

БЕСТИАРИЙ НА “МОНГОЛЬСКИХ” ШЕЛКАХ. СТИЛЬ И СЕМАНТИКА ДИЗАЙНА

Свободная торговля шелком на рынках Монгольской империи приносила колоссальные доходы императорскому двору. Так, Марко Поло, описывая доход великого хана только с одного города Кинсаи (Ханчжоу), упоминает о большой пошлине на шелк: “Словом сказать, с шелка взимается десять процентов. Много денег от него” [1955, с. 163]. Высокие доходы стимулировали монгольских ханов к расширению шелкового производства и привлечению иностранных мастеров на рынки империи, а также повышению социального статуса купцов, что способствовало возрождению торговых путей через Евразию, на которых шелк был главным продуктом обмена [Watt, Wardwell, 1997, p. 15]. В империи монголов шелк стал своего рода государственным символом, на что указывают основные направления его использования – в качестве валюты, дани, даров иностранным миссиям, вознаграждения лицам, состоящим на гражданской службе, и военным чиновникам, для изготовления официальных придворных одежд, использования в конфуцианских ритуалах и церемониях [Ibid, p. 18]. Шелк являлся желанным трофеем, наградой или товаром и для рядового населения монгольского государства, поскольку маркировал социальный статус обладателя, его принадлежность к подданным империи, обеспечивал определенный гигиенический комфорт [Доде, 2006, с. 164–167].

История бытования “монгольских” шелков имеет также важный культурный контекст. Дизайн шелковых тканей, отражающий эстетические представления, вместе с тем был наполнен глубинным мировосприятием народов, создававших произведения ткацкого искусства в Китае, Иране и странах Центральной Азии. Каждый элемент орнамента символичен и от-

ражает ценностную систему времени и культуры, к которой принадлежал мастер. Образы животных или птиц, деревьев или цветов в китайском искусстве символизировали человеческие качества. Так, фениксы и павлины выражают превосходство, журавль – величественность, сокол – жестокость, водоплавающая птица и дикие гуси – спокойствие, пионы – богатство, ива – мягкость, сосна и кипарис – мужество, стойкость и честность [Zhao Feng, 1999, p. 211].

Дизайн средневековых “монгольских” шелков, наполненный символическими существами и предметами, отражает особенность бестиариев – “придание определенному животному сакрального, этического и дидактического значения” [Терентьев-Катанский, 2004, с. 14]. Символические животные запечатлены не только на китайских тканях, но и на каменных рельефах, в архитектурном убранстве; они представлены в мотивах вышивок, ювелирных и керамических изделий XIII–XIV вв. Декор “монгольских” парчовых шелков, таким образом, имеет отношение ко всему искусству, создававшемуся на территории империи.

В предлагаемой работе рассматривается художественная принадлежность орнамента на шелковых тканях, обнаруженных в золотоордынских памятниках Северного Кавказа и Дона: археологических комплексах Джухта, Новопавловский и Вербовый Лог. Определение художественной доминанты основано на следующих критериях: соответствие изображения устойчивой иконографической традиции, стилистическим нормам, принятой символике образов, связанной с определенной мифологической системой, наличие деталей орнамента, которые в изображении не несут основной нагрузки, но для

носителя культурной традиции имеют важный семантический смысл. При заимствовании художественных образов их семантическое содержание, как правило, утрачивается; это приводит к искажению или исчезновению таких деталей.

Имперская политика переселения ремесленников, захваченных монголами в Китае или Восточном Иране, в города Центральной Азии приводила к смешению репертуаров текстильного дизайна. На шелковых китайских тканях нередко встречаются образы персидского искусства, а на иранских – изображения из центрально-азиатских и китайских текстильных сюжетов.

Вопрос о характере заимствования художественных образов для декора тканей напрямую связан с проблемой “приоритета” того или иного региона в создании какого-либо сюжета или мотива [Jerusalimskaya, 2003, p. 17].

Дракон. Сюжет орнамента ткани нижнего кафтана, обнаруженного в могильнике Джухта*, включает изображение драконов и гусей, расположенных в горизонтальных рядах и поочередно развернутых вправо и влево среди густого растительного фона (рис. 1).

Дракон является, несомненно, главным среди четырех “священных животных” Китая. Это одна из древнейших фигур китайской космогонии. При династии Сун (960–1279) складывается учение о “восьми сходствах” дракона: рог оленя, голова верблюда, глаза духа, шея змеи, чешуя карпа, когти орла, лапы тигра, уши коровы [Терентьев-Катанский, 2004, с. 28]. Как императорская инсигния дракон украшал различные предметы, предназначенные для дворца. Монголы заимствовали китайский образ дракона, сохранив за ним статус маркера государственной власти; и изображения этих существ на тканях, поясных бляхах, чашах из драгоценных металлов стали общеимперским геральдическим символом.

На ткани из джухтинского могильника образ дракона трактован в обычной для китайской культуры манере, с соблюдением всех стилистических подробностей, характерных для мастеров династии Цзинь и монгольского периода: с головой верблюда, гривой льва, рогами оленя, ушами быка, змеиным телом и хвостом, покрытым рыбьей чешуей.

Подробно не анализируя образы драконов на шелках, отметим их связь с персонажами китайской мифологии, что в дальнейшем может быть использовано не только при атрибуции тканей, но и при расшифровке семантики их художественного выражения. В мифах иногда указаны характерные подробности внешнего облика драконов, которые запечатлены и в



Рис. 1. Изображения драконов и гусей на шелке нижнего кафтана из могильника Джухта. Фото фрагментов ткани и реконструкция орнамента.

их текстильных изображениях: змеиное тело, наличие или отсутствие крыльев, рога (однорогий дракон назывался *цзяо*, двурогий – *цю*, безрогий – *чи*). Таким образом, различия в изображениях драконов на шелковых китайских тканях, возможно, не столько отражают стилистические особенности художественного дизайна, сколько свидетельствуют о разнообразии китайского бестиария.

В XII в. в персидском культурном пространстве появился образ дракона, объединивший средиземноморские и китайские черты. Этот персонаж не является геральдической фигурой. В представлении автора персидской космографии, известной под названием “Чудеса мира” (начало XIII в.), дракон обитает в неких морях Индийского океана вместе с акулами и гигантской рыбой со светящимися гла-

*Курганный могильник середины XIII–XIV в. у селения Апанасенковское Ставропольского края.

зами: “В той же местности встречается дракон, его называют *астин**. В длину он достигает нескольких фарсахов, имеет раскраску леопарда и два крыла. На шее у него находятся шесть голов. Есть у него также грива. Если он обдаст своим дыханием слона, тот почернеет. Говорят, если держать в доме голову этого [дракона], то она укажет [места] кладов” [Чудеса мира..., 1993, § 190].

“Огненная жемчужина”. Композиционно в китайском искусстве изображение дракона сопряжено с “огненной жемчужиной”, которую считали традиционной игрушкой дракона. “Огненная жемчужина” – шаровидный источник света – была тесно связана с другими светящимися драгоценностями, которые концентрировали животворящую энергию. Дракона – символ дождя – и “пылающую жемчужину” – символ молнии – китайцы рассматривали как образы оплодотворения Земли Небом [Сычев, 1972, с. 146]. Считалось, что “огненная жемчужина” недоступна простым смертным.

Согласно трактату алхимика Тао Хунцзин, жемчуг наряду с нефритом защищал тело от разложения. Алхимики использовали жемчуг реже, чем золото и нефрит, но включали их в пространственный реестр “рецептов бессмертия” [Элиаде, 1998, с. 48]. Надо полагать, изображенные на шелках жемчужины также наделялись счастливыми магическими свойствами.

