

кой, на другие нужды их требовалось гораздо больше. Кроме того, вырубки, по всей вероятности, приводили к сокращению лесопокрытой площади, т.к. пастбищное животноводство – основа хозяйства пазырыкского населения – отрицательно сказывается на лесовосстановлении. Поэтому очевидно, что лесозаготовительная деятельность пазырыкцев была существенным фактором трансформации растительного покрова и, соответственно, их влияния на окружающую среду. К сожалению, исчерпывающую оценку масштабов лесозаготовок даже только для нужд погребального обряда пазырыкцев на сегодня дать невозможно вследствие того, что не проведена полная каталогизация археологических памятников на исследуемой территории.

Список литературы

Быков Н.И., Быкова В.А., Панюшкина И.П., Слюсаренко И.Ю. Дендрохронологическая и геодезическо-астрономическая оценка последовательности сооружения курганов в могильниках пазырыкской культуры Алтая // Комплексные

исследования древних и традиционных обществ Евразии. – Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 2004. – С. 258–264.

Быков Н.И., Слюсаренко И.Ю., Быкова В.А. Дендрохронология кургана 2 могильника Уландрый-1 // Сохранение и изучение культурного наследия Алтая: Сб. науч. ст. – Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 2000. – Вып. 11. – С. 182–184.

Кубарев В.Д. Курганы Уландрьика. – Новосибирск: Наука, 1987. – 301 с.

Кубарев В.Д. Курганы Юстыда. – Новосибирск: Наука, 1991. – 190 с.

Мыльников В.П. Обработка дерева носителями пазырыкской культуры. – Новосибирск: Изд-во ИАЭт СО РАН, 1999. – 232 с.

Парамонов Е.Г. Леса Республики Алтай. – Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1998. – 217 с.

Слюсаренко И.Ю. Начало дендрохронологических исследований в Институте археологии и этнографии СО РАН // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. – Новосибирск: Изд-во ИАЭт СО РАН, 1997. – С. 276–280.

Феномен алтайских мумий. – Новосибирск: Изд-во ИАЭт СО РАН, 2000. – 320 с.

Материал поступил в редакцию 25.01.05 г.

УДК 904

З.В. Доде

Институт востоковедения РАН
ул. Рождественка, 12, Москва, 103031, Россия
E-mail: zvezdana_dode@yahoo.com

“ШЕЛКОВЫЙ РАЙ” НА СЕВЕРНОМ КАВКАЗЕ
Иранская лицевая ткань XVI века
из коллекции Б.А. Куфтина

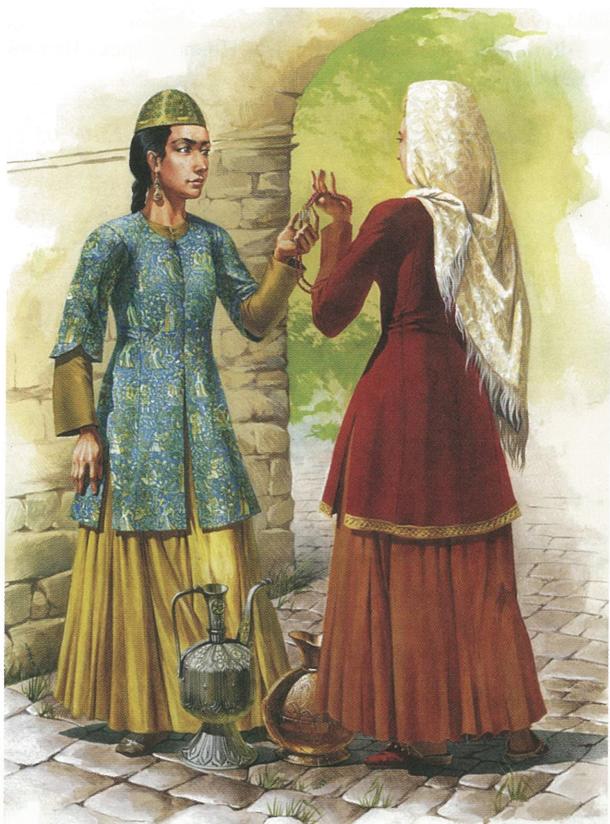


Рис. 1. Реконструкция кафтанчика из бирюзового шелка из коллекции Б.А. Куфтина.

В 1925–1926 гг. известный российский археолог и этнограф Б.А. Куфтин исследовал позднесредневековые склеповые могильники в Северной Осетии и собрал уникальную коллекцию женской одежды. Одним

из ярких предметов этой коллекции является кафтанчик из бирюзового шелка*. Однако он выпал из поля зрения Е.Н. Студенецкой, очевидно потому, что хронологически относится к более раннему периоду, чем материалы ее исследований**. Т.Д. Равдоникас лишь косвенно упомянула этот образец среди других, указав, что в коллекции встречаются кафтаны из полушелковой узорчатой ткани, в т.ч. с изображениями людей и растений [1990, с. 115, 117]. В.Х. Тменов отметил кафтанчик как дополнение к коллекции одежд, собранной в городе мертвых Даргавсе [1979, с. 124].

