



З. Р. ТАРАЯН

**НАБОЙКА
В АРМЕНИИ**



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Ջ.Դ. ԹԱՌԱՅԱՆ

ԴԱՉԱՐՎԵՍՏԸ
ԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳՍՀ ԶՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1978

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

УЧ(47 925)

7 - 19

З.Р. ТАРАЯН

И
НАБОЙКА
В
АРМЕНИИ

II
483024



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1978

В книге на историческом фоне прослежено развитие наиболее характерных в Армении методов орнаментации тканей, армянского набивного производства и его значение на мировом рынке.

Отдельные главы посвящены орнаментальным мотивам армянской набойки и сюжетным композициям алтарных завес, выполненным в технике набивки

~~66270~~

Ответственный редактор

кандидат искусствоведения М. М. КАЗАРЯН

Книгу рекомендовал к печати рецензент
кандидат искусствоведения В. А. МАТЕВОСЯН



80104

703(02)—78

© Издательство АН Армянской ССР, 1978.

ВВЕДЕНИЕ

Армянская набойка не так давно привлекла внимание исследователей. В 30-е годы на нее обратил внимание Гарегин Овсепян¹, отметивший, что издание образцов набоек в цвете даст огромный материал для изучения истории армянского прикладного искусства, а также поможет полнее характеризовать состояние ремесел и торговли средневековой Армении. В те же годы в Историческом музее Армении была начата подготовка издания цветного альбома армянских тканей. Работу эту проводили сотрудники музея Е. Шахазиз и художник В. Ахикян. Подготовленные к изданию образцы представляли собой подкладки переплетов рукописей, среди которых немалое количество составляют набивные ткани. Собранный материал в конях, снятых с набоек В. Ахикяном, поступил в архив Государственной картинной галереи Армении. Но лишь в 1953 г. вышел в свет альбом «Армянская набойка»² с 82-мя цветными иллюстрациями и предисловием Л. А. Дурново.

Л. А. Дурново дала первую классификацию набоек, основанную на общности содержания мотивов и колористической гаммы. Она разделила представленные экземпляры на шесть групп, датируя древнейшие из них XIV в. Издание прослеживает некоторые мотивы набойки вплоть до начала XIX в.

Первая группа набоек, согласно классификации Л. А. Дурново, определяется преобладанием красного цвета, пост-

¹ Գարեգին Օվսեփյան. Մի էջ հայ արվեստի և մշակույթի պատմությանը, արտ. Ա., Հալեպ, 1930, էջ 8—9.

² Л. А. Дурново, Армянская набойка, М., 1953.

роенным широкими полосами, в которых распределяются специфические для раннеармянской набойки мотивы: розетки, ромбы и др.

Вторая группа набоек отличается большей пышностью, сочностью расцветки, ковровостью узора. Дорожчатые композиции сменяются шахматным распределением крупных орнаментальных мотивов, с присущими им, иногда, изобразительными формами. Набойки этой группы относятся к XIV—XVI вв.—времени расцвета набоечного дела.

К третьей группе относятся набойки с еще более реалистическими мотивами, преимущественно растительными. Это иногда отдельные, не связанные между собой элементы, но чаще светлый фон заполняется гирляндами. Распространенность набоек третьей группы довольно велика; употреблялись они с XV вплоть до XVII в.

В четвертой группе объединены более однообразные по мотивам полосатые набойки XV—XVIII вв.

К XVIII и началу XIX вв. относятся набойки пятой группы, в которых также преобладают растительные мотивы, решенные, однако, с большей степенью детализации. Они представляют собой замысловатые, но типично «ситцевые» узоры, вообще характерные для прикладного искусства XIX в. и имеющие преимущественно скромные расцветки и темные фона. Эту группу отличает тонкость технического исполнения, возможно, свойственная определенному району производства или даже отдельной мастерской.

Границы распространения того или иного типа узора во времени достаточно широки, так как мотивы набойки мало подвергались изменениям вследствие особенностей техники и утилитарного назначения набивных тканей, предназначенных в большинстве случаев для наиболее демократической прослойки населения, менее прочих реагирующей на модные веяния. Поэтому в классификации Л. А. Дурново образцы шестой группы не подвергаются строгой датировке, поскольку их узоры, представляя простейшие модификации элементарных мотивов, могли возникнуть на протяжении всего развития набоечного дела³.

Армянской набойке посвящены также отдельные разделы в ряде трудов, где рассматривается развитие ремесел в средневековой Армении. Исследование текстиля представляют

³ Л. А. Дурново, указ. соч., стр. 9.

главы в работах В. А. Абрамян⁴ и Б. Н. Аракеляна⁵. Набойка разбирается в них, в основном, по материалам Матенадарана и в связи с социологическими проблемами, исследованием техники, средств и условий производства, для чего армянская набойка представляет очень благодарный материал. В Матенадаране представлены главным образом набойки масового производства.

Отдельным памятникам, прежде всего, набивным алтарным завесам, уделялось внимание на страницах историко-археологических периодических изданий.

В журнале «*Քաղճափիկ*» опубликована статья Г. Аджемяна, посвященная алтарной завесе XVII в., выполненной в Персии⁶.

Завеса относится к вышитым, хотя по тематике, общей концепции изображений и отдельным художественным приемам она близка набивным завесам, также происходящим из персидских или турецких провинций. Статья Г. Аджемяна является среди армянских исследований наиболее подробным описанием, касающимся армянских алтарных завес. В других случаях они либо лишь упоминаются (как, например, в перечне вещей, привезенных архимандритом Хачиком Дадняном в Эчмиадзин из Персии⁷), либо воспроизводятся без каких-либо комментариев, как четыре фотографии с набивных завес в журнале «*Эчмиадзин*» за 1962 г.⁸

Завеса, описанная Г. Аджемяном, пошла в Америку, где затерялась. Интерес к подобным памятникам искусства на Западе был уже не нов. Сам Г. Аджемян в своей статье сетовал на то, что во время аукциона наиболее соответствующую цену за завесу давали скупщики из Европы.

⁴ Վ. Ա. Աբրահամյան, *Արճևաները Հայաստանում 4—18-րդ դդ., Երևան, 1956*;

⁵ Բ. Առաքելյան, *Քաղաքները և արճևանները Հայաստանում 9—13-րդ դդ., Երևան, 1958*;

⁶ Հ. Ահեմյան, *Արտազի Ս. Թաղի վանքի ձեռագործ վարագույրը, «Քաղճափիկ», հատ. 88, Հուլիս-օգոստոս, վեհերթիկ, 1930*;

⁷ «*Արարատ*», Հուլիս-օգոստոս, էջմիածին, 1895, էջ 266

⁸ «*էջմիածին*», Արամ, էջմիածին, 1962, էջ 32; Изданный уже после написания этой работы каталог выставки «Акоп Овнатаян и его предшественники» (Ереван, 1969) содержит четыре завесы (стр. 36). Великолепный образец одной из них иллюстрирован полностью (табл. II), вторая завеса представлена фрагментарно.

Армянские алтарные завесы составляют существенную часть отдела тканей Лондонского музея Виктории и Альберта. Среди них есть и набивные, на материале которых Г. П. Бекер ведет свое исследование об индийской набивке XVII—XVIII вв., посвящая целые страницы набивным алтарным завесам армянской работы, происходившим из Персии, Турции, Индии⁹. Г. П. Бекера более интересуют торговые отношения между названными странами, чем роль разбираемых им памятников в истории армянского искусства. Описанию одной из армянских завес посвящена также статья Стюарт Браун в журнале «Арагат», издаваемом в Лондоне¹⁰. Исследования Г. П. Бекера и Стюарт Браун достаточно серьезны в своем плане, но ими исчерпывается литература по данному вопросу.

Следует отметить ряд общих трудов по орнаментации тканей, послуживших источниками для аналогий. Весьма ценные факты и материалы содержат работы Н. Н. Соболева—специалиста по русскому дореволюционному текстилю, являющиеся и первыми советскими исследованиями на эту тему. Его «Очерки по истории украшения тканей» носят обобщенный характер, концентрируя в одном томе описание достижений различных эпох и народов в области ткачества¹¹.

Естественно, при данном подходе к теме в работе не рассматривается продукция крестьянских промысловых артелей, и о набойке в ней говорится в связи с модой на нее в привилегированных общественных кругах различных стран Европы, возникшей после вывоза секрета ее производства из Индии. Таким образом, набойка разбиралась в отрыве от своего социального значения и происхождения, в свете частных вопросов быта и запросов класса, которому этот вид искусства был чужд, а следовательно, и сам интерес к нему неустойчив и недолговечен.

Однако для Западной Европы фактор давления моды на этот типично народный вид искусства был, действительно,

⁹ G. P. Baker, Calico painting and printing in the East Indies in the XVIIth and XVIIIth centuries, London, 1921.

¹⁰ D. M. Stuart Browne, Armenian Exhibits in the Victoria and Albert Museum, II. Textiles, „Araat“, v. V, № 56, Feb.-March, London, 1918, p. 350-355.

¹¹ Н. Н. Соболев, Очерки по истории украшения тканей, М.—Л., 1934.

настолько существен, что разбирать его вне запросов высшего общества становится невозможно. Русское же крестьянское производство Н. Н. Соболев рассматривает отдельно еще в своем предшествующем труде—«Набойка в России»¹² Здесь он прослеживает, в какой-то мере, взаимоотношения русского текстильного орнамента с орнаментом соседних народов. Это продельывает также советский исследователь Г. Арманд¹³. Русской набойке посвящено также исследование Л. И. Якуниной¹⁴.

¹² Н. Н. Соболев, *Набойка в России*, М., 1912.

¹³ Г. Арманд, *Орнаментация тканей*, Л., 1931.

¹⁴ Л. И. Якунина, *Русские набивные ткани VIII—XVII вв.*, М., 1954.

Г Л А В А I

В доисторические времена после оружия самую настоятельную потребность для человека составляла одежда. Ученые склонны думать, что ткацкое искусство зародилось даже раньше гончарного производства и домашняя утварь, по сравнению с одеждой,—продукт утонченных потребностей. Во всяком случае, уже в культуре свайных построек были найдены ткани с фасонным переплетением нитей, узоры которых свидетельствуют, что в керамике и ткачестве были распространены одинаковые орнаментальные мотивы. Это заметил еще французский гравёр, рабочий ситцепечатных мастерских Гро в Париже Эжен Берту—автор серьезной статьи «Гравирование ситцепечатных валов». По его мнению, «первоначальным объектом для раскрашивания являлось собственное тело, отсюда уже естественный переход к раскрашиванию одежды и тканей, из которых ее изготовляли»¹. Этой же точки зрения придерживаются и другие исследователи тканей, в том числе советские исследователи Н. Н. Соболев² и Г. Арманд³.

Если принять эту версию происхождения орнаментации тканей, то следует признать наиболее близкими к татуировке способами окраски тканей разрисовку их и набойку, которые лишь после достаточного развития культуры украшения тканей могли несколько уступить место сначала вышивке, а потом и фасонному ткачеству.

¹ *Eugène Berthoud. Traité de la gravure sur rouleaux, Paris. 1906.* Русский перевод (сокращенный)—Э. Берту, Гравирование ситцепечатных валов, М., 1910, стр.6.

² *Н. Мантель, Рисунки для тканей, М.—Л., 1930, Предисловие Н. Н. Соболева, стр. 8—9.*

³ *Г. Арманд, указ. соч., стр. 64.*

Но у нас не оказывается достаточных оснований принимать способ поверхностного нанесения рисунка на готовое полотно за первоначальный, что, несомненно, подсказала бы техника татуировки. Г. Арманд высказывает также мысль о первенствующем положении текстильного орнамента перед другими его видами⁴. Как бы спорно ни было это положение, оно же и опровергает мысль о протекании традиции украшения тканей от татуировки и одновременно свидетельствует о том, что начальная техника воспроизведения орнамента в ткачестве могла быть продиктована рабочим ритмом ткача.

Как наиболее простой способ украшения тканей роспись и набивка могли появиться и вне зависимости от традиции раскрашивать свое тело, так как, по словам того же Эжена Берту, «человеку на самых низших ступенях развития присуще инстинктивное стремление к красоте, и люди с незапамятных времен стали окрашивать в ровные цвета и раскрашивать различными красками предметы своего обихода, в том числе и ткани»⁵.

Конечно, к единому мнению о протекании текстильного орнамента прийти трудно; каждый конкретный случай должен быть разобран на определенном материале с учетом определенных географических и исторических условий.

Так же трудно отдать предпочтение какой-либо одной технике орнаментации тканей. Различные их виды преобладали в той или другой стране, в зависимости от местных условий развития ткацкой культуры, во многом зависящей от климата и специфики сырьевых материалов.

Соответственно, и техника набивки была распространена далеко не повсеместно, а ее возникновение связано с определенной земледельческой культурой. Родиной набивки принято считать долину Инда, где очень распространена культура хлопка. Наверное, хлопчатобумажная пряжа слишком тонка и непрочна для того, чтобы подвергать ее дополнительной обработке в виде окраски, шитья бумажным волокном и пр. Поэтому для орнаментации хлопчатобумажных изделий была более уместна техника набивки, применяемая для украшения уже готового полотна. Культура Мохенджо-Даро дает нам относящиеся к III тыс. до н. э. образцы набивных

⁴ См. там же.

⁵ Э. Берту, указ соч., стр. 6.

изделий. Если набивка идет из Индии, то естественно, что у других народов эта техника употреблялась первым долгом для отделки хлопчатобумажных тканей и очень долго не распространялась на изделия, изготовленные даже из аналогичного растительного волокна, например, из льна.

Что же касается принципа печати, лежащего в основе набивки, то он вообще был разработан на весьма ранних ступенях цивилизации.

Э. Бертю справедливо заметил, что гравировка известна еще со времени пещерных культур, хотя оттиски с нее стали делать позднее и лишь для получения печатей на каком-либо пластическом материале⁶.

Совершенствованию техники изготовления печатей в немалой степени способствовало изобретение каменного сверла, появившегося в Месопотамии в III тыс. до н. э. Митрополит фессалоникский Евстафий в комментариях к Дионисию свидетельствует, что у армян тоже добывался камень, который высверливают и вырезают печати⁷.

Независимо от Индии, за ее пределами существовала и своего рода набойка, производившаяся смывными красками. Вероятно, роль Индии, в разработке набивной техники сводится к разработке методов химического закрепления красителя на полотнах растительного происхождения. Во всяком случае, к набойкам относят многие ткани, при изготовлении которых применялись самые различные красильные техники.