Поскольку образ дракона был семантически значимым для основных заказчиков шелковых тканей – монголов, он присутствует на тканях, изготовленных не только китайскими, но и центрально-азиатскими и восточно-иранскими ткачами, копировавшими изображения драконов с китайских подлинников. Несмотря на то, что дракон, запечатленный на джухтинском шелке, пытается “проглотить” вазу, традиционный элемент сюжета – “пылающая жемчужина” – не пропадает из орнамента, а остается в композиции: вписан между лапами гуся. Тем самым подчеркивается важность изображения жемчужины для содержания орнаментального повествования, связанного с мифологическим сюжетом о любимой драгоценности Верховного Повелителя Хуан-ди, похищенной девушкой из рода Жэньмэн, которая, проглотив жемчужину, превратилась в дракона и стала духом реки. На тканях с фигурами драконов, выполненных в центрально-азиатских и иранских мастерских, жемчужина не показана либо ее изображение сильно искажено, что свидетельствует о заимствовании формы с утратой содержания. Но на китайских шелках образ “пылающей жемчужины” не исчезает, семантическая значимость этой детали сохраняется.

*Ср. ‘Аджа’иб ал-махлукат: тинин – “дракон, живущий в воде”.

Ваза. Трактовка образа вазы также может быть рассмотрена в контексте семантики китайской мифологии. Ваза – один из восьми предметов (ба-бао), образующих систему защитных благопожеланий в буддийской символике. Ваза наряду с изображениями других предметов из восьми драгоценностей – бесконечного узла, двух золотых рыбок, цветка лотоса – была излюбленным элементом китайского средневекового искусства. Наполненная до краев напитком бессмертия, она выступает символом счастья, мудрости, благих намерений. Как символ объема, занимавшего видное место в китайской философии, ваза может трактоваться и как мера мировой гармонии, полноты бытия, ковш Полярного созвездия [Малявин, 1995, с. 147]. Большая Медведица (Бэйдун) и населяющие ее духи ведали судьбой человека, его жизнью и смертью. На джухтинском шелке ваза изображена не пустой, а с тремя цветками, в девяти лепестках которых возможно увидеть символ девяти звезд-сыновей божества Доу-му, трактовавшегося в поздней китайской мифологии как Матушка Ковша и обитавшего на звездах Большой Медведицы. Интересно также, что один из духов полярного созвездия являлся повелителем дождей, символом которых выступал дракон.

Дракон воспринимался китайцами как символ красоты. Китайский поэт эпохи Хань Цао Чжи (192–232) в оде “Фея реки Ло” о своей героине писал: “Как вспугнутый лебедь парит, с летящим драконом изяществом схожа” [1973, с. 142]. Видя в драконе эстетически прекрасное существо, китайцы наделяли его, как и феникса, способностью приносить счастье.

Гусь. Что касается изображений птиц на этом шелке, то их следует рассматривать, очевидно, в контексте композиций “дикие гуси, летящие в облаках” или “лебединая охота”, к которой джухтинские образы гораздо ближе по манере исполнения. Гусь в Китае связан с Небом и с принципом ян, и рассматривается как талисман, помогающий любви в браке.

Гусь на джухтинской парче изображен с распахнутыми крыльями и длинной изогнутой шеей, на его голове – “корона” в виде распутившегося цветка. Весьма реалистично переданы оперение, лапы, глаза, анатомическое строение тела, что по манере исполнения соответствует образу лебедя на парче с сюжетом “лебединая охота” из музея Метрополитен, которая изготовлена в технологических и декоративных традициях династии Цзинь [Watt, Wardwell, 1997, p. 112–113, N 28].

Темы ткацких узоров начали формироваться еще в незапамятные времена. Ткачи, вероятно, не стремились передавать сюжетное повествование мифов. Они, как правило, ограничивались цитатами, группируя тканый сюжет вокруг одного или нескольких главных персонажей, не связанных между собой в вербальных источниках. Образцы дракона и лебедя

на джухтинской парче, очевидно, объединены в единый сюжет на основании их эстетических качеств, возводимых китайцами в категорию прекрасного.

Джухтинская ткань с изображениями драконов наглядно демонстрирует декоративную тенденцию шелков династии Юань – покрывать декором фактически всю поверхность, благодаря чему юаньские шелка выглядят сложно и богато орнаментированными, в отличие от тканей предшествующего времени – эпохи Цзинь – с золотым декором, заключенным в простые круги, треугольники или каплеобразные фигуры, расположенные на гладком фоне. Таким образом, стилистические особенности дизайна джухтинского шелка с фигурами драконов и гусей, а главное тщательность, с которой выполнены все детали орнамента, связанного с семантикой китайской мифологии, позволяют рассматривать его как продукт китайских ткацких мастерских эпохи династии Юань.

В качестве типологической параллели живописным шелкам с изображениями драконов и гусей может выступать убранство внутренних покоев столичного дворца Хубилая, основателя династии Юань. В дворцовом комплексе в Ханбалыке была возведена земная модель небесного дворца. В мифологическом плане золото внутренних покоев воплощает космическую полноту и завершенность. На полноту и гармонию мироздания указывает и орнаментальный строй фантастического бестиария.

Фениксы. В могильнике Джухта обнаружены шелка с изображением фениксов. Дизайн с фениксами представлен на двух различных тканях. На верхнем халате из мужского захоронения фениксы вытканы золотыми нитями по красному фону среди цветов лотоса. Образы фениксов расположены в параллельных рядах в шахматном порядке, причем в одном ряду они развернуты вправо, в другом – влево (рис. 2).

Образ феникса входит в китайское изобразительное искусство, в период борющихся царств (448–221 гг. до н.э.) совместно с образами дракона, единорога и черепахи, являя собой мир и преуспевание, контролируя небеса, символизирует солнце и тепло [Brown, 2000, p. 24]. В иерархии “священных животных” Китая феникс (фэн-хуан) следует за драконом. В китайском источнике XII в., написанном южно-сунским автором Чжоу Цюй-фэем, о фениксах говорится: «Разноцветное [оперение] идеально, красивее, чем у павлинов, во много раз. [Они] точно такие, какими их изображают в наше время, но головы особенно велики. Все другие птицы, когда встречаются их, непременно выстраиваются вокруг и стоят. У хохолка на их макушке, как правило, много “струек”» [2001, с. 270].

Феникс в китайской традиции является символом и женского, и мужского начала. Он предстает спут-



Рис. 2. Изображения фениксов на шелке верхнего халата из могильника Джухта. Фото ткани и реконструкция орнамента.

ником Си-ванму – Западной царицы-матери – и обитателем Страны благородных мужей, символизируя тем самым власть и добродетель; его связь со светом и огнем обозначает проявление активной силы ян [Терентьев-Катанский, 2004, с. 49]. Как символ инь феникс, очевидно, имеет очень древнюю традицию. Женщина, поклоняющаяся фениксу, изображена на шелке из гробницы Чангша в Хунане, относящейся еще к периоду борющихся царств (475–221 гг. до н.э.) [La Seta..., 1994, p. 163, fig. 1]. В ряде даосских легенд рассказывается о том, что женщины рожали выдающихся сыновей после явления им во сне феникса. В период династии Сун феникс выступает как мужской символ и маркирует высокий военный ранг. Специальные халаты – xuan lan – с вышитыми на них



Рис. 3. Фрагмент шелка с изображениями фениксов бокового клина нижнего кафтана из могильника Джухта. Реконструкция.

фениксами в окружении облаков предназначались провинциальным военным лидерам [Style from the Steppes..., 2004, p. 21, p. II, cat. N 2].