Кафтанчик выполнен в типичной иранской манере, о чем свидетельствуют прямой крой и детали: прямые подкройные боковины с разрезами в нижней части, короткий рукав с фигурным вырезом по низу. Горловина округлой формы. К правой полочке у горловины пришита бронзовая пуговка-бубенчик. Длина кафтанчика 85 см, ширина в плечах 44 см, длина рукава 34 см. Швы выполнены вразутюжку. Очевидно, кафтанчик был посажен на подкладку. Изображение подобной одежды часто встречается на миниатюрах иранского круга и “лицевых” иранских тканях. Из “лицевого” бирюзового шелка изготовлен и сам кафтанчик (рис. 1).

“Лицевыми” в русских источниках XVI–XVIII вв. называются иранские шелка (парча, бархат или атлас) с изображениями людей, животных и растений. Эти ткани составляют особую группу иранского текстиля.

* Российский этнографический музей, инв. № 33483.

** Е.Н. Студенецкая и Т.Д. Равдоникас обратили внимание на отдельные предметы из этой коллекции в контексте изучения северокавказской одежды XV – первой половины XIX в. – См.: [Студенецкая, 1989; Равдоникас, 1990].

Среди предметов из привозных шелков, обнаруженных в позднесредневековых северокавказских памятниках Северной Осетии, Чечни и Кабардино-Балкарии, рассматриваемая находка является на сегодняшний день уникальной. Однако появление “лицевого” иранского шелка на Северном Кавказе – далеко не случайное явление.

В XVI–XVII вв. Северный Кавказ был ареной борьбы между Ираном и Турцией за сферы влияния. Противостояние проходило под формальным предлогом борьбы за чистоту веры. В этой войне сосредоточенное под королевским контролем в Персии и Порте шелковое производство играло важную роль в государственной консолидации экономической инфраструктуры*.

И султаны, и шахи широко использовали драгоценные шелковые ткани в качестве даров в дипломатических миссиях, вознаграждения союзникам, для подкупа врагов и как средство пропаганды своих идей. Впрочем, изображения на шелковых тканях оценивали как идеологическое средство исключительно шахи Ирана, где в качестве государственной религии утверждался ислам шиитского направления, проявлявший терпимость к созданию художественных образов живых существ в изобразительном искусстве. Исламские ткани, изготовленные в мастерских мамлюкского Египта, Испании и Османской империи, демонстрируют приверженность ортодоксальным нормам. В их дизайне господствовал геометрический орна-

мент, цветы, арабески, куфические надписи [5 000 Years of Textiles, 1999, p. 80]. “Лицевые” мусульманские ткани производились исключительно в ткацких мастерских Ирана. Ислам суннитского толка, опиравшийся главным образом на слово, отказывался от пропаганды своих идей посредством художественных образов. Для иранских же шахов терпимость официальной религии к изображениям живых существ позволяла использовать их как важное средство внешней политики. Именно поэтому в иранских шелках важная роль отводилась характеру дизайнового репертуара, который в ряде случаев отражает пропагандистские устремления Персии. Безусловно, далеко не все сюжеты “лицевых” иранских тканей имели идеологический характер. Большинство из них, как показывают собрания в текстильных музеях Европы и Соединенных Штатов Америки, иллюстрирует сюжеты из поэм великих поэтов Персии, воспроизводит сцены охоты, пира или отдыха хорошо одетых людей в любимых персами цветущих садах. Определенная группа “лицевых” тканей, изготовленных при шахе Тампасе, иллюстрирует военные кампании. В сюжетах на этих шелках главными персонажами выступают доблестные иранские воины, победоносно захватившие в плен своих врагов. Так, на красном шелке XVI в., фрагменты которого хранятся в Музее декоративного искусства в Париже, Текстильном музее в Лионе и Музее Виктории и Альберта в Лондоне, запечатлен иранский воин, ведущий плененную им женщину [The Textile Museum Lyons..., н.у., p. 79]. Очевидно, что в данном сюжете отражена восточная кампания шаха Тампаса, который вел “священную войну против христианской Грузии” [Scott, 1993, p. 134] (рис. 2).

Содержание сцены на персидском атласе XVI в., хранящемся в Государственном Историческом музее [Восточные и европейские ткани..., б.г., с. 14], и на фрагменте такого же атласа из собрания Государственного музея Востока в Москве [Масленицына, 1975, № 18] связано с распространением идей о непобедимости Персии в борьбе с Османской империей. Внешность пленника с характерной прической и длинными опущенными усами вызывает однозначную ассоциацию с турецким подданным (рис. 3).

