистического Востока	
Византийские ткани	47
Ткани Востока: сассанидские ткани	84
коптские ткани	98
Ткани феодальных стран мусульманского мира	
Персидские ткани	117
Индийские ткани	156
Ткани Дальнего Востока: китайские ткани	167
японские ткани	189
Арабские ткани	195
Турецкие ткани	201
Испано-мавританские ткани	209
Сицилийские ткани	216
Ткани европейского феодализма	
Итальянские ткани	227
Испанские ткани	272
Ткани европейского абсолютизма	
Французские ткани	281
Случки пояса	359
Ткани в России	367
<i>Указатель литературы</i>	419
<i>Список иллюстраций</i>	427

Редактор А. М. Э ф р о с
Художественная редакция
М. П. С о к о л ь н и к о в
Литерат.-технич. наблюдение
А. Н. П л а в и л ь щ и к о в
Техн. ред. М. М. Дмитриев.

*

Сдана в набор 28/1 1933
Подп. к печати 23/XII 1933
Тир. 4300. Уп. Главл. Б-24042
Зак. тип. № 1196 Инд. А-6
Авт. л. 14,5. П. л. 27 $\frac{1}{2}$ +6 цв. вкл.
Бум. 74X105— $\frac{1}{4}$ в. Тип. зн. на
1 бум. л. 71440.

Гознак. Москва, Мытная, 17.

Цена 26 руб.

Переплет 4 руб.



ЦУНБ

им. Н. А. Некрасова



2 000002 079316