Набивка—простейший способ декорировки тканей. На доске из дерева твердой породы (грушевого или орехового) вырезался узор, на который затем накладывалась краска. Такая доска с рисунком называлась «манерой» или «цветком». Надавливанием манеры на натянутую ткань с узора получали оттиск, который могли повторять бесчисленное количество раз. Чтобы рисунок лучше отпечатался на ткани, по доске били специальным молоточком-колотушкой. Отсюда происходят термины: набойка, выбойка. Если «манера» была большой, то передвигали не доску, а ткань, натягивая ее, закрепляя и прокатывая вальком, заменяющим в данном случае колотушку. Подогнанные друг к другу оттиски создавали связный рисунок.

⁶ См. там же, стр. 8.

⁷ См. В. В. Латышев, *Ethika* Стефана Византийского, «Известия древних писателей о Скифии и Кавказе», т. I, СПб., 1890, стр. 255.

Многоцветный рисунок набивали при помощи набора досок. Набивка производилась от темного к светлому цвету. Для каждого цвета вырезалась отдельная доска.

Позднее для получения оттисков тонких линий и точек в деревянные доски стали вставлять гвозди и медную проволоку, а затем в обиход вошли медные гравированные доски. Когда воспроизведение рисунка на ткани стало производиться машинным способом, набивка превратилась в печать.

Интересные описания набивной техники дают старинные источники. Ченнино Ченнини в «Трактате о живописи» (XIV—XV вв.) говорит: «Так как к нашему искусству (т. е. к живописи) принадлежат некоторые работы на полотне... которые хороши для детских платьев и одежд... то я укажу способ их изготовления... Возьми подрамник, вроде затянутой оконной рамы, на котором по всем правилам прибито полотно или канва... возьми доску из орехового, грушевого или другого очень твердого дерева, величиной с кирпич... рисунки на этой дощечке должны быть нарисованы и вырезаны на глубину толстой веревки... на дощечках должны быть изображены все виды узора, который тебе требуется, листья или животные, но сделай так, чтобы дощечки всеми четырьмя сторонами хорошо подходили одна к другой и в целом создавали полный и связный рисунок... Когда закончишь... приготовь тонко стертой с водой черной краски из виноградных лоз, затем хорошо высуши эту краску на солнце или на огне и снова сотри ее; смесью с жидким лаком столько, чтобы хватало для работы; часть этой черной краски возьми ложечкой, размажь на ладони, т. е. по перчатке, и пройди ею, хорошо смазывая доску там, где она вырезана, так чтобы не заполнять выемок; клади трафарет ровно и по порядку на натянутую на подрамнике ткань... возьми в правую руку деревянный щиток или дощечку и сильнее три его поверхностью по трафарету. Когда потрешь столько, чтобы краска хорошо впиталась в ткань или полотно, сними свою модель, намажь ее снова краской и вновь в большой тщательностью клади ее столько раз, пока не заполнишь всего куска...

Эта работа требует, чтобы в некоторых местах фон ткани был окрашен другими красками. Для этого тебе следует иметь краски малоукрывные (прозрачные), как желтая, красная, зеленая»⁸.

⁸ Ченнино Ченнини, Книга об искусстве или трактат о живописи, М., 1933, стр. 119.

Близкое к приведенному описанию техники набивки дают русские источники, например, «О выпечивании печати на карте»: «Печать надлежит свернуть в тиски вверх резьбою, потом положи на нее листок карточной, а на нее только разбитую свинцовую бляшку, по которой ударить покрепче молотком, отчего печать на карте и выпечивается...»⁹.

Термин «набивка» мы употребляем по отношению к различным методам нанесения рисунка на готовое полотно, хотя, как отмечает Р. Фистер, он лишь удобен, но не точен¹⁰, так как характеризует только один прием—тиснение или печатание с доски.

Между тем в практике наблюдается частое сочетание этого метода с другими способами окраски тканей: росписью, яванским батиком, кубовым крашением, которое, в свою очередь, знает техники *роган*, *бадан*; использование резерважа, применение трафаретов и печатных оттисков.

Форрер также сомневается в правильности применения термина «набойка», например, к раннеегипетским тканям¹¹. Египетский способ декорации тканей описывал Плиний Старший в I в. н. э.: «В Египте окрашивают одежды... удивительным способом: после того, как белое полотно расчертят, его пропитывают не красками, а поглощающими краски веществами. Когда это сделано, на полотнище не видно ничего, но погрузив его в котел с кипящей краской, в надлежащее время вынимают окрашенным»¹².

В красильном производстве техника, аналогичная этой, сохранилась до наших дней. На ткань накладывается резервирующий состав—вапа, состоящий из воска, крахмала, желатина или каких-либо смол и предохраняющий определенные участки ткани от краски. По окончании резервации

⁹ «Рецепты о разных составах», рук. № 4736 собрания Титова, Библиотека им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, стр. 45.

¹⁰ См. R. Pfister, *La decoration des étoffes d'Antinoë*, „Revue des Arts Asiatiques“ (в дальнейшем—„RAA“), v. V, N1, Paris, 1928, стр. 236, 243.

¹¹ См. Forrer, *Die Zeugdrucke des byzant, roman, gothischen und Späteren Kunstepochen*, Strassburg, 1894, стр. 11; *его же*, *Die Kunst des Zeugdruckes vom Mittelalter, bis zur empirezeit*, Strassburg, 1898.

¹² „Вопросы техники в *Historiae Naturalis* Плиния Старшего“, „Вестник древней истории“ (в дальнейшем „ВДИ“), №3, М—Л., 1946, стр. 320—321.

ткань опускают в чан или куб с красителем. Для достижения тоновых эффектов окраска производится иногда по несколько раз. Вапа для каждого цвета накладывается отдельно. Затем ее смывают кинятком. Различные по составу вапы дают разные эффекты: для получения размытого рисунка употребляется крахмал, более четкого—воск. Эта техника называется кубовой набойкой.

Известна также кубовая набойка с обесцвечиванием или протравой, в которой вместо вапы применяются протравляющие вещества, вступающие в химическую реакцию с красителем. Протрава считалась сложным способом окраски, и его применяли лишь особые группы мастеров в больших городах.

М. З. Матье также говорит о группе коптских тканей, шерстяных или льняных полотняного плетения, со светлым узором на фоне красного, синего или зеленого цвета. Их мало, датируются они V—VIII вв. Предположительно способ окраски представлял кубовую окраску с применением вапы, которой могли быть воск, глина или протравляющее вещество¹³.

Из описания Плиния неясно, использовались ли протрава или резервирующий состав, но есть указание на другую особенность техники: «расчерчивание» ткани вагой. Эта техника близка также индийскому батнику. Кубовое крашение в батнике сочетается с набивкой штампом и росинью. По индийскому способу росинсь производится следующим образом: по заранее начерченному рисунку кистью обводят контуры, которые в узоре должны быть черными, затем так же накладывают красную краску, фиолетовую и т. д., на следующем этапе рисунок вместе с раскрашенными уже частями покрывают резервирующим составом, кроме тех мест, где должен быть зеленый или синий цвет. Затем ткань опускают в чан с индиго, где она окрашивается в синий цвет. Для получения зеленого цвета на индиго накладывают желтую краску¹⁴.

Сходный рецепт знали русские кустари-набойщики, о чем свидетельствуют дошедшие до нас тетради с рецептами XVIII в. Среди них «Каталог манерам разным», «О крашении по-русски и по-французски», «Рецепты печатания по разно-

¹³ См. М. Матье и К. Ляпунова, *Художественные ткани коптского Египта*, М.—Л., 1951, стр. 22.

¹⁴ См. Г. П. Бекер, указ. соч., стр. 16.

му грунту», «Тетрадь о крашении кумачей и прочего», «О красильном искусстве». Рецепт «О печатанье по желтому грунту» гласит: «Сперва напечатать черного и красного, и фиолетом, и заварить, и на лугу выбелить, и, выправя полотно, напечатать материалом, что на красный цвет, и сварить воу (?), и положить немного французской груши, и выйдет желтый грунт, а более ничего не замазает, и после в отрубях дать покипеть и будет бело. А потом цветить по желтому синим и будет зеленое, а синее само собой»¹⁵.

В тех же тетрадях говорится о нанесении рисунка со штампа. Иногда штампом-манерой накладывали также резервирующий состав или протраву, а затем, после смывания вапы, на неокрашенных участках печатался рисунок¹⁶.

Этот прием похож на батик с примененным медного штампа, который считался индонезийской техникой,—печатный батик, называемый чантинг-чанг, хотя еще в XIII в. он получил развитие на Яве и по праву является яванским батиком. По мнению знатоков, он лишен эстетической ценности по сравнению с известным в Индонезии более древним рисованным батиком,—батиком-тулисом, где рисунок кладется бамбуковой палочкой и заливается воском из специального медного ковшика. Рисованием по этому древнему способу занимаются только женщины и только в отдельных племенах, окраска же производится мужчинами. Под слой воска, наложенного художниками, подтекает краска и благодаря этому получают расплывчатые живописные контуры—«мягкие касания», чего нельзя достичь при печатном батике.

Прием получения живописного расплывчатого рисунка был известен и красильщикам-абрбандчи в Средней Азии, занимающимся производством высоко ценящихся абровых тканей. В абровых тканях окрашиваются нити, собранные в пучки—либиты, состоящие из 40—60 нитей, а не готовая ткань. Окрашенные либиты закладывают в станки, располагая их зеркально (на глаз), и ткут по этой окрашенной основе. Сменения, получившиеся в процессе ткачества и установки нитей, вносят живость, хотя и нарушают зер-

¹⁵ Красильно-набивной промысел Костромской губернии, Кострома, 1915, стр. 12—13.

¹⁶ См. там же.

Р 483024

кальность рисунка. За процессом окраски нитей должен следить сам художник. При нанесении контура рисунка мастер-абрбандин эскизом не пользуется. Возможно поэтому абровые ткани ценятся чрезвычайно высоко. Мухамед Наршахи говорит, что за одну абровую занавесь «можно было отдать весь харадж (поземельную подать)»¹⁷ Бухары.

Окраска с резервацией идет от светлого к темному тону. Последней кладется зеленая краска. Все краски ложатся по желтой подгрунтовке, что сообщает им особую чистоту тона.

«Мягкие касания» характерны также для рисунков, выполненных в технике бандаи, известной в древние времена в Китае, Индии, на Кавказе, в Египте. При этой технике ткань перевязывается в узелки и при опускании в куб с краской в перевязанных местах окрашивается слабее или совсем не окрашивается. Для окраски в несколько цветов операция повторяется несколько раз. Затем на неокрашенные места можно накладывать штампом узор. В этой технике исполнялись преимущественно штучные товары: головные платки, покрывала, занавеси.

Еще одна техника применялась уже для дорогих тканей—окраска или, скорее, разрисовка тканей по трафарету. Для этого приготавлился специальный краситель «роган» по индийскому рецепту, составленный из горячего порошка краски с касторовым маслом. На Западе эта техника приготовления краски была упрощена и применялась реже. Но так же, как «роган», приготавливалась позолота для отделки драгоценных тканей.

Почти все перечисленные способы набивки были известны и распространены в Армении. К сожалению, древние источники набойки касаются лишь косвенно. Армянские историки предпочитали посвящать более обширные повествования роскошным одеждам, драгоценным тканям, вышивкам, коврам, обилие которых в местном производстве позволяло игнорировать набивную технику как простейшую. Однако даже по скудным свидетельствам можно заключить, что способы окраски тканей, применявшиеся в Армении, лишь в деталях отличались от описанных выше. Нужно отметить, что Европа познакомилась с ними позднее. Кубовое крашение «пришло» сюда только к 30-ым годам XVII в. из Малой

¹⁷ Мухамед Наршахи, История Бухары, Ташкент, 1897, стр. 29—30.



Азии, Индии через Кавказ, славящийся своими устойчивыми красителями.

На рубеже между Востоком и Западом, служа неминуемым пунктом в транзитной торговле, Кавказ становился проводником многих технических новшеств и культурных достижений. Отчасти поэтому в быту у армян было огромное разнообразие ткацких изделий.

Местные природные ресурсы и климатические условия Армении позволили создать также и особые виды ткачества, имеющие свою специфику. Для того, чтобы установить среди них место набойки, необходимо выявить наиболее характерные для местной культуры виды ткачества и методы ornamentации тканей.

Ткацкое хозяйство было одним из самых развитых в древней Армении. Армянское нагорье, как и вся Передняя Азия, является родиной многих зерновых, плодовых, кормовых и технических культур. Некоторые из них дали начало ткачеству. Такие породы овец, как балбас, мазех, бозах, карабахская, выведены в горах исторической Армении. Ангорские шерстеносные козы тоже происходят отсюда.

Сложный горный рельеф Армении, резкий, неустойчивый климат обусловили преимущественное развитие скотоводства в ряде районов страны. Культура шерсти являлась основой хозяйства древнейшего населения Кавказа, Анатолии, Армянского нагорья и всей Передней Азии. Она же была самой старой и основной ветвью ткацкого ремесла. Археологические находки подтверждают зависимость ткацкого хозяйства Кавказа от производства шерсти.

Крупные глиняные грузила от ткацкого станка найдены на Кармир-блуре. Они имеют форму усеченной пирамидки с отверстием в верхней части. Эту находку сопровождали мотки и клубки шерстяных ниток и обрывки различных тканей, тонких и плотных с ворсом¹⁸.

Начиная с III тыс. до н. э. в раскопках поселений и крепостей на территории Армении встречаются дисковидные или полушаровидные пряслица от примитивных веретен. Ткацкая культура в этих районах никогда не замирала. Глиняные и костяные пряслица почти тех же форм были обнаружены также при раскопках памятников средневековой Армении

¹⁸ См. Б. Б. Пиотровский, Ванское царство, М., 1959, стр. 64.

в Двине и Ани¹⁹. Арханчская форма веретена сохраняется до наших дней.

Хорошее знакомство с технологией обработки шерсти способствовало тому, что культура шелка также довольно рано была воспринята в Армении. Дело в том, что обработка всякого волокна животного происхождения, в том числе шелкового и шерстяного, производится одинаково. В процессе освоения культуры шелка Армения с самого начала играет заметную роль.

Как известно, тайна производства шелка лишь в VI в. была похищена из Китая византийским миссионером²⁰. До этого нигде на Западе и Переднем Востоке не было собственного производства шелков.