Вполне вероятно, что иранские шахи использовали ткани с подобными сюжетами для пропаганды своей силы и могущества и для укрепления своих позиций в международных отношениях того времени. Ткани, использованные в костюме, передвигались вместе с человеком и были достаточно мобильным средством распространения вложенных в их сюжеты идей.

Иран и Турция, стремясь к установлению контроля над территорией Северного Кавказа, имели в виду упрочение здесь ислама. Для вовлечения северо-

* В Турции шелк изготавливали в Стамбуле и Смирне, одним из главных шелкоткацких центров являлась Бурса, которую иностранные путешественники описывали как покрытую шелковыми садами [Scott, 1993, p. 124]. В 1502 г. в Бурсе насчитывалось ок. 1 тыс. ткацких станков; согласно дворцовому инвентарному списку 1504 г., в придворных мастерских изготавливались ткани 91 типа, многие из них пока не идентифицированы [5 000 Years of Textile, 1999, p. 86]. В 1525–1580 гг. было зафиксировано рекордное количество людей, связанных с придворным ткацким производством: во дворце работали 156 ткачей, 16 дизайнеров и ок. 50 рисовальщиков, готовящих картоны для ткачества [Ibid, p. 87]. Султан Селим I, захватив дворец шаха Исмаила в Тебризе, получил богатые трофеи, кроме того, он не только конфисковал все персидские товары у иранских, арабских и турецких купцов, но и переселил иранских художников и ремесленников в Стамбул [Scott, 1993, p. 124], чтобы использовать их творческий потенциал в интересах Турции.

В Персии, основное население которой составляло ок. 8 млн чел., в т.ч. 3 млн кочевников, людей, занятых в шелкоткачестве, было больше, чем в других ремеслах, только в четвертой части г. Кошана, где наряду с королевскими находились и частные мастерские, работало ок. 1 тыс. ткацких станков [Baker, 1995, p. 109]. Шах Аббас централизовал шелковое производство под королевским контролем и расширил ткацкое производство за счет создания шелковых мастерских на новых территориях, попавших под контроль Сефевидов [Scott, 1993, p. 146].



Рис. 2. Иранский шелк XVI в.
Воин с плененной женщиной.



Рис. 3. Иранский шелк XVI в.
Воин с плененным турком.

кавказских народов в орбиту мусульманского мира турецкие султаны, исповедовавшие ислам суннитского толка, могли опереться главным образом на слово Корана, читавшегося на арабском языке и далеко не всегда понятного безграмотному северокавказскому населению, даже представителям его высших слоев. Вполне возможно, что шиитский Иран вместе со словом использовал представленные на тканях образы Корана. Это был наиболее наглядный и доступный способ пропаганды. Документальным основанием нашей гипотезы является “лицевой” шелк кафтанчика из коллекции Б.А. Куфтина.

На бирюзовом фоне шелка выполнены белые и желтые изображения. Раппорт ткани состоит из четырех сюжетов, расположенных по порядку. В сцене каждого ряда участвуют две группы персонажей. Четверо мужчин и четыре женщины в разных костюмах заняты определенным делом в контексте изображенных сцен, который предполагает диалог героев – их лица всегда обращены друг к другу. Люди запечатлены

среди пышно цветущих кустарников и гранатовых деревьев с плодами. На ветвях деревьев сидят птицы, в небольших озерах плещутся рыбы (рис. 4).

Нам известен еще один фрагмент такой же ткани из собрания Артура Попе*, хранящийся в Оружейной палате Московского Кремля. Рейнгард Ньюмен и Герхард Мурза опубликовали прорисовку изображений двух сюжетов на небольшом фрагменте этой ткани. Они отнесли находку к XVI в. [Neumann, Murza, 1988, S. 81], но не аргументировали данное определение. Изображенные персонажи – женщина, играющая на каноне, и полулежащий мужчина – аналогичны образцам многофигурной композиции, запечатленной на ткани, которая хранится в Музее Виктории и Альберта в Лондоне и, по мнению А. Попе, может быть датирована XVI в. [Pope, 1939, p. 1026]. Второй фрагмент этого же шелка из собрания барона А.Н. Штиг-

* Образец датирован А. Попе концом XVI или началом XVII в. [Pope, 1939, p. 1028].



Рис. 4. Иранский шелк из коллекции Б.А. Куфтина, третья четверть XVI в.