Дизайн джухтинской парчи в художественном исполнении близок ткани из Кливлендского музея искусств [Watt, Wardwell, 1997, kat. 47, p. 162–163], на которой фениксы вытканы золотом по розовому фону среди фантастических животных Макара, лотосов и пионов. На обеих тканях у птиц изображены типичный гребешок, начинающийся у основания клюва в виде растительного побега, завивающееся шейное оперение, распахнутые крылья и плавно изгибающиеся зубчатые перья хвоста. На кливлендском образце у феникса четыре длинных хвостовых пера, в джухтинском – три. У феникса на кливлендской парче округлое тело и короткое зигзагообразное хвостовое оперение, которое в образе птицы на джухтинской ткани отсутствует. Несмотря на то, что в целом по содержанию рисунков ткани различаются (на кливлендской парче присутствуют Макара и пионы, а на джухтинской – только фениксы в окружении лотосов), птицы и растительный орнамент изображены в очень близкой манере, характеризующей одну китайскую школу. В композиционном и стилистическом отношении джухтинскому шелку с фениксами наиболее близки китайский лампас из музея в Ханчжоу [China National Silk Museum, 2005, p. 31] и шелк с фениксами и пионами из Чжансяна [Zhao Feng, 1999, p. 226, fig. 07.07b]. Это сходство позволяет рассматривать кавказскую находку как продукцию юаньских ткацких мастер-

ских, отражающую типичную манеру изображения фениксов в искусстве династий Сун и Юань: в полете с распахнутыми крыльями и скрытыми лапами, с длинными зубчатыми плавно изгибающимися перьями хвоста. Фениксы показаны, как правило, с гребешком, который поднимается от основания клюва вверх в виде цветочного мотива, и с закрученным шейным оперением. Такая манера изображения феникса в китайском искусстве становится популярной со времени династии Тан (618–907) [Brown, 2000, p. 26].

В боковой клин нижнего кафтана с драконами был вставлен фрагмент от другого куска шелка с изображением фениксов (рис. 3). Этот фрагмент, к сожалению, очень мал и сильно поврежден, поэтому восстановить его раппорт не удалось, но образ птицы в окружении растительного орнамента реконструирован достаточно полно. Феникс изображен летящим с поднятыми вверх крыльями и опущенной изогнутой шеей. Его голова повернута в сторону хвоста. Изображение хвоста, к сожалению, сохранилось не полностью, прослеживается только зигзагообразное оперение. Но отчетливо видны лапа птицы, хохолок на голове и завивающиеся шейные перья. По манере передачи эта птица отличается от феникса на ткани кафтана. Ближайшим аналогом запечатленного образа может служить изображение на белом шелке, хранящемся в музее Метрополитен. Эта ткань с образами фениксов, монстров и цветов, вытканная золотыми нитями, была обнаружена в Иране, но выполнена среднеазиатскими ткачами. По мнению исследователей, текстиль с подобным дизайном широко продавался на Западе [Watt, Wardwell, 1997, kat. 39, p. 150]. Фениксы на шелке из Джухты и на ткани из музея Метрополитен сохраняют характерные китайские черты – гребешок в виде цветочного мотива и закрученные перья на шее. Но манера изображения птиц иная: крылья подняты вверх, шея изогнута, длинные перья хвоста менее декоративны, ясно видны лапы. Однако эти особенности не связаны с центрально-азиатской художественной традицией. Более того, они характерны для ранних образов фениксов, изображения которых представлены в “Шань-хай цзин” – древней китайской книге о фантастических животных (см.: [Терентьев-Катанский, 2004, с. 46]). В китайской иллюстрированной энциклопедии XVI в. “Сань цай ту хуэй” сохранилось описание древнего образа феникса: “змеиное горло; рыбий хвост; журавлиный лоб; как у селезня мандаринской утки бородка; драконьи узоры; черепажья спина; ласточкин зоб; петушиный клюв. Выходит с Востока из страны Благородных мужей. Если его увидят, то в Поднебесной воцарится великое спокойствие. Знак на голове гласит: добродетель; знак на крыльях гласит: приличие; знак на спине гласит: справедливость; знак на груди гласит: гуманность; знак на животе гласит: ис-

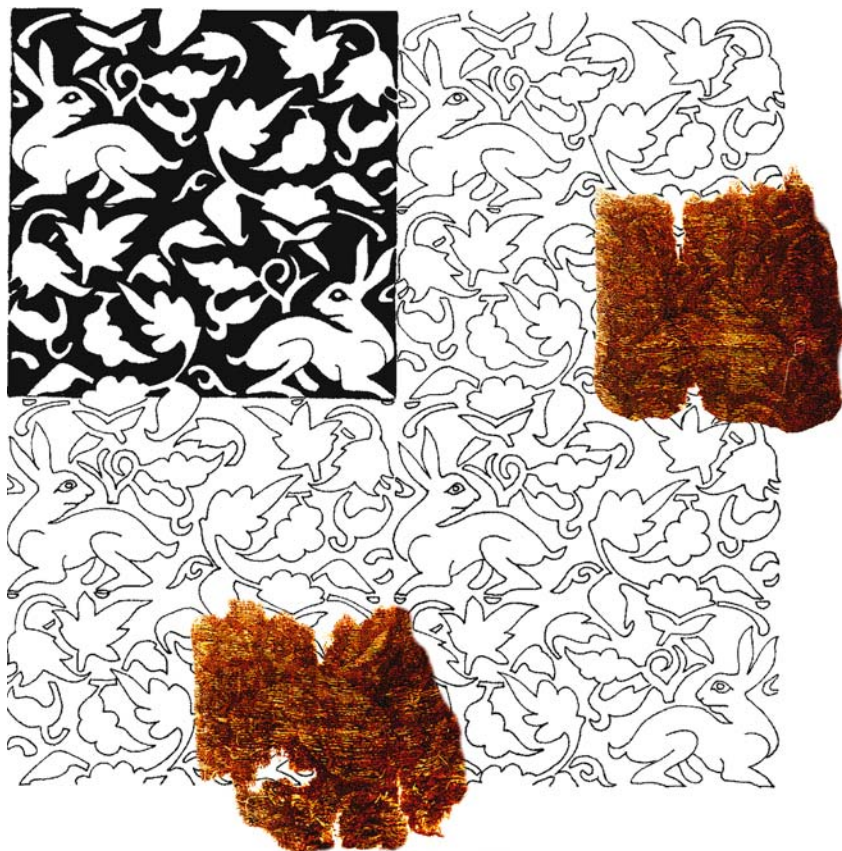


Рис. 4. Изображения зайцев на шелке воротника нижнего кафтана из могильника Джухта. Фото фрагментов ткани и реконструкция орнамента.



Рис. 5. Фрагмент шелка с фигурами зайцев и птиц отделки женского халата из могильника Вербовый Лог. Фото ткани и прорисовка орнамента на сохранившемся фрагменте.

тина. Его голос подобен безмолвию” (цит. по: [Там же, с. 47]). Центрально-азиатские и иранские ткачи заимствовали эту раннюю китайскую трактовку образа феникса практически без изменений (см.: [Watt, Wardwell, 1997, kat. 39, p. 150; kat. 47, p. 162–163]).

Стоящие фениксы – особенность стиля династии Ляо (см.: [The General History..., 2005, p. 137–138, fig. 153a, 1536, 154, 155]).

Зайцы. Для воротника кафтана, обнаруженного в могильнике Джухта, была использована парча с изображением зайцев на фоне растительного орнамента. Фигуры животных располагаются в параллельных рядах в шахматном порядке. В раппорте зайцы изображены в противоположных углах квадрата в зеркальном отображении. Животное лежит, повернув голову назад, среди многочисленной и разнообразной по форме листвы (рис. 4).