Шелковые ткани, вывозимые из Китая, в Римской империи и Византии ценились на вес золота. Сухопутная торговля шелком шла через Армению, но была почти полностью монополизирована сначала парфянами, затем Сасанидами. Поэтому Византии приходилось искать возможность доставлять шелк через море при посредничестве иноплемennых купцов. Юстиниан I безуспешно пытался использовать для этой цели эфиопский рынок, Юстиниан II (VI в.) — среднеазиатских турок или Кавказ и Северный Каспий²¹. И хотя никто не выдержал конкуренции с иранским купечеством, эти факты уже дают основание предполагать, что на Кавказе существовала самостоятельная торговля дальневосточными шелками.

На этом, собственно, роль персов в торговле шелком закончилась. Дальнейшее распространение шелковых изде-

¹⁹ Гос. Ист. музей Армении, № 1229, 1230, 1231, 1232, 301. Упоминается у В. А. Абрамян (указ. соч., стр. 165).

²⁰ Он вывез только культивированного шелкопряда, и на Западе шелковая пряжа появилась сразу же в форме культурного круглого волокна. Знакомство с овально-ромбондальным волокном полудикого шелкопряда в то время не состоялось. Волокно это вытягивали прямо с кокона в виде пучка нескольких нитей. Без крутки оно уже представляло пряжу, ткани из которой, эластичные и плотные (чесуча), остались монополией Китая.

²¹ См. Я. А. Манандян, О торговле и городах Армении в связи с мировой торговлей древних времен, Ереван, 1954, стр. 100.

лий, даже на Среднем Востоке, шло из Византии. Но роль Армении как транзита не упала, как полагает Я. А. Манандян²².

Шелковую пряжу и византийские шелковые изделия продолжали перевозить через Армению. Параллельно с этим развивалось в Армении и собственное производство шелков. Целый ряд свидетельств начиная с раннесредневековых источников и вплоть до XIX в. доказывает большую роль Армении в деле распространения шелкового товара и наличие ее собственных производств, шелковая продукция которых имела очень высокий спрос на мировом рынке.

Все шелкомотальные мастерские находились севернее Византии, где проходил раньше китайский тракт. Из Бердаа-Партав «...вывозится много шелку. Червей шелковичных вскармливают на тутовых деревьях, не принадлежащих никому. Много его (шелку) отправляется оттуда в Персию и Хузистан»²³.

Хузистан—первая персидская провинция, где начало развиваться (при Сасанидах) шелковое ткачество. Там выработывали атлас, камку и плюш.

Крепкую абришимовую нить вывозили также из Мерва и Табаристана (юг Каспия). Из нее «...в расположенной по соседству Армении изготовляли прославленные пояса для штанов...»²⁴.

Эти шнуры упоминаются почти у всех древних авторов мусульманского Востока. Ал-Мухаддаси сообщает: «...Вывозятся из нее (Армении.—З. Т.) выработанные сукна и восхитительные шнуры»²⁵. «Из Дабилля (Двина) вывозят сукна, ковры, подушки, покрывала и знаменитые шнуры»²⁶. «Нет ничего подобного выделяющимся у них шнурам и коврам, кошенили, покрывалам, краске...»²⁷. То же сообщает Ал-Истахри: «В городе Дабиль выделяются шерстяные платья и ковры, подушки, сидения, шнуры и другие предметы ар-

²² См. там же, стр. 109—110.

²³ «Сборник материалов об описании местностей и племен Кавказа», (в дальнейшем—СМОМПК), вып. XXIX, стр. 7—9.

²⁴ А. Мец, Мусульманский Ренессанс, М., 1966, стр. 360.

²⁵ СМОМПК, вып. XXXVIII, стр. 5—6.

²⁶ Там же, стр. 14—15.

²⁷ Там же.

мянского производства»²⁸. По Ибн-Хаукалу, «в городах и областях Армении есть товары, предметы ввоза, разные сорта необходимых животных, овец и материй, ввозимых в разные страны, известных у них и пользующихся славой, как армянские шкуры, приготовляемые в Саламассе и продаваемые от одного до десяти динаров за штуку, и ничего подобного нет в прочих землях»²⁹.

В X в. в Персию и Египет еще ввозили греческий атлас, который считался самым красивым и был важнейшим предметом ввоза, производившегося через Трапезунд. По этому поводу Ал-Истахри писал: «Есть у них (у армян.—З. Т.) место, откуда входят в Рум, известное под именем «Тарабезунда». Туда стекаются купцы, а затем отправляются для торговли в страны Рума. Таким образом все, что попадает из парчи, шелку и румских одежд в этих (мусульманских.—З. Т.) странах,—это из Тарабезунда»³⁰. Ибн-Хаукал сообщает совершенно то же самое³¹.

Из Джурджана, Табаристана, Азербайджана, Рума и Армении получают одежды также и хазары, которые сами одежды не выделывают³². По Махуди, черкесы «...носят белые одежды, румскую парчу, пуриур и иные виды шелковых материй, затканых золотом... Они имеют сношение с Трапезундом на кораблях, и те, в свою очередь, снаряжаются раньше у них»³³.

Трапезундский транзит сохраняет свое значение вплоть до XX в.

Раздел «Торговля азиатским товаром» в русском журнале «Библиотека для чтения» в 1852 г. перечисляет шелка персидские, грузинские и армянские, причем товару дается интересная, но весьма наивная характеристика: персидские ткани «в действительности же произведение не азиатских, но европейских мануфактур и скупаются армянами в огромном количестве на Лейпцигской ярмарке: отсюда они отправляются в Трапезунд и из Тебриза ввозят в пределы России.

²⁸ Там же, стр. 19.

²⁹ Там же, стр. 246.

³⁰ Там же, стр. 19—20.

³¹ См. там же, стр. 246.

³² См. там же, вып. XXIX, стр. 49—51.

³³ Там же, вып. XXXVIII, стр. 55.

Прочность шелку, употребляемому на основу, чистота отделки и изящность рисунка, как уверяют русские торговцы, служат уже доказательством неазиатского их происхождения³⁴.

Последнее заявление звучит, конечно, парадоксально, если учитывать азиатское происхождение шелка и его распространение на Востоке, но и оно свидетельствует о роли Трапезунда как пункта транзитной торговли шелком.

Марко Поло, побывав на Кавказе, писал: «В этой стране родится много шелку, из которого делают ткани, протканые золотом. Жители вообще кормятся от торговли и рукоделня»³⁵.

Шелка из Двина и других районов Армении считались в своем роде непревзойденными. В частности, шелк Эрзинги (Аринджа) или Бокарана носил имя своего города и, по свидетельству Марко Поло, был лучшим в мире³⁶.

Распространение шелков в Армении было столь велико, что они были доступны почти всем слоям населения. «Даже пастухи стали являться в шелковых платьях»³⁷. Найденное в Анийском погребении детское шелковое платье может в какой-то мере служить тому подтверждением. (Правда, девочка эта принадлежала к высшему сословию. Ее платье было богатым, расшитым, вышитым). И в целом эволюция шелкового производства зависела главным образом от спроса имущего населения, чего нельзя сказать о льняном ткачестве.

Культуре льна приписывают кавказское происхождение. Для обозначения льняных изделий и льноделания в армянском языке существует около тридцати слов и словообразований. Производство же всех видов полотна в народной терминологии обычно определяло слово «*համալորման*» — от названия льна — «*համալ*». И хотя для определения этого вида ремесла существовали еще и другие понятия — «*անկվածալորմանը*», «*սոստյանկալորմանը*», первое было самым употребительным.

³⁴ Ж. «Библиотека для чтения», т. 116, отд. VII, СПб., ноябрь, 1852, стр. 68.

³⁵ Марко Поло, Путешествия, кн. I, СПб., 1902, стр. 31.

³⁶ См. там же, стр. 31—36.

³⁷ «Всеобщая история Стенаноса Таронского, Асохика по прозвищу» (перевод Н. Эмпи). III, 3, М., 1864, стр. 109.

Это обстоятельство в какой-то мере подтверждает тот факт, что культура льна очень рано укоренилась в Армении. Но этим отнюдь не отменяется положение, что основой хозяйства здесь была шерсть. Просто на арену истории армяне вышли уже как земледельческий, а не скотоводческий народ, а потому народная терминология могла отдать предпочтение термину, происходящему от наименования сельскохозяйственной культуры.

Как отмечает Б. Н. Аракелян, рано отделившись от сельского хозяйства, производство полотна из льна в Армении стало одним из первых самостоятельных ремесел и дало начало ткачеству вообще³⁸. В соседней с Арменией Колхиде экспорт льна играл такую же роль, как в стране классического льноделия—Египте. Кстати, уже Геродот знал, что «...только колхидяне и египтяне готовят полотно одинаковым способом»³⁹. Еще в Урарту льняные одежды поставлялись в божественные казнохранилища. На это указывают ассирийские источники. В исчислениях ассирийских военных трофеев, наравне с оружием, военными колесницами, золотом, изделиями из слоновой кости, статуями богов и царей, упоминаются захваченные в урартских святилищах льняные одежды и ткани. При ограблении Саргоном храма Халди в Мусасире в 714 г. до н. э. ассирийцы захватили «сто тридцать одежд многоцветных и туник из льна»⁴⁰.

Так или иначе, льноводство для Кавказа является в какой-то мере текстильной специальностью, между тем как хлопок там в древние времена практически не знали.

Эта культура происходит из Индии. Уже к III тыс. до н. э. относятся хлопчатобумажные ткани со следами устойчивого красителя—марены, найденные в долине Инда в Мохенджо-Даро. Но даже в соседних с Индией странах хлопок не был известен⁴¹. В путевых записках китайского

³⁸ См. Б. Н. Аракелян, *Города и ремесла...*, стр. 270.

⁴¹ Называя хлопок индийской культурой, мы имеем в виду только 105.

⁴⁰ Б. Б. Пиотровский, указ. соч., стр. 150.

⁴¹ Называя хлопок индийской культурой, мы имеем в виду только его отношение к текстилю. Разные дикорастущие виды семейства хлопчатника встречаются и в других отдаленных от Индии странах (Северной Америке, Египте). В этом отношении родина хлопчатника не определена.

путешественника XIII в. н. э. Чан Чуня говорится о хлопчатнике: «В долине реки Или имеется сорт материи, именуемый тулума (от *tâla*). Люди говорят, что соткана она из растительной шерсти. Эта шерсть похожа на пушок нашей ивы—очень чистая, тонкая и мягкая. Из нее делают шти, веревки, матерью и стеганные одеяла»⁴².

К сожалению, основываясь на данных древних историков в вопросе распространения культуры хлопчатника приходится с осторожностью, так как в древних языках—греческом, латинском, еврейском и др. терминология тканей очень неясна.

Геродот, однако, надо полагать, варьирует понятием хлопок правильно и относит его в большинстве случаев к индийскому продукту. Его свидетельство (хотя оно и не единственное) принято приводить в доказательство развития культуры хлопка в Индии: «Дикорастущие деревья приносят здесь в виде плода род шерсти, по красоте и доброкачественности превосходящий овечью шерсть. Индийцы готовят себе из нее одежду»⁴³.

Спорным считается отнесение к хлопчатобумажным тканям египетского виссона⁴⁴, который скорее всего является льняным материалом. Он был достаточно распространен в Армении. Его армянское название—бехез ближе греческому—*bussos*, в свою очередь происходящему от ассирийского—*busa*. На местной почве это слово дает около десятка словообразований. В общем, для Армении бехез, как и виссон, это тончайшее льняное полотно, бывшее в употреблении у высших слоев населения.

Хотя ткань и относится к числу дорогих, от слова бехез шло название торговых рядов—*базазатун*, *базазаноц*, где сбывали вообще всякие ткани, а торговцев текстильными изделиями звали *базаз*. Возможно, потому ошибается Марко Поло, свидетельствуя, что в районе Муниа из хлопка, а не из льна, как указывалось выше, ткали бехез и другие ткани⁴⁵.

⁴² А. Мец, указ. соч., стр. 360.

⁴³ Геродот, указ. соч., т. I, кн.3, стр. 268.

⁴⁴ См. М. Хвостов, История восточной торговли в греко-римском Египте, Казань, 1907, стр. 188.

⁴⁵ См. Марко Поло, указ. соч., стр. 88.

Кроме Муша, согласно Марко Поло, на его выделке специализировалась еще Арзинга⁴⁶.

Между тем, хлопчатобумажных изделий Армения вплоть до XVII—XVIII вв. не производила, хотя прослеживая пути распространения хлопка-сырца, можно считать, что Армения познакомилась с ним одной из первых. В. Абраамян, без ссылки на источник, сообщает, что во время раскопок 1948—1951 гг. на Кармир-блуре найдены бумажные нитки и полунестлевшие ткани урартского периода⁴⁷. При всех условиях вряд ли можно приписывать им урартское происхождение⁴⁸.

В «Ашхарацуиц»-е в VII в. упоминается только Пайтакаран как область разведения хлопка⁴⁹. Уже в X в. близ Двина «жители по большей части сеют рис и хлопок»⁵⁰. В XIII в. хлопок разводили в Ошакане, и жители села в 1286 г. были освобождены от казенных налогов благодаря этому своему занятию⁵¹. В Ани торговцам льном и хлопком предоставлялся отдельный район⁵². Надпись в Ани (1198 г.) гласит: «...Продажа хлопка и хлопчатобумажных изделий от этого места, где находится мечеть Абуль-Мамаран, до лавки на улице Себиль допускается»⁵³. Вообще торговля хлопком в

⁴⁶ См. там же, стр. 36.

⁴⁷ См. В. Абраамян, указ. соч., стр. 172—173.

⁴⁸ На Ассирийском цилиндре, приобретенном Британским музеем, сталкиваемся с указанием, что Санхериб (649 г. д. н. э.) делал попытку акклиматизации близ Ниневии «деревьев, которые приносят шерсть». Это заманчивое чтение приводят М. Хвостов (указ. соч., стр. 141), ссылаясь на Кинга, и Р. Фишер (указ. соч., стр. 21), цитируя Мейснера и Перемню. На указании Мейснера основывается и Б. В. Пиотровский (указ. соч., стр. 142), утверждая, что при Санхерибе в Ассирию был ввезен для посадок хлопок. Но Р. Фишер не приемлет вероятности этого свидетельства, тут же предлагая разночтение, где разговор идет о посадках пальм, а не о хлопковых плантациях. А. Мец (указ. соч., стр. 360) также придерживается мнения, что в Вавилонии хлопок не выращивался, и в поздние времена ввозили его туда и в Месопотамию через Северную Персию.

⁴⁹ См. Б. Аракелян, указ. соч., стр. 271.