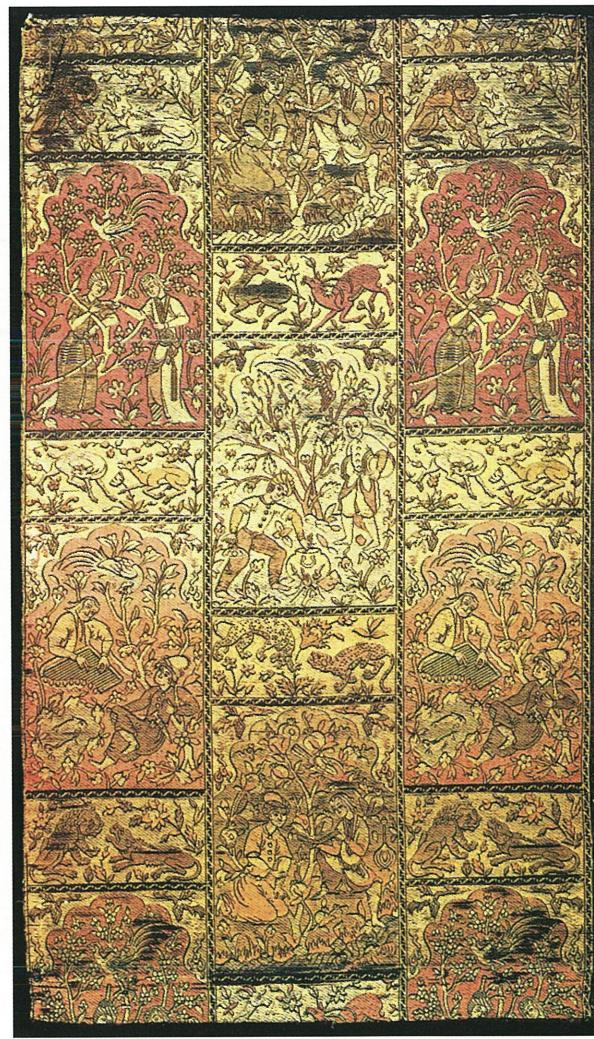


Рис. 5. Иранский шелк, третья четверть XVI в. Многофигурная композиция со сценами в иранском охотничьем саду – парадиз.

лица находится в Эрмитаже [Шедевры..., 1990, № 84] (рис. 5). Учитывая идентичность изображений персонажей, характера отдельных жанровых сцен, деталей и фонового декора, можно утверждать, что рисунки как для бирюзового шелка из коллекции Б.А. Куфтина, так и для тканей из Музея Виктории и Альберта и Эрмитажа были выполнены рукой одного художника. Шелк из коллекций А. Попе и А.Н. Штиглица, оформление которого напоминает миниатюры персидских мастеров второй половины XVI в. [Земное искусство..., 2000, с. 265, № 224], на основании анализа деталей костюма персонажей датируется третьей четвертью XVI в. [Шедевры..., 1990, № 84]. Таким образом, бирюзовый шелк кафтанчика из коллекции Б.А. Куфтина, как и ткань с жанровыми изображениями, можно отнести к третьей четверти XVI в.

Сюжет рассматриваемого шелка, на первый взгляд, можно связать с излюбленной темой наслаждения отдыхом в тени цветущего сада, характерной для персидского гедонизма. Однако более детальный анализ позволяет сделать вывод, что запечатлен не просто сад, а Джанну – мусульманский рай.

В сцене, отображененной в первом ряду, мужчина в чалме одет в застегнутый на пуговицы до талии кафтан с воротником (рис. 6). Полы кафтана подняты и подоткнуты за пояс. Такая манера ношения верхнего платья часто изображается на миниатюрах и “лицевых” тканях. Под верхним кафтаном отчетливо прослеживается нижнее распашное платье с боковыми разрезами и слегка отогнутыми полами. Мужчина одет в длинные штаны, заправленные в ноговицы, обут в мелкие башмаки. Через левое плечо перекинута свитка, возможно, еще один свернутый



Рис. 6. Сцена в первом ряду.



Рис. 7. Сцена во втором ряду.

кафтан. Подобный прием ношения одежды, судя по многочисленным изобразительным источникам, был достаточно распространенным. В левой опущенной руке мужчина держит кумган, под мышкой правой руки – дойра, ударный музыкальный инструмент типа бубна. Стоя на берегу арыка, который изображен в виде овала, очерченного растительными мотивами, с плещущимися в нем рыбками, человек оглядывается на играющую на каноне женщину. Она сидит, держа на коленях струнный щипковый музыкальный инструмент. На женщине надет

верхний распашной халат с короткими рукавами, фигурно оформленными по краю; под ним видна прямая рубаха с разрезом на груди посередине и длинными рукавами на манжете.