Заяц является также персонажем дизайна ткани из Вербового Лога* (рис. 5). На шелке сохранилось

изображение туловища, (частично) передних лап, головы и ушей животного. Эти детали позволяют сопоставить его изображение и фигуру зайца на джухтинском шелке, близкую по стилю исполнения. На парче из джухтинского могильника животное лежит, повернув голову назад; на шелке из Вербового Лога – смотрит прямо перед собой, что является основным отличием в передаче образа.

Заяц – довольно распространенный персонаж дизайна шелков монгольского времени, к которому обращались китайские, восточно-иранские и центрально-азиатские мастера. Мы видим его среди цветов на пурпурном шелке, вытканном в Северном Китае в XIII – середине XIV столетия [Watt, Wardwell, 1997, cat. 34, p. 124–125], в композиции звериного гона на иранской парче второй четверти – середины XIII столетия [Ibid, cat. 45, p. 159], среди других животных, птиц и цветов на центрально-азиатской вышивке конца XI – начала XIII столетия [Ibid, cat. 50, p. 172]. На шелковых тканях из Джухты и Вербового Лога зайцы изображены с поднятой и согнутой лапкой, как и на росписях тушью и красками на шелковых свитках, выполненных китайскими художниками эпохи Сун

*Курганный могильник конца XIII – второй половины XIV в., расположен в 30 км к востоку от г. Волгодонска в междуречье Дона и Сала в Дубовском р-не Ростовской обл.



Рис. 6. Изображения пионов на шелке из Новопавловского могильника. Фото ткани и реконструкция орнамента.



Рис. 7. Изображения пионов на шелке из могильника Вербовый Лог. Фото ткани и реконструкция орнамента.

(960–1127), например, на вертикальном шелковом свитке художника Цуй Бо “Сороки и заяц” [История..., 1998, с. 176]. На китайских тканях с печатным орнаментом фигурки зайцев нанесены золотой краской на тонкий шелковый газ [The General History..., 2005, p. 378, fig. 6-4-30, 6-4-31] или тафту (частная коллекция Артура Липера). Изображения зайцев на этих набойках наиболее близки рисункам на шелках из Джухты и Вербового Лога, что является основанием рассматривать дизайн этих тканей в рамках китайской традиции.

В Китае Белый Заяц является мифологическим животным. Он живет на Луне и толчет в ступе гриб *линчжи* для приготовления снадобья бессмертия. На вышивке периода Мин заяц изображен перед своим лунным домом с пестиком в лапах и ступой, в которой находится волшебный эликсир [Scott, 1993, p. 39]. Аналогичные композиции широко использовали в период династии Юань для орнаментации мужских и женских халатов. Их располагали, как правило, на правом рукаве – на диске, символизировавшем Луну; на левом рукаве изображали солнечный диск.

Однако в зайцах, запечатленных на шелках из Джухты и Вербового Лога, следует видеть не мифологических персонажей, а, скорее, мотив, связанный с темой охотничьей деятельности. В содержательном отношении дизайн на обеих тканях можно сопоставить с изображениями на шелке охотничьей тематики [Watt, Wardwell, 1997, p. 112–113, cat. 28; p. 114–115, cat. 29]. Заяц были участниками охотничьих игр у киданей, чжурчжэней и монголов. Заячья охота зафиксирована не только в “Ляоши”, но и в документах династии Сун, в которых говорится, что посланники Сунского двора в северные государства часто возвращались с рассказами об охоте, включая и охоту на зайцев [Ibid, p. 109]. Более того, в источниках династий Ляо (907–1125) и Цзинь (1115–1234) прямо указано на существование специальных одежд из особых тканей, оформленных охотничьими мотивами, в которые одевались сановники, принимавшие участие в охоте [Ibid].

Пионы. Ткани с цветочным орнаментом из Новопавловского могильника* и могильника Вербовый Лог могут быть использованы для сравнения художественных традиций. Основным элементом орнамента является цветок пиона. В китайском искусстве это цветок любви, жизни и плодоношения. Мотив пиона распространен в тематике не только декоративного, но и драматического искусства [Самосюк, 2000, с. 231]. Пион на ткани из Новопавловского могильника (рис. 6) аналогичен цветам, вытканым на

*Некрополь XIII–XIV вв. с богатыми захоронениями в песчаном карьере у г. Новопавловск Ставропольского края.

ранних китайских тканях X–XII столетия, которые обнаружены в Иране и пров. Хунань в Китае [Watt, Wardwell, 1997, p. 48–49], а также пионам на синем шелке в обрамлении японской картины конца XII–XIII в., выставленной в экспозиции Британского музея*. Китайские шелка с изображением этого цветка известны среди предметов дворцовых интерьеров и более позднего времени: в коллекции древних и средневековых тканей музея в Киото хранится принадлежавшая японскому императору “ширма для чайника” из шелка с изображением пионов, сотканного в мастерских Китая эпохи Мин [Катамура, 1986, № 16]. На всех перечисленных образцах цветы и листья переданы реалистично, в сходной манере, несмотря на разное время изготовления тканей, что указывает на единую изобразительную традицию в их дизайне, которая находит прямые параллели в китайском декоративном искусстве.

По стилю исполнения рисунка шелк из Вербового Лога явно отличается от перечисленных шелковых тканей, на которых пион являлся главным мотивом орнамента (рис. 7). В цветке на шелке из Вербового Лога определенно угадывается пион, но он выглядит искусственным, застывшим. По характеру построения орнамент также отличен от композиций на китайских тканях этого периода. Фоновый орнамент на находке из Вербового Лога подчинен строгому геометрическому ритму, отчетливо прослеживающемуся как в горизонтальном, так и в вертикальном направлении, и отличается от живой орнаментики фона на юаньских шелках. В декоре анализируемой ткани обращает на себя внимание мотив пальметты с “распахнутыми крыльями” – характерный элемент дизайна центрально-азиатских тканей более раннего времени [Jerusalimskaia, 1996, Abb. 154, 155]. По моему мнению, стилистические особенности орнамента шелка из Вербового Лога указывают на манеру центрально-азиатского художника, заимствовавшего мотив пиона из китайского искусства.

Джейран. Для художественной атрибуции ткани с образом джейрана важны отдельные детали и тектоника орнамента (рис. 8). Этот образ был заимствован Китаем из Согдианы только в период Цзинь [Watt, Wardwell, 1997, p. 114]. Мотив получил широкое распространение в искусстве золотоордынских кочевников (см.: [Крамаровский, 2001, с. 48, рис. 21, 5а; с. 50, рис. 22; с. 50–51]). М.Г. Крамаровский видит прямую связь сюжета с ланями на памятниках золотоордынского искусства с киданьской и чжурчжэньской традициями (образ этого животного часто воплощался в изделиях из ляоского и цзиньского нефрита) [2001, с. 51]. На известных шелках, как и



Рис. 8. Изображения джейранов на шелке из могильника Вербовый Лог. Фото ткани и реконструкция орнамента.

на ткани из Вербового Лога, животные изображены лежащими, с поджатой правой передней ногой, головой, повернутой в сторону хвоста. На красной парче из Кливлендского музея джейран запечатлен отдыхающим под цветущим деревом, над которым светит полная луна, окруженная облаками [Watt, Wardwell, 1997, p. 107, p. 114–115, cat. 29]. На фрагменте персидского шелка из Нюрнберга джейран выткан в характерной центрально-азиатской манере. Однако луна, неизменно ассоциируемая с цзиньской версией сюжета, отсутствует, что свидетельствует о равнодушии персидского ткача к этому элементу орнамента [Ibid, p. 109, 110, fig. 44].