⁵⁰ СМОМПК, вып. XXXVIII, стр. 85.

⁵¹ См. Ч. Чинчибджан, *Չրմախան տարեգրք, 1199*, 1914, стр. 129

⁵² См. В. Абраамян, указ. соч., стр. 159.

⁵³ Л. Т. Гюзальян, Персидская надпись на улице Кей-Султана Шеддади в Ани, сб. «Академия наук СССР—академику Н. Я. Марру», М.—Л., 1935, стр. 641—689.

некоторой степени была привилегией армян, но ткани из него были по большей части индийскими.

При шахе Аббасе I (1587—1629 гг.) в Индию устремился поток христиан-поселенцев. В основном это были армяне из Новой Джуги, быстро завоевавшие, благодаря занятиям коммерцией и ремеслами, расположение как местного населения, так и европейских коммерсантов—португальцев, англичан, голландцев, предпочитавших иметь дело именно с армянскими купцами. История Новой Джуги повествует, что армянские купцы пользовались особыми привилегиями, и каждый город от Османской границы до Индии, Франции, Голландии, Англии был обязан оказывать содействие в их делах и охранять их права: «Պարս և արժան է զի համեմատն քաղաքն՝ որ ինչ օգնականութիւն հարկատրեացի նոցա մանասանք վասն ինճարկութեան արածածոյ և անձանց նոցա հոգ տանել և մեծարել զնոսա, զի մի զրպեացի նոցա վնաս տալ»⁵⁴:

Ткани являлись одной из основных статей торговли для купчества Новой Джуги. В XVIII в. Новая Джуга имела армянский транзитный пункт по экспорту шелковых и шерстяных изделий в Западную Европу в Архангельске.

Г. Шерер рассказывает, что армяне закупаали индийский хлопок и тут же в Индии распределяли его по прядильщикам и ткачам. Затем, проверив качество готовых полотен, они отправляли их в Исфаган, а уже оттуда рассылали по персидским провинциям в таком количестве, что товар стал называться персидским. Персы расплачивались за него невероятно дорогим обменом, в который входили драгоценные камни, бирюза и жемчуг, кони, лекарства и благовония, шелк и лучшая шерсть кирманских коз, кожи, ковры и золото.

Торговля велась через Трапезунд, а позднее через Кормут, который был забытой богом деревушкой и начал процветать во времена шаха Аббаса I лишь потому, что англичане разрушили Ормуз⁵⁵. Тогда же Англия начала диктовать мировые цены на текстиль, наладив собственное производство тканей, до сих пор ввозимых в Европу с Востока. Торговля армянских купцов стала в очень большой степени зависеть от Англии. Но к хлопку Англия привыкала с трудом.

⁵⁴ Հ. Տեր-Շախնաթեց. Պատմութիւն նոր Զուգարս, որ յԱսպահան, հ. 1, նոր Զուգար, 1880, էջ 48:

⁵⁵ ՏՄ. Հ. Նիւր. Պատմութիւն անկիրացոց վաճառականութեան. Կ. Պոլիս, 1882, էր. 51—54.

Только на плантациях в колониальных владениях Англии, в Америке, близ Манчестера, делались робкие попытки культивировать хлопчатник. Однако на мировой рынок тогда поставлялось только сырье. На американской почве хлопчатник так раздобрел, что в XIX в. в Маквинское ханство (Артаз) были завезены из Америки для разведения семена хлопчатника «каракуза».

Этот сорт хлопка поставлялся в Россию и особенно ценился там, наряду с особым рода хлопчатником с большими головками, происходившим из Эриванской губернии. Тогда же в России считали самыми богатыми поставщиками хлопка Игдырь и село Енгиджу⁵⁶. Это свидетельствует, что Армения специализировалась на культивировании сравнительно новой для нее культуры хлопчатника, которую еще не освоила Англия, чтобы хоть отчасти сохранить свое положение на мировом рынке. Вплоть до изобретения в Англии бумагопрядильных машин (1767 г.) она оставалась одним из основных экспортеров хлопка и, благодаря этому, в ней же необыкновенного расцвета достигло набивное производство.

* * *

В отличие от Египта, где священным материалом считался белоснежный лен, по всей Передней Азии ритуалы совершались в шерстяных одеждах, а торжественным цветом был красный.

Особо ценились пурпурные ткани. Обычно они приносились на жертвенники, алтари и в дар царственным особам. Знакомство с пурпуроносными видами конхилий и открытие их красящих свойств римляне приписывали финикийцам. Они действительно пользовались финикийской конхильской краской, получаемой из морских моллюсков—багрянок (пурига), вылавливаемых, как жемчуг, в основном у берегов Финикии. Но уже «при царе Соломоне, наравне с пурпуровыми улитками, был известен красильный червь»⁵⁷.

⁵⁶ Гос. ист. архив СССР в Ленинграде. Переписка о хлопководстве с управляющим Джульфинского агентства. О хлопке в районе и комиссионной покупке хлопка для Араздзянского общества, фонд 600, оп. 10, д. 599.

⁵⁷ Гос. ист. архив в Ленинграде. Дело по рапорту о разведении и использовании для окраски тканей обнаруженной в Армении кошенили. 1833—1836. ф. 18, оп. 2, д. 827. Академик, статск. советник Гамель пишет: «Когда Соломон для построения своего храма требовал от царя Тирского человека, сведущего в разных технических искусствах, то изъявил

В ряде языков слово червь имеет второе значение—красный цвет. В древнейших книгах Ветхого завета для обозначения красного цвета на еврейском языке употребляется слово «толи»—червь. Народы, говорящие на латинском языке, окрашенные в алый цвет вещи называли словом *vermiculatae*—от слова *ver*—червь (*vermillon*, *vermis*). Славянские червленый и червонный имеют то же происхождение.

Академик Гамель славянские коренные слова *крьвь* (кровь, кровь), *чрв* и *чермнос*, как и латинское *vermicil* (червь) производит от арабского «кермес», «кирмиз», а это последнее, в свою очередь, от армянского «кармир» (красный). От него же происходит кармазин (*carmoisin*), с которым сходны санскритское «крими» (червь) и турецкое «кирмиси» (красный)⁵⁸. Не лишено вероятности, что в немалой степени этот тон в освещении пурпура задавало население Армянского нагорья, монопольно владевшее секретом кошенилевого крашения.

Р. Фистером замечена интересная закономерность: в коптских тканях красная шерсть всегда представлена самой тонкой и мягкой пряжей (правой крутки, в отличие от египетской пряжи, которая имеет левую крутку), подготовленной специально для вышивки и гобеленного тканья. Она по качеству сродни прославленной белой и серой исключительно крепкой и блестящей шерсти, получаемой от ангорских коз, разводимых в юго-восточной части Анатолийского плоскогорья и предгорьях Армянского Тавра.

Согласно Р. Фистеру, эту шерсть красили кошенилью, собираемой на предгорьях Арарата, и окрашенные ею красные нити в коптских гобеленах представляют культуру шерсти своей страны, то есть Армении⁵⁹.

Как повествует о том ассирийский текст на взятие Мусасира, «шерсть голубая и шерсть пурпурового цвета стран Урарту и Ханху»⁶⁰ представляла ценный трофей в ряду желаний, чтоб он... умел красить пурпуровую раковинную и также кармином, под которым именем, без сомнения, понимался красильный червь, т. е. кошениль.

⁵⁸ См. там же. Вернее—арабское «кирмиси» происходит от пехлеви—*„karmir“* (2. *Արարատի, հայերեն արժանատիան քանարան, 2. Բ. Կրկան, 1973, 42 858*).

⁵⁹ См. *R. Pfister, Textiles de Halabien (Zenobia), v. I Paris, 1957, стр. 54—55.*

⁶⁰ *Б. Б. Пиотровский, указ. соч., стр. 150.*

многих других, попавших в руки завосвателей. Из этого текста неясно, какой из оттенков пурпура считался символическим и назывался «цветом Урарту». Скорее, создается впечатление, что любой пурпур, от голубых до красных и темно-фиолетовых тонов, составлял монополизированный цвет государства.

Позднее привилегию армянского царского дома представлял знаменитый пурпур цирани (*ժրգանի*), получаемый из кошенили. Словом цирани называли также торжественные царские одежды. Трдат Великий предстал на коронавание перед Римским императором в пурпурной одежде. Царица Ашхен облачена была во время бракосочетания с Трдатом III в цирани⁶¹. Кошенильной краской прикладывалась патриаршая печать, пурпуроцветным был армянский государственный флаг⁶². Рубениды даже подписывались цирани.

Этот цвет, возможно, заимствовал византийский царский дом, где по оттенкам пурпура определялись сословие и возраст знатных лиц. Считалось, что пурпуроцветные ткани сообщают достоинство. Одна их разновидность называлась «армянским пурпуром» и, вероятно, может быть отождествлена с цирани.

В. Хацунц склонен считать цирани красным цветом с фиолетовым отливом⁶³. Вероятно, этот оттенок достигался определенной пропорцией в красителе примеси букциина с соком пелагии при учете количества окрашиваемой шерсти⁶⁴.

Некоторые пурпурные оттенки красного умели получать только в армянских красильнях.

Пытаясь объяснить, почему армянские ковры считают ценнее всех прочих, Адам Мец пишет: «Вероятнее всего, причиной этой высокой оценки была армянская шерсть...» но в первую очередь, это был знаменитый армянский красный цвет. «Красный—это цвет женщины, детей и радости. Красный цвет—самый лучший для глаз, так как от него расширяется зрачок, в то время как от черного он сужается»,—поучает Ат-Мас'уди (332/973 г.). На складе ковров в Капре чаще всего расхваливали красные ковры, а о «малиновых коврах

⁶¹ См. Գ. Խաչունցի, Հայոց պատմություն, Երևան, 1961, стр. 214.

⁶² См. Վ. Հաղոմի, Հայ դրոշմերը պատմության մեջ, 1910, стр. 20.

⁶³ См., там же.

⁶⁴ Такой рецепт приводит Плиний (ВДН, № 3, 1946, стр. 318).

египетского города Сеуты сказано: «Они похожи на армянские»⁶⁵.

Б. Н. Аракелян, ссылаясь на Якуби, отмечает, что в Сеуте было налажено производство декоративных тканей, окрашиваемых, предположительно, армянской кошенилью⁶⁶. Армянские источники также уделяют кошенилевому красителю особое внимание.

Древнейшие известные нам его описания содержатся в трудах Vв.: «Եւ տնի Արարատ լիւնն, զիսս և զաշտս պիտանիս և կրէս և հաւս, և զամենայն պատրաստութիւն և զծովակն զալլատտ և որդն սրգարիւսալ արմատոց, առ ի զարգ կարմրութեանս զանոյ»⁶⁷.

Лазарь Парбечи сообщает: «Նաև զարմատս եղիզնատէր րուսոցն ոչ ընդունայն սնուցանէ լինքեան ամենարազ զաշտն Արարատոց, ալլ և ի նմանէ ծնեալ սրգուն, ի զարգ կարմրատտս սիլ զանոց ընծայէ օգտասիրացն շահս և շքեղութունս»⁶⁸.

Об араратской кошенили писали и восточные авторы. Ал-Мухаддаси видел между Двином и Араратом, как женщины осторожно собирают ее в медные кастрюли, затем засушивают в тондирах и приготавливают краску⁶⁹.

Ибн-ал-Факих говорит, что армяне гордятся тем, что в изобилии рождается у них манна и кирмиз, который больше не водится ни в одной стране. «Это красный червь, который появляется к весне: его собирают, варят и им красят шерстяные изделия»⁷⁰.

Ибн Хаукал рассказывает: «Выделяют в Дабиле пуховые и шерстяные ткани для ковров, подушек, сидений, шпуров и иного рода изделий армянских произведений, окрашенных кирмизом. Кирмиз—красная краска. Ею красят пуховые и шерстяные вещи. Образуется эта краска из червяка, который прядет вокруг себя подобно шелковичному черею, когда тот завивает вокруг себя кокон. В Дабиле выделяется много шелковых одежд. Что же касается до этих послед-

⁶⁵ А. Мец, указ. соч., стр. 361.

⁶⁶ См. Б. Н. Аракелян, Города и ремесла..., стр. 274.

⁶⁷ Ա. Արաբիմաճյան, Շիրակացու մասնագրությունը, Երևան, 1944, էջ 351.

⁶⁸ Ղ. Փարպեցի, Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1907, էջ 21.

⁶⁹ См. СМОМПК, вып. XXXVIII, стр. 16.

⁷⁰ Там же, вып. XXXI, стр. 39.

них, то им много подобных в земле Рум, хотя эти более ценны. А что касается до произведенной, называемых «армянскими тканями», то это «бутт» (шелковая чалма), сидения, ковры, покрывала, коврики, подушки; нет им подобных среди предметов земли из конца в конец и во всех направлениях»⁷¹.

Последние сведения об армянской кошенили принадлежат Ал-Истахри (X в.): «Близ Двина в его окрестностях приобретают краску, называемую «кирмиз», которой красят сукно, я узнал, что это червь, который оплетает себя как шелкопряд»⁷².

Затем армянская кошениль была забыта, и ее открыли заново в 1833—1836 гг., когда армянской кошенилью заинтересовались в России. Возникло «Дело по рапорту о разведении и использовании для окраски тканей обнаруженной в Армении кошенили». Мы приводим несколько выдержек из этого любопытного документа.

«Несчастные политические обороты, коим подвергалась Армения в течение многих столетий, были одною из главных причин, что кошениль вышла из употребления. Находимый в разных местах Азии, а также юга Европы древесный кермес, и потом обретающаяся в Польше, Германии, Малороссии и даже Сибири близ Колывани корневая кошениль (*coccus polonicus*) заменила араратскую, а те рода кошенили опять забыты ко времени открытия Америки, ибо мексиканская кошениль вошла тоже в Европе во всеобщее употребление»⁷³. «Мексиканская кошениль» или кошенильный кактус⁷⁴ в Армении не привьется по причине суровых зим, но найдено профессором Парротом совершенно отличное растение из рода злаков с соответствующими корнями... на котором водятся любопытнейшие насекомые, употребляемые в Армянской области для крашения разных материй»⁷⁵. «В армянской области находится в значительном количестве кошениль, не уступающая по достоинствам своим американской, как равно и растения, на котором можно разводить

⁷¹ Там же, вып. XXXVIII, стр. 85.

⁷² Там же, вып. XXIX, стр. 19—20.

⁷³ «Об Араратской кошенили», Гос. ист. архив СССР в Ленинграде, ф. 18, оп. 2, д. 827.