Во втором ряду изображены полулежащий мужчина, облокотившийся на цветущий куст, и танующая перед ним женщина (рис. 7). Длинный кафтан с воротником, в который одет мужчина, застегнут на крупные пуговицы посередине. Кафтан подпоясан типичным иранским поясом с двумя массивными бляхами. За поясом – изящный кинжал. Ноги обуты в мягкие высокие сапоги. На голове – колпакообразный головной убор, обернутый шарфом. Танующая женщина облачена в длинное нераспашное платье прямого силуэта, но с разрезными полами и короткими рукавами. В платье очень глубокий, до талии, V-образный вырез, в котором видно нижнее платье с округлой горловиной и разрезом посередине. У нижнего платья очень длинные рукава, которые закрывают кисти рук. На ногах женщины – длинные штаны, заправленные в узорные ноговицы, и маленькие мелкие туфли без задников, с загнутым носом. Женщина запечатлена в мягкому головном убore с диадемой, украшенной эгрем с пятью перьями. Возможно, к головному убору относится длинная лента, конец которой виден около левой ноги персонажа. Сцена происходит на берегу небольшого озера с плещущейся рыбой под деревом, в ветвях которого сидит крупная птица.

В третьем ряду показан мужчина, стоящий перед женщиной; она сидит под гранатовым деревом и держит в правой руке пиалу, а в левой – цветок (рис. 8). Женщина в длиннополом кафтане, застегнутом на пуговицы посередине, как и нижнее платье, которое просматривается в V-образном вырезе на груди. Кафтан с длинными рукавами, из-под которых видны длинные рукава нижнего платья. Женщина изображена в штанах, зауженных в щиколотке, босой. От правого плеча под локоть левой руки спускается перевязь или лента от головного

убора, один конец которой виден у правой ноги. На этой героине такой же головной убор, как и на танцующей женщине, запечатленной во втором ряду: мягкий платок и диадема с эгремтом с четырьмя перьями. Стоящий перед ней мужчина держит в руках блюдо, на котором стоит сосуд с узким длинным горлом. Мужчина одет в длиннополый распашной кафтан с воротником и длинными рукавами, под который надета подпоясанная нижняя нераспашная длинная одежда с небольшим воротником, застегнутая на пуговицы посередине. На голове – чалма. Мужчина обут в мелкие туфли без задников, с острыми загнутыми носами.

В последней, четвертой, сцене мужчина сидит на коленях, опираясь на пятки, перед танцующей женщиной и играет на дойре (рис. 9). На его голове чалма. Длинный распашной кафтан с воротником подпоясан матерчатым поясом, который закручен в жгут и завязан узлом на животе. Кафтан застегнут до талии на пуговицы посередине. Левая пола заткнута за пояс. На мужчине – длинные штаны. Танцующая женщина одета в длинный распашной кафтан с короткими рукавами, фигурно оформленными по краю. На ней, очевидно, надеты длинные штаны. В штаны заправлена застегнутая на пуговицы рубаха с длинными рукавами и разрезом посередине до пояса. На голове этой женщины такой же убор, как на других женщинах, но без эгремта. Из-за спины до земли спускается длинная лента, очевидно, от головного убора, как будто перевязанная в нижней части бантом. В обеих руках женщина держит маленькие палочки – тут и кандыбы, выполняющие роль кастаньет, которыми она аккомпанирует себе.

Среди мужских персонажей выделяется полулежащий мужчина, находящийся в абсолютной праздности и получающий удовольствие от музыки и танцев. Некоторые детали костюма отличаются своеобразием и, очевидно, подчеркивают особый статус героя.



Рис. 8. Сцена в третьем ряду.



Рис. 9. Сцена в четвертом ряду.

Мужчина запечатлен не в таком головном уборе, как другие персонажи. Троє мужчин показаны в чалме и лишь один, полулежащий, – в колпакообразной шапке из мягкой ткани, обернутой шарфом, как персонажи аристократического происхождения, изображенные на других тканях этого круга, например, на бархате из коллекции П.И. Щукина, хранящемся в Эрмитаже [Пирвердян, 1972, с. 157–162], и очень похожем на него бархатном фрагменте из собрания Текстильного музея в Лионе [The Textile Museum Lyons...,

п.у., р. 82]. Высокие сапоги также свидетельствуют о принадлежности их владельца к знатным людям. Остальные мужчины изображены в мелких башмаках без задников и гетрах.