Ткань с джейранами из Вербового Лога по стилистике декора отличается от шелков из Кливленда и Нюрнберга. Художник разбивает характерную для периода Цзинь композицию на элементы и свободно располагает их по всему фону, следуя новым приемам декорирования шелков, принятым в период династии Юань. Цветущие ветви заполняют фон, а джейран, обведенный двумя окружностями, помещается в центре медальона. Но в этом случае, на мой взгляд, джейран оказывается не в границах окружностей, а на плоскости диска, который может быть трактован

*Brook Sewell Bequest Fund Japanese Painting ADD 389 (1967.2-13.02).

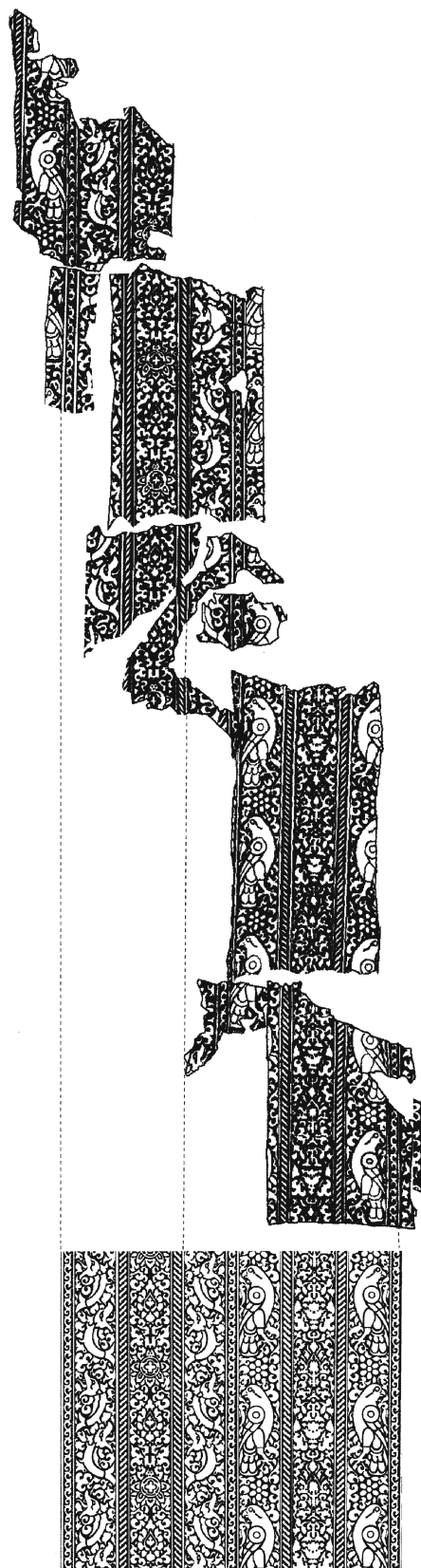


Рис. 9. Схема реконструкции орнамента шелковой ткани с изображениями попугаев и рыб из могильника Вербовый Лог.

как изображение луны. Светило не исчезает из композиции, а становится фоном для образа животного.

Видимо, аналогичный прием изображения джейрана на фоне лунного диска был использован в VII в. согдийским мастером, изготовившим серебряное зеркало [Ibid, p. 114, fig. 47]. На этом изделии джейран показан лежащим под цветущим деревом, в ветвях которого нет традиционного изображения светила. Но, поскольку луна являлась значимым мотивом декора в данной композиции, ее изображение не должно было быть пропущено. Возможно, по замыслу мастера, лунный диск, обозначенный окружностью, стал фоном, объединяющим все элементы орнамента. Как образ луны могли воспринимать диск зеркала с ручкой, выполненной в форме стоящего джейрана [Ibid, p. 114].

Персидская ткань из Берлинского музея, хотя стилистически близка цзиньскому мотиву с джейранами, запечатлела формальное копирование мастером рисунка, без интереса к его содержанию. Шелк из Вербового Лога, напротив, демонстрирует тонкую проработку необходимых элементов в декоре композиции, что говорит в пользу центрально-азиатской или китайской атрибуции нашей ткани. В этой связи следует обратить внимание на тектонику орнамента. Образ антилопы, изображенной на лунном диске, вписан в круглый медальон, что не было характерным для шелков династии Юань, в декоре которых основные мотивы располагаются свободно среди декоративной орнаментики фона и один элемент орнамента плавно переходит в другой [Доде, 2005, с. 143]. Таким образом, этот шелк следует считать, вероятно, продукцией центрально-азиатских ткацких мастерских. Дополнительный интерес для историко-культурной атрибуции памятника представляет содержание сюжета этого шелка, поскольку в использовании вещей с изображением оленей, оленух и ланей в окружении цветущей природы “поколение сыновей и внуков Чингисхана (независимо от принадлежности к родовым линиям разошедшихся на полмира отцов) ощущало свою историю, свои истоки, свою причастность к имперской традиции” [Крамаровский, 2001, с. 50].

Попугай. Шелк с “попугаями и рыбами” из мужского захоронения в могильнике Вербовый Лог сохранился фрагментарно. Чтобы выявить раппорт ткани, все фрагменты орнаментированной парчи были разложены в соответствии с вертикальным и горизонтальными направлениями сохранившегося рисунка. В результате была установлена взаимовстречаемость орнамента на имеющихся фрагментах, что позволило выявить законченную последовательность орнаментальных мотивов (рис. 9).

Прямые аналоги декора ткани в текстиле этого круга пока не найдены (рис. 10). Однако отдельные орна-

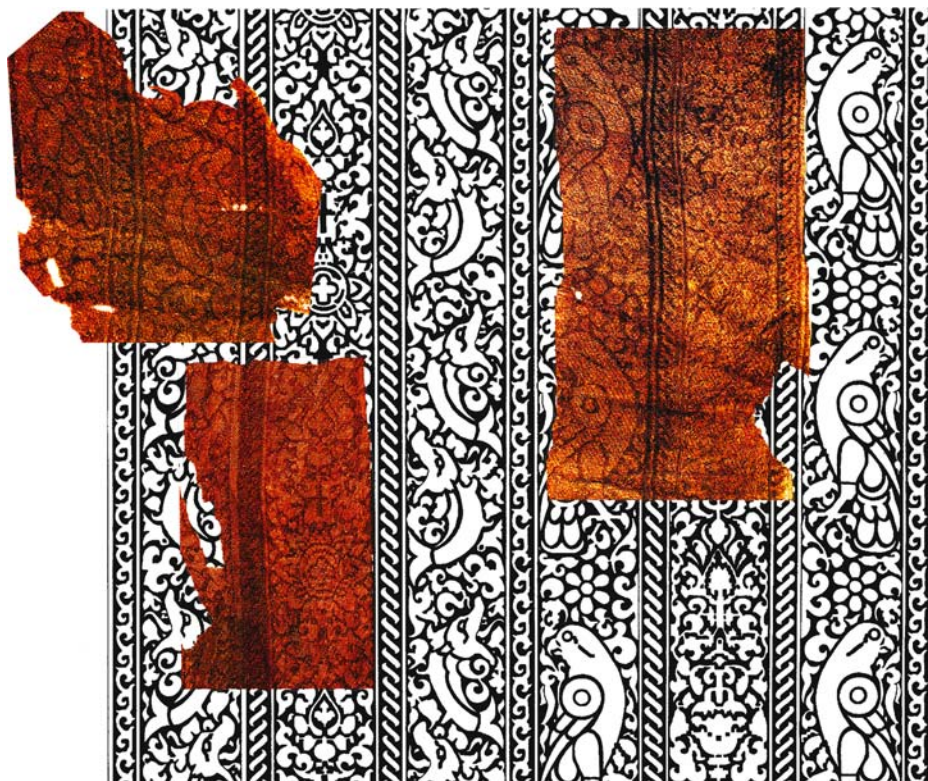


Рис. 10. Изображения попугаев и рыб на шелке из могильника Вербовый Лог.
Фото фрагментов ткани и реконструкция орнамента.