⁷⁴ Мексиканская кошениль, разводится на индийской фиге. Ее предлагалось еще разводить в Грузии (там же).

⁷⁵ Там же.

сне насекомое, также достаточно»,—читаем мы в следующем документе⁷⁶.

«Местным жителям это насекомое давно известно «по свойству своему производить высокого цвета кармазинную краску... ибо сведения об оной можно встретить в самых древних летописях армянских»⁷⁷.

«Сня кошениль едва ли не есть самый древний, Ноевым потомкам бывший известный материал для окрашивания в красный цвет...

Арагатская кошениль не только больше польской, но и превышает по величине мексиканскую...

Как ежегодно отпускаются за употребляемую на наших красильнях мексиканскую кошениль значительные суммы денег в чужие края, то весьма стоит, чтоб употребить старание заменить хотя часть сего красильного вещества собственной нашей арагатской кошенилью»⁷⁸.

Армянская кошениль была подвержена испытаниям, которые, однако, не дали ожидаемого результата. Секрет получения алого цвета из арагатской кошенили русскими испытателями не был открыт, и возникло предположение, что армянское население для получения звучного красного употребляло персидскую кошениль. Но под персидским красным всегда подразумевался специфический красный цвет персидских фесок, которые, однако, окрашивались расгительным красителем, получаемым из семян степной травы. Она растет в Крыму, местное население называет ее позырлык или руты. Русское правительство предлагало жителям Ереванского уезда засеять этой травой солончаки.

Но это предложение было несостоятельным, потому что в Армении уже издавна разводился в огромном количестве первоклассный торон—марена или крап, как его называли на Западе. Марена считалась заменителем пурпура. Темно-пурпуровые ткани, окрашенные ею, имели черноватый отлив. Поэтому и еще потому, что окраска их была менее устойчива, чем окраска кошенилью, они считались второсортными.

В смешении с настоящей кошенилью марена давала блеклый и мрачный, но очень ценный зеленый—цвет «моря

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Там же.

перед бурей». Ткани, им окрашенные, Плиний называл конхилиями и писал о них: «...Материи окрашиваются изумительным растительным соком... (соссип)... из некоторых ягод... Эти травы собирают... таким же образом, как плоды»⁷⁹. Это высказывание не принималось во внимание, потому что было принято считать, будто Плиний, говоря о ягодах, имел в виду кермес, однако вполне возможно, что он подразумевал марену, а ошибка его заключается в том, что не ягоды, а корни растения шли на изготовление красителя.

Разведение марены не требует особого труда, нужно только, чтобы земля, отводимая под торон, была очень тучной, целинной или унавоженной и влажной. На лугах корни торона суше, чем у выращенного на пашнях. Торон многолетен, сезонного сбора не требует, его можно собирать в любое время года, и потому он удобен в быту и выгоден для торговли. Вся сложность ухода за тороном заключается в том, что его надо правильно питать водой из арыка. При чрезмерном орошении корень торона гнивает, при недостаточном — оказывается малотучным и содержит сравнительно мало пурпурина и больше смол, которые придают красителю черноватый отлив. Ветвистый корень даст с одного куста до пуда красного начала, но при обработке сильно усыхает, теряя в весе почти в 10 раз. Меньше всего потерь при этом у трехлетнего или четырехлетнего корня; молодой сильнее усыхает и содержит меньше краски. Краситель самого высокого качества даст истолченная внутренняя часть корня, освобожденная от коры и прогретая в печи для сгущения красящего вещества. Она становится очень ломкой, поэтому прогревают ее непосредственно перед получением краски, а заготовленные впрок корни помещают в глубокие и обязательно сухие ямы, не имеющие доступа воздуха и влаги, чтобы они не дали отростков. Армяне вывозили маренный корень снопами далеко за пределы страны, даже в Индию⁸⁰, славящуюся собственными красителями. А для ближайшего экспорта торон, истолченный в порошок, вывозили в бочках, тщательно предохранявшихся от сырости. Извлечение пурпурина считается сложным делом, хотя в Армении эту операцию умели производить даже в домашних условиях.

Дома для крашения употребляли как молодой, так и

⁷⁹ ВДН. № 3, 1946, стр. 320.

⁸⁰ См. СМОМПК, вып. XXXVIII, стр. 98.

созревший торон. Его толкли в каменной ступе, прибавляя немного воды. Полученную кашу сливали в чай с теплой водой, добавляли в нее кипяток, толченый мел—и краска была готова. Затем в нее опускали ткань, протравленную квасцами, вишином камнем или свищовым сахаром, в зависимости от того, холст это или шерсть; вымачивали ткань не более часа, потом кипятили и вновь столько же времени вымачивали.

Так красили и русские кумачи. Интересно отметить, что одну из первых фабрик по их изготовлению в Астрахани возглавлял в 1746 г. армянин Татус Михайлов⁸¹. Способ крашения мареной, приведенный выше, может быть подтвержден армянским рецензом XVII в. о крашении тороном пряжи или полотна: «*Արատ կարմիր ներկելոյ թիւ կտաւ. թիւ մանայք: «Անկ նուկի բանին գիտորն Ս գրամ շիպ Ին գրամ տորունն Ա. նուկի զգիտորն շաղվէ և գրանն աչգով աճուէ, բայց ջուրն այնչափ թող լինի, որ լուր զկտանն թուշէ և շաւղնայ, և փոէ յարեղակն, որ շորանայ. Գարձեալ զշիպն տուր այդ կերպովդ և շորացուր յարեղակն, բայց եթէ կտաւ է և փոսն դուզ անդիզն որ առեղակն լինի, նշան արա, որ ի ներկելոյ ամենն կրես զայն առնէս: Ապա կրք շիպէն շորացնես՝ տար քաղցր ուր լվայ զբանին զամէն դեճն Զ. Զ. անգամ ի քարն զարդ և քամէ, և տար եթէ տորունով սրոյես կարգնէ և դեմն հանէ, զ Ա. ծայրն պաղ ջրով լվայ և տես որ, կրք հաւանիս գունին շուտով հանես, թէ չէ սեպտունն լինի»⁸².*

Марена возделывалась в Голландии, Германии, Силезии, Австрии, но особенно в Авиньоне (Франция). Для некоторых провинций Голландии возделывание марены являлось источником благоденствия. Но встречающийся в диком виде на Тереке, в дельте Тертера (правого притока Куры), близ Кизляра, Дербента, а также в Араратской долине крап превосходит по качеству все прочие. Отсюда «тот кармин, которым красят сукна... отправляют... в страны Индии и

⁸¹ См. М. Д. Чулков, Историческое описание Российской коммерции, т. II, кн. 2, М., 1785, стр. 238.

⁸² Ա. Ռ. Հարությունյան, ներկերի և թանաքների գործածությունը հին հայկական ձեռագրերում, Սրբան, 1941, էջ 35: ժողովածու, Մատենադարան, ձեռագիր № 551, 28, էջ 87բ—88բ:

другие места»⁸³. Отсюда семена крапа были завезены во Францию Г. Алтеном (Алтуияном), персидским уроженцем, как говорил о нем Ф. Альбов⁸⁴, и армянинном по происхождению, которому Авишюн обязан своим процветанием. Об этом повествует в своем сочинении, которое было известно Ф. Альбову⁸⁵, аббат Розье. Столь прибыльно было дело, развитое Алтеном, что повелением французского государственного совета 24 февраля 1756 г. все земли, обращенные под марену, на 20 лет были освобождены от всяких обложений.

Способ разведения марены семенами, предложенный Алтеном, заключался в следующем: фунт семян смешивается с 1/4 свежего маренного корня, предварительно промытого и истолченного в порошок в ступке. На смесь наливается вода с водкой, через сутки (в течение которых смесь помещивается для обеспечения выхода газов и предотвращения гниения) семена вымачиваются в вываренном лошадином помете, высушиваются, и через 2—3 дня они готовы к севу, который лучше всего производить в апреле. Странного метода этого Алтен не объяснял, но указывал, что ему следуют на Востоке⁸⁶.

Известна еще одна «армянская» красная краска—«металл сандик (сандух), который называется также армянскою краскою и похож на пурпур»⁸⁷. На самом деле это не металл, а минеральная краска огненного цвета, получаемая при соединении в равных частях жженных белил и красного железняка.

⁸³ СМОМПК, XXIX, стр. 25. Термин «кармин» распространяется и на кошениль, поэтому приведенные выше сведения (по: *Goëji, Bibliotheca geographorum arabicorum*, 1870, 1, 1) часто относят к вордан кармиру. Но другое чтение, где речь идет о марене, кажется более верным, потому что „из страны Бердаа“ (в дельте Тертера правого притока Куры) (СМОМПК, XXIX, стр. 25) вывозили именно торон.

⁸⁴ См. *Ф. Альбов*, Опыт теоретического и практического руководства к красильному и набивному искусствам с предварительным наставлением касательно возделывания и обработки красильных материалов, М., 1847, стр. 73.

⁸⁵ Там же. стр. 72 (Аббат Розье, *Introduction aux observation sur la Physique sur l'histoire naturelle et cet M. Dec. LXXIII, Mémoire sur la culture de la garance par le sieur Althen*).

⁸⁶ См. *Ф. Альбов*, указ. соч., стр. 76.

⁸⁷ *Страбон*, География, XI, 14, 9, М., 1872, стр. 74.

Армянские жженные белила получали пережиганием мрамористой охры и гашением ее уксусом. По Плинию, такие белила, «если они азийские», называют пурпуровой краской⁸⁸.

Чистые жженные белила тоже представляют собой красную краску, называемую сандарак. Возможно, к ней относится свидетельство Ибн-Хаукала о том, что близ Урмии «находятся копи мышьяка, вывозимого в прочие земли... Красный мышьяк—сандарак»⁸⁹. Однако по ценности ни одна из этих красок не могла сравниться с вордан кармиром.

Лишь один краситель был так же значителен и так же давно употребляем в Армении, как кирмиз. Но ценность его приближалась к пурпуру лишь потому, что он был привозным. Это индийский индиго, драгоценное сырье, которое пытались выращивать на любом, хоть немного подходящем участке земли.

Его заменяли сандалом, корнем ваиды, чернильным орешком и даже просто черникой. Сваренный и процеженный сок черники с ярью, негашеной известью и нашатырем давал пурпур. Черника с квасцами отливала фиолетом, с медной окалиной—синью, с чернильным орешком была еще синее. Эти рецепты распространялись на шерсть. Об употреблении в Армении чернильного орешка есть сведения у Мовсея Хоренаци⁹⁰.

Армяне и сами пытались разводить синильный корень (*լիճակարձու*) на плантациях близ Шемахи. Но особо ценным оставался индийский индиго, узловым пунктом перебрски которого был Кабул, из-за чего и продукт носил название кабульского. Он доставлялся в виде порошка черного цвета, и в разведенном виде представлял «удивительное смешение багряного цвета с синим»⁹¹; даже его отходы, плавающие в виде пены «на поверхности котлов в багряничных красильнях»⁹², считались ценными и шли на новую окраску. Ткани, окрашиваемые отходами индиго, были бледного, хотя и красивого сине-зеленого цвета и стоили дешевле. Называли их «недокрас».

⁸⁸ См. ВДИ, № 3, 1946, стр. 307.

⁸⁹ СМОМПК, XXVIII, стр. 246.

⁹⁰ См. Մովսես Խորենացի, Մատենադարանից, Վեհափ/կ, 1843, стр. 607.

⁹¹ ВДИ, № 3, 1946, стр. 314.

⁹² Там же.

Индиго наряду с красными красителями был важнейшим красящим веществом для всех государств Древнего Мира и Средневековья. Но в Армении его использовали все же в меньшей мере, чем в других странах.

Большее предпочтение отдавали очень ценному местному красителю—ладжварду (*լաջվարդ*). Ладжвард чаще шел на изготовление тонкотертых красок, употреблявшихся в миниатюре и живописи. Но в рукописях сохранились армянские рецепты окраски им также и тканей, простых и драгоценных⁹³.

Б. Аракелян ладжвард отождествляет с индиго⁹⁴, но ладжвард состоял из нескольких компонентов. В него входили известь, кристаллизованный сахар и другие вещества, основу же составляла синька, полученная из растертого юлудрагоценного минерала, который тоже назывался ладжвард. Имеется сведение, согласно которому, несмотря на наличие собственного месторождения синего минерала, Армения закупала синьку в Лахоре⁹⁵.

Насколько известно, в Лахоре не было плантаций индиго, зато были соляные копи и производилась добыча минералов. Поэтому, вероятно, лахорская синька также была минерального происхождения.

Что касается армянского ладжварда, добывался он только в Армении. «Армения посылает нам красильное вещество, именем ее называемое—Armenium—армянский камень... почитался в числе дорогих красок...

Лучший есть тот, который цветом наиболее подходит к хрисоколле (зеленоватая минеральная краска) с проседающей синью. От сини (соерулsum) отличается умеренной близкою, которая цвет этот делает нежнее»⁹⁶. Хрисоколла также была известна в Армении. Согласно Плинию—это златоклей; ею паяли золото и ею Нерон усыпал ристалища. Плиний считал хрисоколлу гнилой золотой жилой и говорил, что в жаркое время года она бывает жидкой. «Подходит она к цвету зеленеющего посева или в порошке бывает жел-

⁹³ См. Б. Н. Аракелян, Города и ремесла..., стр. 287; рук. № 9021 Матенадарана, стр. 62.

⁹⁴ См. Б. Н. Аракелян, Города и ремесла..., стр. 287.

⁹⁵ См. Р. Абрамян, Армянский путеводитель по Индии XII в., «Вестник Матенадарана», № 4, Ереван, 1958.

⁹⁶ Плиний, Естественная история. 35, VI, 28, СПб., 1819, стр. 44.

той... будучи натерта синью, дает зелень... нуждается в протраве... для получения краски ее отмачивают с уксусом и травой желтяницей (*Lutum, Gtreichfaut*), называемой так потому, что ее вбирает в себя шерсть и лен.

Из мест, родящих ее, известен Кипр, Армения, Македония и Испания»⁹⁷.

Армянская хрисоколла—это медная охра, добывавшаяся близ озера Урми и вывозившаяся «в Ирак, Сирию и Египет. Выручают за этот продукт большой барыш»⁹⁸.