Различия прослеживаются и по поясам. У мужчины, показанного в нижнем ряду, пояса не видно. У мужчин в третьей и четвертой сценах отчетливо обозначен матерчатый пояс, причем у запечатленного в четвертом ряду это матерчатый кушак, свернутый жгутом и завязанный узлом на животе. У мужского персонажа в третьем ряду пояс, охватывающий талию, завязан узким шнурком. Пояс интересующего нас персонажа во второй сцене украшен массивными фигурными бляхами. Как обязательный элемент мужского костюма пояс являлся маркером социального статуса владельца и мог быть выполнен “из простой дешевой хлопчатобумажной или дорогой златотканой материи” [Мукминова, 1979, с. 73]. Поскольку изображения вытканы на шелке, мы не можем точно определить, из какого материала изготовлены пояса. Однако, судя по бляхам, пояс рассматриваемого героя был элементом костюма, который предпочитали главным образом военные и знать [Горелик, 1979, с. 63]. За поясом – изящный короткий кинжал, символ аристократической принадлежности [Полякова, Рахимова, 1987, с. 53]. Кожаный пояс с золотыми бляхами и изысканный кинжал – атрибуты костюма султана Хусайна, изображенного на миниатюрах художника Бехзада [Там же]. Пояса, украшенные бляхами, “частные лица надевали под верхний халат, а сам эмир, высшее чиновничество и военные носили их поверх одежды” [Мукминова, 1979, с. 73]. Пояс с массивной бляхой и небольшой кинжал имеют аналоги в костюме мужчины, изображенного на хранящемся в Эрмитаже фрагменте бархата из коллекции П.И. Щукина. Исследователями этой ткани исходя из контекста сцены мужчина трактуется как “молодой принц, господин, повелитель” [Пирвердян, 1972, с. 157, 160]. Подобные пояса с крупными фигурными бляхами и изящные кинжалы – характерные элементы костюма принцев, молодых юношей аристократического происхождения, запечатленные на текстиле [The Textile Museum Lyons..., п.у., р. 78] и миниатюрах [Полякова, Рахимова, 1987, № 55 и др.]. Слуги на них изображены всегда в матерчатых кушаках.

Персонажи в первой, третьей и четвертой сценах одеты в костюмы, не имеющие принципиальных различий. В контексте сюжета все они заняты определенным делом, в отличие от праздно лежащего господина, что также указывает на их некоторое подчиненное положение. Можно предположить, что в образе полулежащего мужчины изображен отдохвающий в райском саду высокопоставленный праведник, которому присуживают прекрасные юноши. Тогда женские фигуры следует рассматривать, очевидно, как образы гурий.

Обратим внимание на то, что одна женщина также пребывает в относительной праздности. Она сидит, поджав ноги, в правой руке держит пиалу, а в левой – цветок. В отличие от других женщин, она никому не прислуживает, скорее наоборот, готовится принять пиалу с напитком из рук стоящего перед ней мужчины, наслаждается красотой и ароматом цветка. Иными словами, эта женщина, как и полулежащий мужчина, получает удовольствие, отдохвая под гранатовым деревом с плодами. Поскольку ее статус ничем особым не обозначен, можно предположить, что это гурия. Однако “созданная из шафрана, мускуса, амбры и камфоры, прозрачная и благоуханная” гурия вряд ли нуждается в пище или питье, в то время как интересующая нас женщина, очевидно, готова испить из чаши “напиток чистый”, “которому приправой будет имбирь”. Скорее всего, в ней следует видеть земную супругу главного персонажа. Может быть, босые ноги героини и являются знаком ее земного происхождения, как и пояс на верхнем платье – единственный элемент костюма, отличающий эту женщину от других женщин. Впрочем, еще одна деталь в изображении данного персонажа позволяет предположить, что в нем запечатлена земная женщина. Она держит в руках букет цветов на палочке. Скорее всего, это гульдаста, что в переводе с персидского означает намогильный букет, в котором цветы были прикреплены к основе в виде палочки. Возможно, по представлению средневекового художника, такой букет, поставленный на могилу, в ином мире попадал в руки умершего*. Учитывая своеобразие передачи в системе параллельной перспективы, женщина, изображенная в третьей сцене, в контексте сюжетного повествования находится рядом с главным героем. Коран открывает врата рая для верующих, “которые делают добро, – мужчины ли, женщины ли будут они” (4:123).

Таким образом, рапорт ткани, согласованный с особенностями характерной для изобразительного искусства Персии параллельной перспективы, представляет единую сцену, подчиненную действиям, происходящим вокруг главного персонажа, возлежащего под сенью цветущих деревьев в райском саду.

В Будапеште находится иранский кожаный ковер с шелковой аппликацией, датированный серединой XVI в. На нем изображен молодой шах Тамрас, пирующий в райском саду в окружении музыкантов, цветов и животных [Scott, 1993, р. 134]. Дата рассматриваемого шелка вполне совпадает со временем правления шаха (1524–1576 гг.). Однако у нас нет оснований персонифицировать главного героя на рассматрива-

* Гульдаста – достаточно частый элемент на изобразительных памятниках иранского круга – фресковых росписях, книжных миниатюрах и лицевых тканях, семантика которого, на наш взгляд, требует специальной проработки.

мой ткани с Тампасом, хотя очевидно, что сюжет этого шелка связан с образом Джанны – мусульманского рая.