ментальные элементы, в т.ч. анималистические, находят соответствие в искусстве украшения исламских шелков. Попугай, запечатленный на парче на шелковой ризе из церкви Богоматери, хранящейся в Берлинском Kunstgewerbemuseum [La Seta..., 1994, cat. 109], до недавнего времени являлся единственным опубликованным изображением. Исследователи солидарно связывают бытование этого образца с серединой XIV в., но по-разному определяют место его изготовления: Китай [Falke, 1913, S. 54–55, fig. 334; Catalogo Berlino..., 1989, p. 562–563; Соболев, 1934, с. 183], Персия [Arduni, 1983, p. 218–221, fig. on p. 218] или Центральная Азия [Catalogo Berlino..., 1989, p. 562–563]. Нет согласия и по поводу его атрибуции. Так, по мнению Н.Н. Соболева, черно-золотая парча с попугаями была изготовлена в китайских мастерских для мусульманского заказчика [1934, с. 182–183]. Филиппа Скотт относит ее к персидскому текстилю ильханидского периода, который вырабатывался под сильным китайским влиянием [Scott, 1993, p. 118]. В новых материалах из Внутренней Монголии, опубликованных Чжао Феном, представлен еще один образец ткани с попугаями, который был сопоставлен с берлинским шелком. Оба фрагмента, по мнению Чжао Фена, являются продукцией юаньских мастерских и представляют разновидность китайских шелков – насадж [The General History..., 2005, p. 369, fig. 6-4-1, 6-4-2].

Очевидно, что рисунки на трех тканях выполнены разными художниками. Хотя все птицы выдержаны в единой стилиевой манере, в которой просматриваются общие изобразительные каноны, образ птицы из Вербового Лога заметно отличается от изображения попугаев на берлинской ткани и на шелке из Внутренней Монголии. Парча, хранящаяся в Берлине, предназначалась для мусульманского заказчика и отвечала его вкусам и требованиям: на крыльях птиц вытканы куфические надписи – на одном: “Мухаммед”, на другом: “Слава нашему султану, государю справедливому, мудрому Насир ад-дину” (современник султана, мамлюкский историк Абу-л-Фида сообщает, что в 1343 г. монгольское посольство привезло Насир ад-дину в числе прочих даров 700 кусков парчи с такими надписями) [Соболев, 1934, с. 182–183]*. Н.Н. Соболев считал, что изображения попугаев и мусульманских надписей на парче из Берлина отличаются грубой формой и не соответствуют стилю китайского декора [1934, с. 183]. Подобным образом можно охарактеризовать художественное исполнение птиц и на ткани из Внутренней Монголии. Очевидно, что на шелковых

*Дата, приводимая Н.Н. Соболевым, ошибочна, поскольку историк Абу-л-Фида умер в 1331 г., ан-Насир Насир ад-дин умер в 1340 г.

юаньских тканях мы видим копию рисунка, заимствованного с иранских текстильных образцов. Более того, создается впечатление, что художники, копируя образ птицы, не ассоциировали его с попугаем. Вместе с тем средневековые китайцы знали этих птиц (попугаев) во всем разнообразии их видов.

В эпоху Тан стаи зеленых длиннохвостых попугаев местного происхождения жили в горах Лун. Эти птицы умели говорить и, как считается, принадлежали к породе зеленых длиннохвостых попугаев с фиолетовой грудью. Возможно, именно о них идет речь в древнекитайском сочинении “Каталог гор и морей”: “Там водится птица, похожая на сову, но с зелеными крыльями, красным клювом и человеческим языком, которая может говорить. Ее называют попугай” [2004, с. 50–51]. Южные провинции Китая поставляли танскому двору цветных длиннохвостых попугаев. Начиная с III в. владыки тропических стран посылали в дар китайскому императору индонезийских попугаев. Это были новые для Китая породы – лори и какаду. Больше всего славились своей красотой длиннохвостые лори, именовавшиеся в Китае “птиц-цветными попугаями” [Шеффер, 1981, с. 139–141]. В записках Чжоу Цюй-фэя говорится о том, что жители Юга разводят разноцветных попугаев; в одной из провинций встречаются красные и белые попугаи, иногда этих сообразительных птиц обучают песням [2001, с. 270–271].

В средневековом Китае фигурами попугаев украшены танские шелковые самиты. Манера изображения парных птиц на шелке из храма Фамэнь, находящегося в 200 км западнее Сианя, соответствует новому для эпохи Тан композиционному решению орнамента: помещенные в круглый медальон птицы или звери располагаются симметрично относительно его центра и таким образом, что голова одного существа, следует за хвостом другого. Такое построение орнамента на китайских шелковых тканях обычно и для начала периода Ляо [Zhao Feng, 1999, p. 148]. Для нас важно то, что изображения попугаев на этих тканях реалистичны и отличаются от представленных на юаньских образцах.

В эпоху Тан экзотические породы попугаев были желанными обитателями дворцов, поэтому художников, готовивших картоны для шелковых китайских тканей, привлекали, скорее всего, эстетические характеристики птицы. В китайском декоративном искусстве попугай не являлся царским символом. В этой роли выступали дракон и феникс, маркирующие соответственно императора и императрицу. Попугая нет среди персонажей, населяющих “царство птиц” в китайской мифологии. Его образ постепенно исчезает из декора шелков, и в юаньских тканях мы встречаемся с формами, взятыми с иранских образцов, не наполненными символическим смыслом.

В Иране рассматриваемого периода образ попугая занимал разные семантические ниши. В дидактической литературе это спутник и советник царей, неусыпное око ревнивых мужей, образец красноречия и мудрости. В мусульманской мифологии среди 30 птиц попугаи являлись символами солнца и райских блаженств [La Seta..., 1994, p. 188]. В поэме иранского поэта XII–XIII вв. Аттара “Мантик ат-тайр” (“Разговоры птиц”) говорится, что у попугая – зеленые перья, делающие его подобным пророку мусульманской традиции, бессмертному Хызру, носящему зеленые одежды [Бертельс, 1997, с. 121]. В “Тутти-наме” (“Книга попугая”) персидский автор последней четверти XIII – начала XIV в. Зийа ад-дин Нахшаби, обращаясь к пророку Мухаммеду, называет его “попугаем цветника совершенства” [1979, с. 17].

От Индии до Персии попугай воспринимался как царский символ. В “Истории агван” Моисея Каганкатвази, писателя X в., сообщается, что правитель агван Джеваншир (660) получил в дар от багдадского правителя слона и зеленого попугая: “Видели мы царскую птицу, украшенную царским блеском и великолепием. Вид ее был прекрасен: на желтых перьях отражался зеленоватый отблеск, красноватый цвет груди, сверкая здесь и там вокруг шейки, блистал, переливаясь подобно каплям весенней росы на полях. Золотоцветная оконечность груди ниспадала подобно жемчугу; зрачки и белки глаз и густая полоса, идущая у шеи, вторично сгибались у рта; оконечность ее круглого языка, подобного зубу, испускала острые звуки, и часто, свойственным человеческой природе, голосом своим составляла слова” [1861, с. 159–161].

В поэме Алишера Навои “Язык птиц” попугай выступает как царская птица и советник царей:

Я ведь птица, к нездешним привыкшая странам,
Мне привычно летать над родным Индустаном.
Красноречием славу снискал мой язык,
Сладкоречием зло врачевать я привык.
Повелители в клетках меня содержали,
Утешаясь беседой со мною в печали [1996, с. 222].