Плиний относит армянскую лазурь и хрисоколлу, равно как драконову кровь (*coegulum*), киноварь, миний, индиго и пурпурин к разряду ярких красок. Стоимость их была так высока, что заказчики должны были сами снабжать ими живописцев⁹⁹. Все эти краски производились в Армении. Остальные краски относились к категории «темных» и менее ценных¹⁰⁰. Среди них черная краска—атрамент (желтая купоросная земля?), которая, возможно, соответствует армянской *հիմաշարջիւն, դիճ*¹⁰¹, а также другая краска—из сажи, смолы или вара, или соснового дерева. Их рецепты мало изменились со временем. Лишь место выделки красителей вносит в них некоторые весьма незначительные корректуры.

Ченнино Ченнини писал: «Черная краска из виноградных лоз. Лозы должны быть сожжены: на их золу наливают воды и охлаждают, а затем растирают... эта краска черна и тоща (не жирная) и является совершеннейшей из употребляемых красок»¹⁰².

Черная краска—вальча (листья наряднее с примесью купороса) заменяла чернильный орешек. Она была очень распространена в России, куда доставлялась из-под Дербента¹⁰³.

⁹⁷ Там же, 33, 1, 2 и V, 26—30, стр. 101—102; ВДН, № 3, 1946, стр. 307.

⁹⁸ СМОМПК, XXXVIII, стр. 97.

⁹⁹ См. ВДН, № 3, 1946, стр. 307.

¹⁰⁰ См. там же, стр. 107—108.

¹⁰¹ См. Ե. Լալաճեան, *Շատախի շախարհօրմութեանը, «Ազգագրական հանդես», գիրք XXV, № 2 Քիֆլի, 1913, стр. 192.*

¹⁰² Ченнино Ченнини, указ. соч., стр. 48.

¹⁰³ См. Московская выставка сельских произведений, «Библиотека для чтения», ноябрь, т. 116. СПб., 1852, стр. 12.

Кроме всех этих красителей, известных в Армении, в деревнях, согласно этнографическим данным, для окраски тканей в разные оттенки черного цвета использовали зеленую кожуру свежесобранных грецких орехов, листья и кору орехового дерева и торфяную грязь (*dshir ghju*). В нее на ночь закаливали пряжу, которую поутру вынимали уже окрашенной. Так же (при меньшей выдержке) получали оттенки коричневого, охры, желтого.

Желтую краску получали часто из урмийского желтого трехсерийного мышьяка (аврипигмента), вывозимого наравне с сандараксом¹⁰⁴.

В упомянутой выше армянской рукописи¹⁰⁵ собраны еще и рецепты приготовления зеленого, фиолетового, синего и желтого. Последний чаще всего получали из желтяницы (*ղիղիածաղիկ*) или шафрана, разводимого по Ал-Истахри близ Дербента¹⁰⁶.

Шафран вываривали завернутым в холстяной лоскут с квасцами или укусом и камедной водою¹⁰⁷. Этот рецепт без изменений приводится и в русских рукописях¹⁰⁸ и у Ченнино Ченнини: «Желтая краска, которая делается из цветов, называемых шафраном. Положи ее в куске полотна на горячий камень или кирпич. Затем возьми полбокала или стакана крепкого щелока, положи в него шафран и три его на камне. Получается красивая краска для окраски полотна или ткани»¹⁰⁹.

Прочие краски получали из любых цветов, какие бывали под рукой. «Возьми цветов, какой тебе угодно, и положи оной на один день в начисто процеженном и при том на солнце немного дистиллированном соке, слей после на следующую день, извлеки цвет или краску из цветка, и высуши на солнце, а когда намятную краску потребовать надобно, то разведи оную с малою частью камедной воды, употребляй»¹¹⁰.

Такой же простой способ получения красителя приво-

¹⁰⁴ См. СМОМПК. XXXVIII, стр. 246.

¹⁰⁵ См. Б. Н. Арикелян, Города и ремесла..., стр. 287.

¹⁰⁶ См. СМОМПК. XXIX, стр. 11.

¹⁰⁷ См. Е. Лалаян, указ. соч., стр. 193.

¹⁰⁸ См. «Рецепты о разных составах», 281, стр. 91.

¹⁰⁹ Ченнино Ченнини, указ. соч., стр. 48.

¹¹⁰ «Рецепты о разных составах», 167, стр. 51.

дит Геродот: «Говорят, что из числа тамошних (о Кавказе—З. Т.) деревьев некоторые имеют странные листья; их растирают, мешают с водой и этой смесью делают узоры на одеждах. Изображения эти не смываются и изнашиваются вместе с шерстью самой одежды, как будто с самого начала они вотканы в матерiu»¹¹¹.

О дополнительных операциях, упрочняющих краску, Геродот не упоминает, зато их описывает Плиний; характеризуя красильную технику Египта, он упоминает важнейшее протравляющее вещество, из употреблявшихся в древности, необходимое для закрепления и тонизирования красителя: «Когда хотят сообщить шерсти светлый цвет, то для сего пригоднейши суть белые жидкие квасцы; напротив того, для темного или бурого цвета берут черные квасцы... Квасцы рождаются в Испании, Египте, Армении, Македонии, Понте, Африке, на островах Сардинии, Мелосе, Липаре и Стромболи. Жидкие квасцы (форимон) узнаются посредством сока гранатовых яблок, ибо чистые квасцы от смешения с оным чернеют. Второй род квасцов—бледный шероховатый, окрашивающийся от чернильных орешков... (парафорон)... Жидкие квасцы имеют силу вяжущую, крепящую, разъедающую»¹¹².

Нетрудно заметить, что все упомянутые красители употреблялись при крашении шерстяных изделий.

Вероятно, их же использовали для окраски шелков, имеющих одинаковую с шерстью технологию крашения. И хотя приведенного материала достаточно для того, чтобы представить процветание красильного дела в Армении, на Армению тоже распространяется трудно поддающееся объяснению наблюдение, сделанное рядом ученых в Египте: несмотря на огромное распространение культуры льна в этой стране, здесь, даже в коптскую эпоху, не знали окраски растительного волокна в иной цвет, кроме синего индиго¹¹³.

Все ранние образцы набоек в Египте, за исключением

¹¹¹ См. Геродот, указ. соч., т. I, кн. I, 203, стр. 106.

¹¹² Плиний, указ. соч., 35, XV, 52, стр. 24.

¹¹³ См. R. Pfister, Les textiles les du tombeau de Toutankamon, „RAA“, v. XI, N. 4, Paris, 1931, стр. 167.

льняных тканей с синим узором, представляют собой хлопчатобумажные ткани, ввезенные из Индии¹¹⁴. Та же картина наблюдалась в Пальмире¹¹⁵ и, надо полагать, в Армении.

Индиго употреблялся в обеих своих разновидностях: белой (форма синего в оксиде) и синей. Вся сложность индигового крашения заключается в том, что пряжа принимает цвет только после окисления красителя на воздухе, вследствие чего нужный оттенок получается вслепую. Но в общем раньше использование индиго по отношению к растительному волокну объясняется тем, что этот краситель применяется в одинаковой технологии ко льну и шерсти, хотя на шерсти он менее прочен и со временем желтеет, превращаясь в форму белого. Закрепления же химическими протравами он не требует. Прочие натуральные красители при их применении к растительным волокнам (хлопку и льну) закрепляются, чтобы не линяли, с помощью химических соединений с алюминиевыми или железными солями.

Исходящие из технологии сукновальных производств, методы окраски растительных волокон представляют кубовое крашение, которое не исключает применения штампа (только при нанесении резервирующего состава, когда окрашивается готовое полотно), но остается в технологических пределах обработки животного волокна.

Именно этот метод орнаментации тканей, видимо, был наиболее разработан в древней Армении (несмотря на знакомство с другими видами красильного дела). К тому же, поскольку шерстяное ткачество предпочитало орнаментированию готового полотна крашение пряжи, на местной почве особое место занимали изготовление фасонных тканей и ковровое дело.

Набойка же со штампа, являясь привнесенной техникой, получила развитие только со времени распространения в Армении хлопчатобумажных текстильных изделий. После этого она быстро распространилась на лен, меньше на шелк, но по отношению к шерсти применялась в единичных случаях. Время ее окончательного внедрения в текстильное производство растянулось от IX до XIII вв.

Самые древние из известных образцов армянской набой-

¹¹⁴ См. там же, стр. 243.

¹¹⁵ См. *R. Pfister, Nouveaux textiles de Palmyre, Paris, 1937, стр. 20.*

ки датированы Л. А. Дурново первой половиной XIV в. Однако начало производства набивных тканей в городах, связанное с формированием объединенной ремесленников, Дурново относит к XII в., а сельскую выработку набоек — к более раннему времени¹¹⁶. Более точных указаний на этот счет мы пока не имеем. В армянских источниках, содержащих описание производства тканей, прямых указаний на время зарождения набивного производства не обнаружено.

Предполагается, что набивная техника внедрялась в Армению параллельно с Египтом, где ранняя набивка еще зависела от гобелена и вышивки, но в свою очередь уже оказывала на них влияние. На это обратил внимание С. Б. Певзнер. Он замечает стандартизацию вышитых узоров, на основании чего высказывает предположение, что мастерские обзаводятся набором трафаретов, состоящим из нескольких раппортов, повторяющих элементы узора. Наравне с трафаретами для достижения полного единообразия одинаковых элементов вышитого узора начинают применять набоечный штамп. С. Б. Певзнер выделяет ряд вышитых тканей, где контур заполненного вышивкой рисунка набит черной краской¹¹⁷.

Такое же развитие набивной техники, надо полагать, происходило в Армении. Во всяком случае, здесь не обошлось без взаимовлияний.

С. Б. Певзнер сочетание западных и восточных (китайских) мотивов в египетских художественных ремеслах объясняет, например, тем обстоятельством, что в XIII в. спроегипетские кунцы добились беспрепятственного проезда через Киликию. Киликийцы, поставившие военные силы крестоносцам, доходили с ними до Монголии, следовательно, они могли занести в свою страну как восточные, так и западные ремесленные изделия¹¹⁸. К тому же Киликия издавна являлась одним из важнейших районов ткацкой промышленности и ковроткачества, а потом и разведения хлопка. И отсюда еще в греко-римский Египет вывозили ткани¹¹⁹. Так что Ар-

¹¹⁶ См. Л. А. Дурново, указ. соч., табл. 1—13, стр. 6.

¹¹⁷ См. С. Б. Певзнер, О росте производительности труда в текстильном производстве Египта конца XII—XV вв., М., 1960.

¹¹⁸ См. С. Б. Певзнер, Китайские мотивы на памятниках художественного ремесла Средневекового Египта. «Тр. Гос. Эрмитажа», Л.—М., 1958.

¹¹⁹ См. М. Хвостов, указ. соч., стр. 142—143.

нения и Египет вполне могли одновременно применить техническое новшество, завезенное с Дальнего Востока.

В армянском переводе жизнеописания Христа есть эпизод, в котором содержится намек на сочетание различных технических приемов. Девятилетнего Христа отдают учиться красильному делу. Мастер, к которому попал мальчик, бродил по разным городам, собирал у заказчиков полотна и, пометив их, чтобы не затерялись, приносил к себе для окраски, которую он мог производить лишь в специальной мастерской. Описание этой мастерской также приводится в рассказе.

Мастер объясняет ученику, какое существует разнообразие расцветок и как много имеется способов окраски тканей: «զգոյնս—գոյն, և զներփին—ներփին ծաղկանց, կարմիր չորդան, կանաչ, կապույտ, կապուաշ, լուրջ, դեղին, ծիւանի, շէկ, Բուխ, գորշ, վարդագոյն, խաչա, փթիթ և առ զանազան տեսակ և կերպս վաշելչութեան զոր ոչ կարեմ պատմել բեզ, զձև, զտեսակ, կերպն, զօրինակն, զնմանութիւն զեզոյն»¹²⁰:

Для каждого красителя отдельный котел (карас). Во время отлучек мастер наказывает Христу не трогать без него краски и полотна, потому что за испорченные ткани он должен платить заказчикам штраф. Дверь красильни он запечатывает собственным кольцом. Иисус, послушавшись мастера, без него входит в мастерскую, сваливает все ткани в карас с синей краской («սր արնէր կապույտ»¹²¹) и ставит его кипеть на огонь.

Интересно заключенное в этой притче указание на то, что красильный промысел был выездным.

Пока красильное дело было представлено преимущественно кубовым крашением, оно концентрировалось в городах и заказы исполнялись в основном в мастерских. С внедрением же набивки мастер мог, имея при себе набор необходимых манер и красок, прямо у заказчика исполнять свою работу.

Для выбора рисунка у каждого мастера имелись специальные «подлинники» или «манерники»—кусок холста, на котором черной краской были набиты образчики узоров, ко-

¹²⁰ Թանգարան Հայկական հրեւ և նոր դարավեան ք. Անկանոն գիրք նոր կատակարանաց, Վենետիկ, 1898, էջ 207:

¹²¹ Там же, стр. 208.

торыми располагал мастер. Такой «подлинник» XIX в. из Ташкента хранится в Музее тканей при Московском текстильном институте¹²², и, наверное, такого рода «манерником» является египетская средневековая набойка из собрания Эрмитажа¹²³, на которой узор набит двадцатью четырьмя различными штампами, использованными также для нанесения рисунка на вышитых тканях¹²⁴. Сравнив эти образцы, можно сказать, что «манерники» различных районов существенно друг от друга не отличались и давали подбор сходных узоров. На ташкентском «подлиннике» изображены розетки в кругах, квадраты с цветами, буты и прочие орнаментальные мотивы, общие с армянскими.

После того, как узор с «манерника» был выбран заказчиком, ткань растягивали на столе или прямо на земле и тут же набивали.

Когда же требовалось кубовое крашение, мастер увозил с собой мечёный отрез, после окраски которого вновь выезжал в деревню и сдавал крашению заказчику. Каждый кусок ткани метили, привязывая к его углу дощечку, обломок которой оставался у заказчика. При сдаче отделанной ткани, во избежание ошибки, сверяли оба обломка. Такая система получения и сдачи заказа сохранялась вплоть до XX в. В основном выездной промысел был распространен в тех районах, где земля не позволяла успешно заниматься садоводством или полеводством. Примечательно, что обычно вторым после ремесла занятием жителей таких районов были содержание магазинов или выездная торговля меновым товаром, как, например, в деревне Таг близ Вана (в Шатахе), снабжавшей шерстяными изделиями весь Васпуракан и даже Турцию и Россию¹²⁵.

Ценные сведения о распределении армянских производств XVII в. можно почерпнуть из описаний турецкого путешественника Эвлия Челеби. В течение сорока лет, проведенных в

¹²² Музей тканей при текстильном институте в Москве, № 3350, «Подлинник» мастера «Читчир» Абдугафурова Абдурахманова.