Интересно отметить, что семантика сцен на упомянутом выше шелке с многофигурной композицией из Музея Виктории и Альберта и из собрания барона А.Н. Штиглица, скорее, восходит к раннеиранским представлениям о *pairidaeza** – месте блаженства и успокоения духа в авестийской традиции. Об этом красноречиво свидетельствует композиционное решение: отдельные сцены, в т.ч. с разнообразными животными и птицами, заключены в прямоугольные композиции с ярко выраженным бордюром, сопоставимым с оградой охотничьего парка. Именно так представляли парадиз ранние иранцы. В поздний период, соответствующий времени бытования рассматриваемого шелка, парадиз воспринимался уже как образ исламского рая, тем не менее в декоре анализируемой ткани доминируют представления иранской мифологии, а не мусульманской догматики**. Почти реалистичные изображения на шелке кафтанчика из коллекции Б.А. Кутфина вполне соответствуют натуралистическому описанию рая в Коране: “Тень деревьев его над ними будет простираться, гроздья плодов их низко к ним будут опускаться. Их будут обносить серебряными сосудами, кубками, сделанными из хрусталя, который светлее серебра, в соразмерных по величине размерах. Там их будут поить из чаши питьем, которому приправой будет имбирь, из источника, называемого сельбильт. Кругом обносить их будут юноши, вечно юные: когда увидишь их, подумаешь, что это рассыпанный жемчуг, когда увидишь это, увидишь тогда блаженство и великое царство. Одежды из зеленого атласа и шелковых тканей будут на них, они будут украшены серебряными запястьями, и Господь будет поить их чистым питьем” (76:14–21). Изображения на кутгинской находке по сути отражают характерный для персидского искусства принцип “цитирования”, т.е. традиционное повторение одних и тех же сюжетов и образов в литературе и изобразительном искусстве. Чувственное описание образа рая в Коране вполне объяснимо, поскольку в исламе сила воздействия на верующих основана прежде всего на слове, натуралистические же художественные образы на шелке могли рассматриваться как изобразительный комментарий к слову Божиему, недоступному тем, кто не понимал его оригинального языка. Но если средневековый перс воспринимал “изображение цветущих деревьев, открытой полянки с перерезающим ее журчащим арыком и толпой нарядно одетых юно-

шей и девушек <...> как формулу рая” [Полякова, Рахимова, 1987, с. 46], было ли адекватным восприятие этих образов иноплеменниками?

Образы исламского рая нашли отражение в фольклоре кавказских горцев. Об этом наглядно свидетельствует чеченская песня о Хамзате, в которой говорится о прекрасных гуриях, ожидающих храбрецов, погибших в бою: “В этот день гурии райские смотрят из окон с неба, на нас любуются; и они ссорятся, выбирая из нас себе мужа. И тем из нас, кто будет храбрый, – каждая пред подругой своей будет хвастаться. А избранного, боязливей других, – она будет совеститься и закроет от него окно, отворотится” [Сборник сведений..., 1992, вып. 1, разд. 3, с. 30]. Сейчас сложно установить, что явилось первоисточником информации о Джанне для абрека из надтеречных аулов – слово Божие или его изобразительное отображение. Возможно, что Хамзат в своих познаниях опирался на сведения, почерпнутые у образованного муллы. Но, тем не менее, гипотеза о том, что “лицевые” ткани служили средством пропаганды исламских идей, кажется нам вполне допустимой. Не случайно в период правления Сефевидов шелковое производство находилось под контролем двора. Более того, шах Аббас, установив персидский контроль над Азербайджаном и следуя своей политике поощрения текстильного производства, настойчиво развивал текстильные мастерские в Кавказском регионе – в Ширване и Карабахе [Scott, 1993, р. 146].

Стремление создать “шелковый рай” оборачивалось крайней жестокостью захватчиков: слава Аббаса I тускнела перед его бесчеловечностью [История..., 1988, с. 320]. Иранская пропаганда на Северном Кавказе, очевидно, не имела успеха. Среди многих поколений горцев Дагестана память о последствиях иранских вторжений выразилась в ненависти горцев-суннитов к шиитам (азербайджанцам и татарамусульманам), которая получила отражение в акушинской пословице: “Шиитом сшитое платье скоро порется” [Сборник сведений..., 1992, вып. 1, разд. 5, с. 15]*.

Безусловно, кафтанчик из бирюзового шелка, каким бы путем он ни был приобретен, не мог принадлежать представительнице рядового населения Северного Кавказа. На Северном Кавказе аршин некоторых привозных тканей стоил больше, чем “все имущество крестьянского двора” [Абдулвахабова, Мадаева, 1988,

* Авестийский термин, которому соответствует европеизированная форма слова “парадиз”.

** Подробный анализ семантики изображений на данной ткани не входит в задачи нашей статьи.

* Большая часть народов Северного Кавказа, исповедующих ислам, придерживается суннитского направления. Но это не означает, что вторжения турецких янычар были менее кровопролитными. Однако проблемы борьбы шиитского и суннитского направлений ислама в процессе утверждения на Кавказе мусульманства выходят за рамки настоящего исследования.