Таким образом, в период создания шелковой ткани из Вербового Лога образ этой птицы присутствует в культурно-семантическом пространстве Персии, но в Китае эта птица не наделялась семантическим смыслом.

Рыба. Источник происхождения второго анималистического персонажа в декоре ткани из Вербового Лога – рыбы – не определяется однозначно. Его изображение не удается сопоставить с определенным видом. Рыбы – достаточно популярный образ в золотоордынском искусстве; он представлен в орнаменте бронзовых зеркал, серебряных сосудов и керамических изделий [Федоров-Давыдов, 1976, с. 163, рис. 125; с. 171–172, рис. 132–133; с. 173, рис. 144]. Между тем

образ рыб на текстильных изделиях монгольского времени известен, помимо рассматриваемой ткани, еще только в одном исполнении. На полосатом далматике XIV в. из Регенсбурга, декор которого включает образы водоплавающих птиц, различных животных и цветов, рыбы играют второстепенную роль, в то время как на парче из Вербового Лога они наряду с попугаем являются главными персонажами декора. Регенсбургскую парчу выполнил иранский ткач, подписавший свое произведение: “Мастер Абд ал-Азиз” [Scott, 1993, р. 118]; он совместил в шелковом декоре изображения китайских играющих львов и эмблемы мусульманства [Соболев, 1934, с. 183–184].

На анализируемой парче из Вербового Лога изображение рыбы, как и попугая, достаточно отчетливо. Ясно обозначено тело с двумя спинными плавниками и характерным раздвоенным хвостом. Но ее голова напоминает, скорее, голову животного с острым ухом, раскрытой пастью, одним или двумя зубами и длинным языком. Такая манера изображения рыбы не характерна для изделий золотоордынского круга памятников, имеющих в основе китайские образцы и по большей части связанных с изображением карпа, а в одном случае – с изображением рыб осетровой породы [Скрипкин, 2001, с. 247, рис. 1; Недашковский, 2000, с. 49–55, рис. 9, 1, 2; 10, 2, 4, 5].

В мифологии кавказских народов божество нижнего неба – Вишав – получило воплощение в образе рыбы, или водяной собаки, скорее волка [Мещанинов, 1927, с. 20]. Возможно, на ткани из Вербового Лога рыба изображена с волчьей головой с характерным ухом и острыми зубами в пасти. Образы фантастических существ, созданные путем комбинирования частей реальных животных, – грифоны, сэнмурвы и другие “чудовища” – были излюбленными в иранском искусстве, в т.ч. текстильном.

Вместе с тем рыба на рассматриваемом шелке может быть интерпретирована и как фантастическое морское животное – Макара. Этот персонаж был характерен для индийской традиции и для культур, находившихся под ее влиянием. Преобладающие в изображениях Макары черты водного животного, как правило, постоянны, но используемые для трактовки ее головы черты других существ варьируют. Это может быть голова дракона (со всеми ее составляющими), крокодила, слона или другого чудовища. Представляется, что на серебряном танском блюде из национального музея во Внутренней Монголии две играющие с солнцем Макары с раскрытыми пастьми, острыми зубами и длинным языком, несмотря на наличие слоновьего хобота, вполне сопоставимы с рыбами на шелке из Вербового Лога, хотя артефакты,



Рис. 11. Серебряное танское блюдо с изображением Макары из музея во Внутренней Монголии.

украшенные изображениями этих образов, разведены и во времени, и в пространстве (рис. 11).

Изображение хищной рыбы (акула), чья разверстая пасть вызывает ассоциации с волчьей, характерно для космографических арабо-персидских сочинений. В “Чудесах сотворенного и диковинках бытия” Закарийи ал-Казвини (1203–1283), популярного свода текстов по естественным знаниям, в разделе о морских животных показана акула с открытой пастью и острыми зубами. Такая же фигура представлена на тебризской миниатюре 1314–1315 гг. “Джами аттаварих” Рашид ад-дина. Персидский художник, иллюстрируя библейский сюжет о том, как Иона был проглочен морским чудовищем, показал последнего гигантской рыбой с острыми зубами [The Nasser D. Khalili Collection..., 2002], похожей на изображенную на шелке из Вербового Лога.

Рыбу-зверя на ткани из Вербового Лога следует отнести к художественным образам иранского искусства. При этом остается открытым вопрос о происхождении образов, запечатленных на шелковой ткани из Вербового Лога. Видимо, историко-культурные инверсии и заимствования были многократными и неоднозначными. Важно то, что в едином семантическом пространстве формировались общие изобразительные каноны.

Изображения рыб в произведениях декоративного искусства, создававшихся в это же время мастерами Юаньского Китая, наполнены иным смыслом. Здесь образы двух реальных рыбок выступают как благопожелательный мотив, символ единства, добра, любви и семейного счастья и принадлежат системе восьми благоприятных знаков буддийской символики. Орнаменты, расположенные между панелями с рыбами и между панелями с птицами, построены по условной геометрической сетке. В каждой полосе использовано несколько повторяющихся групп основных мотивов, что производит впечатление пространственного развития орнамента по вертикали. Эти признаки позволяют связать декор панелей с арабесками – орнаментами, характерными для средневекового искусства мусульманских стран. По стилю, форме и содержанию отдельных элементов дизайн панелей рассматриваемой парчи находит продолжение в орнаменте великолепного шелкового лампаса из Гранады, вытканного в XIV–XV вв., в котором арабески чередуются с арабскими письменами [Scott, 1993, p. 106–107].

Наконец, при анализе дизайна парчи из Вербового Лога следует обратить внимание на его тектонику, которая принципиально отличается от системы декора китайских шелков монгольского периода. На шелках династии Юань основные элементы дизайна располагаются среди густых растительных мотивов фонового орнамента, спроецированного на

горизонтальную плоскость [Доде, 2005, с. 143]. На рассматриваемых образцах очевидно вертикальное развитие декора и четкое разделение на зоны. Такой прием украшения шелков соответствует исламской художественной традиции. Характерное чередование панелей с образами парных грифонов с панелями, содержащими геометрический орнамент и разделенными узкими декоративными полосками, представлено в дизайне восточно-иранского шелка XIII в. из Национального Музея в Копенгагене [Watt, Wardwell, 1997, p. 136, fig. 64].

Смысл композиции с попугаями и рыбами на шелке из Вербового Лога может трактоваться по-разному. Допустимо рассмотрение орнамента как мифологической схемы Вселенной, в которой птицы и рыбы являются зооморфными символами верхнего и нижнего миров, а растительно-геометрический декор – образом Мирового древа. Соединение на шелковом полотне изображений попугая и фантастической рыбы, возможно, отражает новизну момента, связанного с прорывом космографических идей в мусульманскую картину мира, за которым стоит политика веротерпимости монгольских ханов, правивших Ираном. Наконец, общий сюжет может быть творческим переосмыслением персидским художником индийского мифа о боге любви Каме, который “разъезжает на попугае, а знамя его несет символ в виде мифической рыбы Макары” [Томас, 2000, с. 172].

Парчу из Вербового Лога следует считать продукцией, связанной с иранскими ткацкими традициями, что устанавливается на основании анализа художественного стиля и техники исполнения [Доде, 2006, с. 139–159]. На сегодняшний день это первый из известных в золотоордынских могильниках Северного Кавказа и Поволжья образец восточно-иранского шелка.

Таким образом, рассмотренные шелка, обнаруженные в трех золотоордынских памятниках, аккумулируют китайскую, центрально-азиатскую и иранскую художественные традиции и являются репрезентацией шелковой продукции Монгольской империи. Среди известных в настоящее время шелков из археологических памятников на юге России не встречено двух одинаковых тканей. Вряд ли стоит ожидать, что удастся обнаружить шелка с абсолютно идентичным рисунком в разных могильниках. В каждом случае культурно-историческая атрибуция шелка устанавливается индивидуально, на основании предложенных критериев.