¹²³ Гос. Эрмитаж, № ЕГ—662.

¹²⁴ См. *Е. Б. Певзнер*, О росте производительности труда в текстильном производстве Египта конца XII—XV вв., стр. 6—9.

¹²⁵ См. *Е. Лалаян*, указ. соч., стр. 1907.

беспрестанных разъездах, путешественник выполнял государственные поручения, что давало ему возможность знакомиться с экономической жизнью всех посещаемых областей. Эвлия Челеби оценивает все увиденное с точки зрения турецкого подданного, но в его добросовестном рассказе содержатся факты, которые позволяют представить, какие именно ремесла были сосредоточены в руках армян или греков.

В Амасии районы Дхяк и Севагет, где живут армяне, славятся портняжничеством и обработкой хлопчатобумажной пряжи¹²⁶. Пользуются известностью ситцы семи видов и расцветок, изготавливаемые в Нахичевани¹²⁷. В Гялже из коконов тутового шелкопряда производятся повсюду известный шелк и хлопчатобумажная пряжа¹²⁸. В Свазе (Себастья) выделяется тонкое белое хлопчатобумажное полотно, покрывала и красивые ситцевые занавески¹²⁹. Фокадская белая и мягкая пряжа, а также блестящие, как золото, нестрые покрывала и завесы также весьма известны¹³⁰. Тавризмские красильщики и портные—непревзойденные мастера, каких нет в других странах; особенно хороши здесь шелка и бархаты, носящие тавризмское название «гумаш»¹³¹. В Марзване имеется множество красилен. Здесь красят лучше, чем в других районах, и очень хороша местная синяя краска. Население Крыма употребляет марзванскую бязь и одежды. Известна тамошняя хлопчатобумажная пряжа, и привлекают внимание занавесы, цветастые подушки, бумажные тюфики, верхние чехлы для одеял и прочие постельные принадлежности марзванского производства¹³². В Диарбекире вырабатывается красная бязь. В Битлисе также развиты красильный промысел и портняжничество¹³³. Из Байбурты вывозят карпеты благодаря их первоклассному качеству¹³⁴.

¹²⁶ См. «Յոտար ազգություններ Հայաստանի և հանրի մասին», հատ. 4, Երևան, 1967, стр. 56.

¹²⁷ См. там же, стр. 72.

¹²⁸ См. там же, стр. 86.

¹²⁹ См. там же, стр. 276.

¹³⁰ См. там же.

¹³¹ См. там же, стр. 78.

¹³² См. там же, стр. 276.

¹³³ См. там же, стр. 205.

¹³⁴ См. там же, стр. 126.

В Константинополе, согласно Р. Фистеру, существовали цеховые организации набивщиков ситца. Константинопольская корпорация состояла из 15 мастерских, в которых работало 55 человек. Их работа заключалась в набивании смоляными красками (Р. Фистер полагает, что имеется в виду крашение с резерважем)¹³⁵ цветных узоров на подушках, скатертях, занавесках. Отмечалась устойчивость красителей.

Другая корпорация объединяла 15 мастерских и насчитывала 100 человек. В основном это были армяне, а также персы и индусы; некоторые из них занимались набивкой покрывал, сукон и завес, «которые восхитительны».

Другие мастера работали красками, разведенными в маслах или смолах (эту набойку Р. Фистер считает масляной, применявшейся только для окраски в темные тона).

Набивщики кретона (ситца)—также армяне, персы или индусы, работающие по индийским способам¹³⁶. По свидетельству шеваля Шардена, хотя персы тоже выделяли хлопчатобумажное полотно, оно было не такое тонкое, как индийское, и «живопись» (набойку) по полотну они знали также не столь хорошо, как индийцы¹³⁷.

Продукция корпораций, шедшая на вывоз, в большом количестве поступала в Россию. В деле о российских ввозимых из Турции и Персии товаров за 1847—1849 гг. упоминаются: «Сукно черное, темно-синее, зеленое (эти сукна ввозились с повышенной пошлиной—З. Т.) и прочих цветов...

Льняные ткани.

Бумажные миткали, перкалли, коленкоры, канифасы, шике... гладкие или с белыми узорами, тканые и затканые.

Платки «американская бязь»—белая хлопчатобумажная ткань.

Тисненные белые и одноцветные ткани. Пестрые, мушкетеры и полосами тканые, затканые и вышитые.

Материю бумажные и полубумажные, набивные и печатные...

¹³⁵ См. *R. Pfister, Les toiles imprimées de Fostat et l'Hindoustan, Paris, 1938, стр. 19.*

¹³⁶ См. там же.

¹³⁷ См. там же, по: *„Voyage de Chevalier Chardin en Perse et entre-Heaux de l'Orient“, vol. 10, Paris, 1830.*

Одеяла, скатерти, салфетки с белой каймой, тканой или печатной» и пр. и пр.¹³⁸.

После открытия торговых путей в Индию сильно возрос спрос на индийские «ситцевые» рисунки в Западной Европе. Набивные муслины и перкалы, техники изготовления которых Европа еще не знала, ценились выше, нежели прекрасные вышивки и затканые драпировки. Шелка и гобелены стали выпускаться «под ситцы». Их производство терпело кризис, как не отвечающее модным запросам. Европейские предприниматели лихорадочно искали способы изготовления хлопчатобумажных тканей и их декорации. В ряде государств это вызвало объявление декретов против мануфактур дешевых тканей.

Ситцы и красители превратились в контрабандный товар. Но пока Европа определяла свое отношение к новым мануфактурам, «азиатские мастерские» усиленно совершенствовали свой товар и, стремясь полностью использовать необычный спрос на свою продукцию, подчиняли ее вкусам европейского рынка. «Называют эти полотна индийскими, так как они происходят оттуда, однако выделяются они в большинстве своем в Персии...» — гласила опись исфаганских товаров в 1764 г.¹³⁹

Армянские и персидские кушчи контрабандный ситец замечательной работы из Исфагана завозили даже в Агру, откуда он уже распространялся дальше как модный индийский товар.

В коммерческой переписке Англии за 1699 г. имеется письмо в Исфаган, содержащее предложение армянским мастерам выполнить заказ по набивке ситца местным узором, имевшим большой успех на английском рынке¹⁴⁰.

В то время как в Западной Европе были чрезвычайно модны индийские рисунки, совершенно игнорировалась техника их исполнения. Производилось тиснение полотен гравированными досками, так же, как игральных карт, даже с теми же рисунками и в том же колорите. Но рисунок, сделанный

¹³⁸ Гос. ист. архив СССР в Ленинграде, Дело о росписи ввозимых из Турции и Персии товаров, ф. 1268, оп. 2, д. № 107.

¹³⁹ *Henri-Rene D'Allemagne, La toile imprimée et les Indiennes de traite, v. I, Paris, 1942, p. 42.*

¹⁴⁰ См. *Г. П. Бекер, указ. соч. стр. 39.*

верховыми красками, был груб и после первой же стирки смывался.

Франция первая в Европе наладила собственное производство набивных тканей по индийским образцам, что произошло благодаря армянским предпринимателям. Они заплыли в Марсель через море восточные ситы прочного крашения, способного противостоять стирке, красители и способы их закрепления на бумажных тканях¹⁴¹.

В 1677 г. армянский купец Доминик Аллия—владелец набивной фабрики привлекает к своему делу двух соотечественников—Жоржа де Мартэна и Жоржа де Симонэ¹⁴².

Затем Антуан Дезарг открывает собственное предприятие, на котором организывает обучение мастеров методам печати по полотну «на восточный и персидский манер». На равных правах он берет себе в компаньоны Жоржа де Мартэна, владевшего секретом производства набоек и призванного обучить своему делу и самого предпринимателя¹⁴³.

Дальнейшая эволюция красильного и набивного дела связана с появлением и усовершенствованием машин. Их создается несколько: механический набивной стол-пресс, пломбина, перротина, но все эти плоские формы к началу XX в. уступают место гравированным валам, которые изобрел офранцузившийся баварец Оберкамф, владелец одного из крупнейших ситцепечатных производств прошлого века. Благодаря непрерывности печатного процесса с валов, которой невозможно достичь, пользуясь плоскими формами, выпуск кретона ускорился почти в десять раз.

Отмена Нантского эдикта, разогнавшая французских гугенотов, послужила тому, что французские технические достижения разнесены были по Европе. Затем в Англии изобрели бумагопрядильные и ткацкие машины, что помогло этой стране монополизировать производство ситцев. Станки запрещено было вывозить, а ручная набойка в других странах не могла конкурировать с английским машинным производством. Даже домотканые полотна ткались теперь из более дешевой заграничной пряжи, и готовая ткань стала считаться сырьем, потому что только после покупки шла в отделку. Доходы с нее, естественно, очень упали, и промысел

¹⁴¹ См. *Энри-Рене д'Аллемань*, указ. соч., стр. 46.

¹⁴² См. там же.

¹⁴³ См. там же, стр. 47.

исчез, уступив место фабрике. Английские хлопчатобумажные ткани индийского типа заполнили даже индийские рынки. По материалам Кавказского общества кустарной промышленности, в конце XIX—начале XX в. по всему Кавказу наблюдался сильный спад бумажного и шелкового производства вследствие конкуренции с Европой¹⁴⁴. То же положение было и в Армении.

Свойства кустарной промышленности таковы, что она стремится держаться консервативного и старинного порядка, хотя при этом она и реагирует, довольно чутко, на все модные веяния, чтобы не отстать от конкуренции. Увлеченная чистотой машинной печати чопорная европейская мода посчитала себя неудовлетворенной трюнетной грубоватостью кустарных образцов. И ручная набойка начала подражать машинной в чистоте исполнения, утратив при этом свои живописные качества и сведя их до графической четкости. Но она все же не смогла состязаться с фабричным производством в скорости исполнения. Будучи не в силах выдержать темпы технического прогресса, она постепенно сошла на нет. Та же судьба постигла армянскую набойку, несмотря на то, что она почти до конца сохранила свои художественные достоинства, поскольку не могла по состоянию своих производств воспроизводить машинные образцы. Но за это она лишилась европейского рынка, без которого уже не смогла существовать.

¹⁴⁴ См. А. С. Пиралов, Краткий очерк кустарных промыслов Кавказа, Тифлис, 1900, стр. 6—7.

ГЛАВА II

Стабильность и немногочисленность мотивов набивного орнамента вызывает изумление своим несоответствием с почти огромным числом его разнообразнейших переработок и вариаций. Лишь при более подробном изучении материала становится понятен уклон эволюции, совершившейся не за счет изменения мотивов, а за счет таких, казалось бы, малозначительных моментов, как плотность узора, характер расположения, взаимосвязи и сочетания отдельных элементов орнамента, способы нанесения рисунка на ткань, создающие живописную игру цветовых пятен или графических линий. Наконец, многое зависело от взаимодействия красителя и материала, разреженного или уплотненного, грунтованного, беленого или полуобработанного, сырого, впитывающего краситель или, напротив, распределяющего его на поверхности локальными цветовыми пятнами и линиями с четкими границами.

Такие вариации зависят от запросов различных эпох, условий, способов производства, методов обработки тканей и определяют стилистические особенности орнамента в различные времена.

Армянская набойка в наши дни представлена резными досками, с которых производился перенос узора на ткань, из собраний Государственного музея истории Армении и Ленинградского музея этнографии народов СССР, льняными скатертями, окрашенными индиго, которые были в обиходе у всех слоев населения и, по-видимому, имели первоначально ритуальное значение, так как раскрывались они в особых случаях по крупным семейным торжествам или в дни храмо-

вых праздников¹. Приблизительно такое же отношение было к бохчам, в которых переносились и хранились постели и ценные ткани, передававшиеся по наследству или с приданым. Поэтому бохчи так же, как предметы домашних культов, окружены некоторым почитанием, благодаря чему они остались в относительной хорошей сохранности. Но среди известных образцов этих набивных изделий очень древних нет. В основном они относятся в XVIII—XIX вв.

Среди досок-манер можно найти несколько более старых, относящихся к XVII в.

Лучшей коллекцией армянской набойки, которая насчитывает сотни образцов, обладает Матенадаран. Среди вклеенных в книжные переплеты набивных тканей встречаются датированные XIV в. В основном образцы набоек из Матенадарана выполнены на прочном полотне. В быту такие ткани шли на покрывала, драпировки, подкладки к ним или к церковным облачениям, а у наиболее простой прослойки населения—на одежду.

Полотняные ткани, дешевые и прочные, служили также отличными подкладками для книжных переплетов. Сравнительно меньше использовались переплетчиками шелковые обрзки и совсем редко употреблялись шерстяные.

Тем не менее, одна набойка на шерсти времени расцвета набивного производства (XV—XVII вв.) все же встречена нами среди осмотренных образцов. Этот хорошо выполненный экземпляр свидетельствует о высокой культуре шерстяного крашения. Красители сохранили яркость и звучность цвета. Они натуральны и создают многочисленные оттенки. Торон, индиго и шафран образуют наложением друг на друга фиолетовый фон и зеленые пятна. Штамп, очевидно, применялся, в основном, при наложении резерва и контура рисунка темным тороном.

Несмотря на то, что при изготовлении этой набойки была полностью соблюдена технология шерстяного крашения, по своему внешнему виду она не только не отличается от льняных и бумажных набоек, но даже подражает им—те же выработка, плетение, цвет (слегка пожелтевший от времени). Заметна только чуть повышенная ворсистость. Построение узора традиционно. Он представляет в целом

¹ Аналогичным грузинским скатертям посвящены альбомы: *Бараташвили*, Синие скатерти, Тбилиси, 1964; *его же*, Набивные ткани, Тбилиси, 1974.

гирлянды из красных и фиолетовых гвоздик на изящных загнутых стеблях, исходящих из сердцевидных бутонов с перлами по кайме.

По сравнению с шерстяной набойкой, шелковые образцы в своей отделке обнаруживают большую зависимость от специфических для шелка приемов окраски. Из всех встреченных среди подкладок рукописей шелковых набоек только одна (в рук. № 759, 1278 г.) имеет традиционный для набивного орнамента узор растительного характера из маховых тюльпанов.

Две другие набойки орнаментированы по-иному. Набойка рукописи № 3200 очень проста. По красно-оранжевому фону диагонально расположены неправильные желтые квадратики с фоновыми точками в них.