с. 106]. “Лицевые” атласы и бархаты, а также изделия из них иранские правители отправляли в качестве подарков первым лицам европейских государств – дожу Марино Гримани, королеве Кристине Шведской [Scott, 1993, р. 136], Елизавете I Английской, русским государям [Государственная Оружейная палата Московского Кремля, № 134, 135; Сокровища..., 1979, № 42]. Однако сведения о происхождении этого памятника ткацкого искусства слишком ограничены, чтобы связать его с определенной фамилией северокавказского нобилитета. Хотя В.Х. Тменовым установлена принадлежность трех склеповых сооружений города мертвых фамилиям Дзанаговых, Саламовых и Бежаевых, вопрос о социальной принадлежности склеповых сооружений горского населения остается открытым [1979, с. 143].

Между тем, очевидно, что кафтанчик из лицевого иранского шелка, несмотря на уникальность находки, – далеко не случайное культурное явление в позднесредневековой истории Северного Кавказа, приоткрывающее одну из новых страниц в истории почти тысячелетнего проникновения ислама на территорию Северного Кавказа.

Список литературы

Абдулвахабова Б.Б.-А., Мадаева З.А. Женская одежда горной Чечено-Ингушетии XVII–XVIII вв. // Традиционная материальная культура Чечено-Ингушетии. – Грозный: [Б.и.], 1988. – С. 103–112.

Восточные и европейские ткани в собрании Исторического музея. – М.: [Б.и.], [б.г.]. – 36 с.

Горелик М.В. Среднеазиатский мужской костюм на миниатюрах XV–XIX вв. // Костюм народов Средней Азии. – М.: Наука, 1979. – С. 49–69.

Государственная Оружейная палата Московского Кремля. – М.: Изобраз. искусство, 1969. – 228 с.

Земное искусство – небесная красота. Искусство исlama: Каталог выставки / Под общей ред. М.Б. Пиотровского. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2000. – 357 с.

История народов Северного Кавказа с древнейших времен до конца XVIII века. – М.: Наука, 1988. – 543 с.

Масленицына С. Искусство Ирана в собрании Государственного музея искусств народов Востока. – Л.: Аврора, 1975. – 199 с.

Мукминова Р.Г. Костюм народов Средней Азии по письменным источникам XVI в. // Костюм народов Средней Азии. – М.: Наука, 1979. – С. 70–77.

Пирверян Н.А. К вопросу о персидских сюжетных тканях XVI–XVII вв. // Средняя Азия и Иран. – Л.: Аврора, 1972. – С. 157–162.

Полякова Е.А., Рахимова З.И. Миниатюра и литература Востока. Эволюция образа человека. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства им. Гафура Гуляма, 1987. – 284 с.

Равдоникас Т.Д. Очерки по истории одежды населения Северо-Западного Кавказа. – Л.: Наука, 1990. – 139 с.

Сборник сведений о кавказских горцах, издаваемый с соизволения Его Императорского Высочества Главнокомандующего Кавказскою Армию при Кавказском горском управлении. – Репр. воспр. текста изд. 1868. – М.: Адир, 1992. – Вып. 1. – 388 с.

Сокровища прикладного искусства Ирана и Турции XVI–XVIII веков: Из собрания государственных музеев Московского Кремля. – М.: Сов. художник, 1979. – 69 с.

Студенецкая Е.Н. Одежда народов Северного Кавказа XVIII–XX вв. – М.: Наука, 1989. – 286 с.

Тменов В.Х. Город мертвых (позднесредневековые склеповые сооружения Тагаурии). – Орджоникидзе: Ир, 1979. – 150 с.

Шедевры исламского искусства в Эрмитаже СССР. – Кувейт: Dar Al-Athar Al-Islamiyyah, 1990. – 208 с.

5 000 Years of Textiles / Ed. J. Harris. – L.: British Museum Press, 1999. – 320 с.

Baker P.L. Islamic Textiles. – L.: British Museum Press, 1995. – 189 p.

Neumann R., Murza G. Persische Seiden. Die Gewebekunst der Safawiden und ihrer Nachfolger. – Leipzig: VEB E. A. Seemann, Buch- und Kunstverlang, 1988. – 242 S.

Pope A.U. A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present Arthur Upham Pope. – L.; N.Y.: Oxford University Press, 1939. – Vol. 6.

Scott P. The Book of Silk. – L.: Thames and Hudson, 1993. – 256 p.

The Textile Museum Lyons: Guideto the Collection. – Lyon: Editions Lyonnaises d'Art et d'Historie, [n.y.] – 255 с.

Материал поступил в редакцию 29.12.04 г.