Список литературы

Алишер Навои. Избранное / Пер. С. Иванова. – СПб.: Изд-во СПб. гос. ун-та, 1996. – 502 с.

Бертельс А.Е. Художественный образ в искусстве Ирана IX–XV вв. (Слово, изображение). – М.: Вост. лит., 1997. – 421 с.

Доде З.В. Уникальный шелк с “драконами” из могильника Джухта (Северный Кавказ) // РА. – 2005. № 2. – С. 138–150.

Доде З.В. Одежды и шелка из могильника Вербовый Лог // Власкин М.В., Гармашов А.И., Доде З.В., Науменко С.А. Погребения знати золотоордынского времени в междуречье Дона и Сала. – М.: Памятники исторической мысли, 2006. – С. 75–231.

Зийа ад-дин Нахшаби. Книга попугая (Тути-наме) / Пер. с перс. Е.Э. Бертельса. – М.: Наука, 1979. – 348 с.

История мирового искусства. – М.: Бертельсманн Медиа Москау АО, 1998. – 718 с.

Каталог гор и морей / Предисл., пер. и ком. Э.М. Яншиной. – М.: Наталис, Рипол Классик, 2004. – 352 с.

Катамура Тэцуро. Тацумура Хейзо Ору Но Битэн (Каталог выставки тканей коллекции Тацумура). – Токио: Асахи, 1986. – 60 р. (на яп. яз.).

Крамаровский М.Г. Золото Чингисидов: культурное наследие Золотой Орды. – СПб.: Славия, 2001. – 363 с.

Малыгин В.В. Китай в XVI–XVII веках. Эпоха. Быт. Искусство. – М.: Искусство, 1995. – 287 с.

Марко Поло. Книга Марко Поло / Пер. старофр. текста И.П. Минаева; ред. и вступ. ст. И.П. Магидовича. – М.: Гос. изд-во геогр. лит., 1955. – 376 с.

Мещанинов И.И. Закавказские поясные бляхи. Опыт яфетидологического анализа памятников материальной культуры. – Махачкала: Ассоциация Северо-кавказских горских краеведческих организаций, 1927. – 38 с.

Моисей Каганкатваци. История агван Моисея Каганкатваци / Пер. с древнеарм. К. Патканова. – СПб., 1861.

Недашковский Л.Ф. Золотоордынский город Укек и его округа. – М.: Вост. лит., 2000. – 223 с.

Рифтин Б.Л. О китайской мифологии в связи с книгой профессора Юань Кэ // Юань Кэ. Мифы древнего Китая. – М.: Вост. лит., 1987. – 526 с.

Самосюк К.Ф. Красавицы и воины в китайских театральных гравюрах XIII–XIV вв. (Сюжет и функция) // Эрмитажные чтения 1995–1999 годов памяти В.Г. Луконина. – СПб.: Гос. Эрмитаж, 2000. – С. 228–240.

Скрипкин А.С. Бронзовое зеркало из фондов музея Шичзянжуанского педагогического института (пров. Хэбэй, Китай) // Нижневолж. археол. вестник. – Волгоград, 2001. – Вып. 4. – С. 246–247.

Соболев Н.Н. Очерки по истории украшения тканей. – М.: Academia, 1934. – 434 с.

Сычев Л.П. Традиционное воплощение принципа Инь–Ян в китайском ритуальном одеянии // Роль традиций в истории и культуре Китая. – М.: Наука, 1972. – С. 144–150.

Терентьев-Катанский А.П. Иллюстрации к китайскому bestiariu. Мифологические животные Древнего Китая. – СПб.: Форма Т, 2004. – 223 с.

Томас П. Легенды, мифы и эпос Древней Индии. – СПб.: Евразия, 2000. – 345 с.

Федоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды: Очерки культуры и искусства народов евразийских степей и золотоордынских городов. – М.: Искусство, 1976. – 219 с.

Цао Чжи. Семь печалей: Стихотворения / Пер. с кит. Л. Черкасского. – М.: Худ. лит., 1973. – 166 с.

Чжоу Цюй-фэй. За хребтами. Вместо ответов (Лин вай дай да / Чжоу Цюй-фэй) / Пер. М.Ю. Ульянова. – М.: Вост. лит., 2001. – 528 с. – (Памятники письменности Востока).

Чудеса мира – ‘Аджа’иб ад-дунья (чудеса мира) / Критический текст, пер. с перс., введение, коммент. и указ. Л.П. Смирновой. – М.: Вост. лит., 1993. – 540 с.

Шеффер Э. Золотые персики Самарканда: Книга о чужеземных диковинах в империи Тан. – М.: Вост. лит., 1981. – 585 с.

Элиаде М. Азиатская алхимия. – М.: Янус К, 1998. – 604 с.

Юань Кэ. Мифы древнего Китая / Пер. с кит. Е.И. Лубо-Лесниченко, Е.В. Пузицкого, В.Ф. Сорокина. – М.: Наука, 1987. – 527 с.

Arduni F. “Il problema delle sete esotiche s caligere e il dato ornamentale” // Catalogo Verona: Le Stoffe di Cangrande. Ritrovamenti e ricerche sul 300 veronese, a cura di L. Magagnato. – Firenze, 1983. – P. 197–236.

Brown C. Weaving China’s Past. The Amy S. Clague Collection of Chinese textiles. – Phoenix: Phoenix Art Museum, 2000. – 160 p.

Catalogo Berlino. Europa und der Orient 800–1900: Lesebuch zur Ausstellung der Berliner Festspiele im Martin Gropius Bau / Hrsg. G. Sievernich, H. Budde. – München: Bertelsmann, 1989. – 921 S.

China National Silk Museum / Ed. Zhao Feng. – Hangzhou: Hangzhou Donglian Advertizing & Printing Co., Ltd, 2005. – 56 p.

Falke O. Kunstgeschichte der Seidenweberei. – Berlin: E. Wasmuth, 1913. – Bd. 2. – 49 S., 133 Tab.

Jerusalimskaia A.A. Die Graber der Moscevaja Balka. – München: Editio Maris, 1996. – 343 p.

Jerusalinskaya A. Les Soieries Byzantines A La Lumiere Des Influences Orientales: Les Themes Importes Et Leurs Interpretations Dans Le Monde Occidental // CIETA. – 2003. – Bull. 80. – P. 16–25.

La Seta e La Sua Via. Ideazione e cura Maria teresa Lucidi. – Roma: Edizioni de Luca, 1994. – 321 p.

Scott P. The book of Silk. – L.: Thames & Hudson, 1993. – 256 p.

Style from the Steppes. Silk Costumes and Textiles from the Liao and Yuan Periods 10th to 13th Century / Ed. D. Dinwiddie. – L.: Anna Maria Rossi & Fabio Rossi, 2004. – 71 p.

The General History of Chinese Silk. – Soochow: Soochow University Press, 2005. – 835 p. (на кит. яз.).

The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, London (MSS 727) // The Legacy of Genghis Khan. Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256–1353. – L.: Education The Metropolitan Museum of Art, 2002. – P. 8.

Watt J.C.Y., Wardwell A.E. When Silk Was Gold. Central Asian and Chinese Textiles. – N.Y.: The Metropolitan Museum of Art in Cooperation with The Cleveland Museum of Art, 1997. – 238 p.

Zhao Feng. Tresaures in Silk. – Hong Kong: ISAT; Costume Squad Ltd., 1999. – 359 p.

Материал поступил в редколлегия 02.10.06 г.