Набойка в рукописи № 4017 сложнее. Здесь окрашено не готовое полотно, а пряжа, и характерно, что сохранена система абрового рисунка с полосатыми членениями. В традициях абрового крашения и то, что рисунок сделан по желтой подгрунтовке. Она составляет отдельную полосу, на которую в виде вертикальных зигзагов (абров) еще положена синь. Наклад синей краски на желтую создал специфическую для абровых тканей эффективную распылчатость рисунка с чередованием желтых и зеленых зигзагов. Эта узорная полоса в контуре зеленых либитов заключена между сиреневыми и традиционными для шелка оранжевыми полосками. Искусным сочетанием немногих названных цветов получен общий золотистый отлив, столь красивый в шелках. Благодаря ему цвет собран в общую, очень тонкую гамму, где перемены светло-лилового, оранжевого, желтого и синне-зеленого нигде не нарушают гармонии целого и очень пластичны.

Общность с предыдущей шелковой набойкой в употреблении оранжевого и золотисто-желтого наводит на мысль о происхождении этих набоек из одного текстильного центра. Фактура тканей с тонким плетением также в обоих образцах одинакова.

Очень примечательно, что по отношению к ним не применены традиционные рисунки набоек. Они специфичны и в цвете, и в подборе узора, а в образце № 4017 и в подборе приема технического исполнения.

Это говорит о небольшом распространении в Армении шелковых набоек и применении к шелкам, в основном, методов крашения пряжи и узорного тканья.

Остальные набойки выполнены на льняных и хлопчатобумажных полотнах, среди которых встречаются и одноцветные, и пестротканые, клетчатые и полосатые ткани.

Набивные ткани составляют достаточно многочисленную группу полотен. Датировка образцов, в основном, соответствует времени создания рукописей, но имеются и реставрированные переплеты, где набивные подкладки оказываются более поздними. В иных же случаях, напротив, старые переплеты использованы для поздних рукописей, как это имеет место в образцах рукописей № 84, 805, 1175, в которых набойки относятся по атрибуции Л. А. Дурново к числу наиболее ранних, исполненных до середины XIV в., в то время как сами рукописи датируются XVI в.²

Самые ранние из дошедших до нас набоек составляют первую группу. Они наиболее специфичны в своем орнаментальном построении и изобилуют мотивами, которые со второй половины XIV в. в набойке уже не встречаются. На этом основании Л. А. Дурново верхнюю границу времени бытования этих набоек определяет первой половиной XIV в.³ Но вполне вероятно, что они существовали уже в предыдущих веках. Некоторые из набоек первой группы декорируют переплеты рукописей, относящихся к XII в. (№ 809, 989). Возможно, они могут быть датированы тем же временем.

Первую группу, по определению Л. А. Дурново, характеризуют преобладание красного цвета, построение рисунка широкими полосами с зигзагообразными и струнстыми линиями и крупным крапом⁴. К мотивам, которые встречаются только в раннесармянской набойке, относятся роговидная ветка и оторванная волота⁵. Очень характерно колористическое решение набоек. Они исполняются не более чем двумя-тремя цветами.

Преобладающий кошерный красный покрывает фон набоек. Выбранный в манере рисунок в набойке остается белым. Большинство колористических решений дано в этой выразительной, ничем не смягченной контрастности красно-белого рисунка, причем площадь красного гораздо обширнее белого узора, что придает набойкам нарядность и монументальность.

² См. Л. А. Дурново, указ. соч., стр. 13—18, табл. 2, 3, 4, 6, 8, 10, 11.

³ См. там же, стр. 8.

⁴ См. там же.

⁵ См. там же, табл. 1—3.

Несмотря на простейшее двухтоновое решение композиций, они очень динамичны, сложны и насыщены. В каждой набойке сочетается несколько разнообразных мотивов. Иногда их рисунок бывает линейным, обрисовывая оторванные, загнутые в спираль волуэты и зигзагообразные линии. Эти мотивы уже сами по себе динамичны, в частности, спирали обладают пониженной симметрией, а их обращенность в одну сторону, обычная для орнаментальных композиций раннеармянской набойки, усиливает впечатление поступательного движения всего бордюра. Подобное движение вообще преобладает в раннеармянской набойке. Но динамичность достигается не только односторонней направленностью мотивов, но и общим композиционным строем набоек.

Линейные, пластические вариации рисунка сочетаются с мотивами более крупными и составляющими на поверхности ткани живописные пятна. Такими пятнами смотрятся звезды и розеты, причем в некоторых образцах эти мотивы отпечатаны вместе с красным фоном и представляют как бы негатив узора (рук. № 809, 1629 г., Токал)⁶.

Так же решен и ромбовидный обоюдный мотив—обращенные друг к другу линии, светлые, представляющие основной рисунок, и красные, фоновые, негативно повторяющие узор⁷.

Помимо сплутного красно-белого орнамента в раннеармянской набойке распространены трехтоновые композиции (табл. I) с введением в красно-белый узор черных или темно-коричневых тонов, получаемых сгущенным красным красителем (кошениль или торон). Эти темные краски вносят в рисунок глубину, но не разрушают его гладь. Иногда темным контуром различной толщины обрисовываются основные формы узора.

Черной или коричневой краской исполняются также бордюры. Очень точно рассчитана ширина отдельных полос. Темные полоски—преимущественно узкие, для того, чтобы темный отступающий тон не преобладал над сочным и ярким красным цветом, несущим основные мотивы орнамента. Членение поверхности ткани на плоскости различной ширины сообщает набивному орнаменту сложность построения, богатство образного содержания.

⁶ См. там же, табл. 6.

⁷ См. там же.

Характерная для раннеармянской набойки стройность ритмических движений, геометрическое разбиение декорируемой плоскости на четко разграниченные полосы, тяготение большинства мотивов к геометризации, четкость силуэтного рисунка, массивность яркого фона сообщает ее орнаменту монументализм, нарядность, своеобразную броскую, но суровую красоту.

Орнаментальные композиции значительны также по своему содержанию. Большинство мотивов орнамента раннеармянской набойки связано с древнеармянской символикой. В символические знаки претворяются даже самые декоративные из них.

В древнеармянской символике колесо и звезда служат для выражения небесных сил. Интересно, что на очень схожих набойках рукописи № 84⁸ и № 809⁹, при одинаковом мотиве волют, крапа, совершенно идентичном расположении полос, в одном случае (рук. № 84) изображены звезды, а в другом — те же звезды сочетаются с колесами. Конечно, трудно сказать, в какой момент символика претворилась в декоративный мотив, но интересно, что отдельные элементы орнамента механически воспроизводятся в символическом взаимосочетании. Механически потому, что во множестве других образцов, недалеко отстоящих по времени от указанных, те же звезды в дисках, те же лучистые солярные розетки составляют лишь живописные пятна (как, например, в рук. № 1890, 1172 г.) или отвлеченный, потерявший всякое содержание, ритмичный узор (рук. № 4906).

Геометрические мотивы в раннеармянской набойке сохраняют господствующее положение до середины XIV в., даже если частично нарушается полосатое членение узоров. Параллельно вырабатывается более свойственный набойке и специфичный для нее стиль. Его особенностями являются ритмические новаторы отдельных мотивов, отсутствие глубины и пространственности, смягченные соотношения между тонами и цветными плоскостями. Эти условия служат сохранению гладки, поверхности, плоскости.

Неповторимое своеобразие и оригинальность раннеармянской набойки с ее чуждым этому виду декоративного

⁸ См. там же, табл. 2.

⁹ См. там же, табл. 3.

искусства монументализмом, целостностью, собранностью композиций уступает место игривым, менее лаконичным в построении выразительного образа, но более характерным для набойки по своим орнаментальным ритмам формообразованию. За счет измененного ритма достигается разнообразие орнаментальных композиций, даже в простейших из них. Одни и те же розетки создают совершенно разные узоры. Редкие мелкие цветочки располагаются по традиционным неокрашенным горизонтальным полосам, пролегающим между тонированными линиями (в рукописи № 2478). Те же по величине и рисунку розетки на образце рукописи № 269, располагаясь в большей плотности к фону и в шахматном порядке, создают совсем другой ритм, вступают друг с другом в игру, делают подвижной композицию.

Так же игриво выглядит мелкий примитивный рисунок из красных розеток, помещенных в неокрашенные окружности. Этот мотив близок орнаменту индийской средневековой набойки, образцы которой публикует Р. Фистер¹⁰. Ткани, орнаментированные таким образом, представляют очень многочисленную и однообразную группу армянских набоек (рук. № 223, 1328). Во всех этих образцах розетки в круге разбросаны в разной плотности к фону, но неизменно в шахматном построении. Тонкий светлый стебелек с листочками оживляет эту полурастительную, полугеометрическую форму.

В XIV в. орнамент армянской набойки уже полностью сложился; орнаментальный ритм, свойственный набойке, начинает твердо устанавливаться, и стилистические черты, характеризующие более поздние и уже как бы классические элементы набивного орнамента, также выступают довольно явно. В XIV в. уже можно предугадать расцвет армянского набивного дела, который начнется со следующего века и продлится почти четыре столетия.

Можно считать, что уже в самом начале XIV в. вполне сформировались растительные мотивы. Они располагаются в набойках большими ветвистыми кустами с разнообразными по форме цветами, в виде раскрытых многолепестковых ромашек, махровых тюльпанов, лотосов, свернутых в бутон соцветий. Гибкость и тонкость стеблей на все лады обыгрывается в рисунках мастеров-орнаменталистов изгибами

¹⁰ См. *R. Pfister, Les toiles imprimées de Fostat et l'Hindoustan*, табл.

линий, гнущихся под тяжестью цветов и плодов в виде стручков, персидских огурцов, чашечек, заполненных крапинками-семенами. Для растительных мотивов XIV в. характерны расположение отдельными, не связанными между собой кустами, асимметричность отдельных мотивов, что приближает их к реалистической трактовке и сообщает им динамичность. Но очень строгое ритмичное расположение мотивов, их немногочисленность придают композициям статичность и мерность. Обычно один и тот же цветочный куст переносится на определенные расстояния по горизонтальной и вертикальной оси, располагаясь друг за другом или друг над другом.

Очень характерно графическое исполнение мотивов, настолько тонкое, что посредством линий обрисовываются прожилки на листьях и цветочных лепестках. Черный или темно-коричневый контур сделан сгущенным красным красителем. Графическая обрисовка мотива скрадывает резкость взаимодействия пятна и светлого рисунка на темных, преимущественно красных тонах (рук. № 282, 1311 г.) или делает рисунок более четким на высветленном желтоватом фоне, который более характерен для второй половины века.

Замечаются повторы одного и того же мотива в различных образцах, несмотря на сравнительно небольшое число набоек, относящихся к этому времени. Так, например, две набойки рукописей № 758 (1351 г.) и № 1748 (до 1370 г.) имеют совсем одинаковые изображения кустов на светло-желтом фоне. Но на более позднем образце мотив укрупнен. Следовательно, набивка производилась не с одного штампа, а была в новом варианте скопирована заново. Кроме того, отдельные цветы на кустике подивечены блеклым раствором розовой, голубой и желтой красок. Видимо, обогащение колорита, которого в XIV в. пытались добиться набивного дела, сначала производилось от руки мастера в случайных образцах.

Сложившиеся в XIV в. принципы построения орнамента в набойке продолжают свое существование в XV—XVI вв., не претерпевая никаких изменений. В это время поддается определению некоторые центры выделки набоек. Один весьма своеобразный центр, по-видимому, находился где-то близ Татова. Особенности грубоватого исполнения набоек, происходящих из этого центра, были замечены Б. Аракелян¹¹.

¹¹ См. Б. Н. Аракелян, Города и ремесла, стр. 282.

Но Л. А. Дурново в своем исследовании не замечает этих набоек, и они остаются вне классификации.

Действительно, приводимые нами набойки, происходящие видимо, из окрестностей Татева, по примитивности исполнения и плохой разработке мотива в искусстве армянской набойки стоят несколько особняком и не могут быть подведены ни к одной из шести групп классификации. Но, вследствие их многочисленности, ими нельзя пренебречь, тем более, что они определяют одно из наиболее ранних набивных производств. Рассмотренные рукописи с интересующим нас узором в большинстве своем исполнены с конца XII по первую половину XIV в. Рядом черт набойки, содержащиеся в них, сходны с раннеармянскими образцами, например, основной мотив орнамента составляет толстая роговидная ветка. Но в то же время обнаруживается много отличий. Рисунок образцов, относимых к Татевской школе выделки, находится в большей зависимости от светлого фона, его построение менее канонизировано и расплывчато. Красный цвет в нем никакой роли не играет. Быть может, в данном случае мы имеем дело с самыми ранними из дошедших до нас образцов. Но множество татевских рукописей, включающих этот примечательный орнамент, относится к XV в. (в основном к первой его половине), что заставляет нас рассматривать татевские набойки не как начало набивного дела, а как его ответвление.

Мотивы орнамента включают множество элементов. Узор состоит из толстой ветки, отделанной ритмически чередующимися светлыми (по коричневому заполнению) дугами и точками. Грубая коричневая линия обрисовывает отвешивающиеся от большой ветки отростки, увенчанные плодом-бутоном или цветком, крупным по сравнению с остальными элементами и имеющим коричневое заполнение, в котором белые пятна выделяют отдельные лепестки и чашечку в центре. Цветок, как и весь узор, асимметричен, грубоват. В узор включен еще и рисунок ромба, не связанный с основным мотивом, со вписанным в него вторым ромбиком, в который, в свою очередь, помещена белая точка.

Весь узор состоит из случайных мотивов, не очень ловко между собой связанных, хотя и обрисовывающих в общих чертах растительную форму. Асимметричность узора вследствие случайной взаимосвязи всех его мотивов и слишком свободного рисунка чересчур подчеркнута и даже неприятна

для глаза. Конечно, повторения раппорта несколько упорядочивают всю композицию, выделяя ее фазовые переходы. Но плохая разработка раппорта позволяет рассмотреть каждый его сдвиг. Так что фазовые переходы, хотя и задуманы как непрерывные, на самом деле дискретны. Общего впечатления ковровости композиции это, однако, не нарушает, и вся орнаментация поверхности выдержана с сохранением гладки.

Передвижение раппорта происходит путем простого переноса мотива по вертикальным и горизонтальным осям орнаментируемой поверхности. Но, вследствие расположения мотива внутри раппорта по косой оси, его преобразования также происходят по наклонным осям, а асимметричность мотива создаст впечатление его движения в одну сторону по тем же осям. Благодаря этому, орнамент выглядит хотя и не вполне уравновешенным, но текучим и не очень однообразным.

Хорошо организовывает орнамент его скупо решенный колорит. Рисунок сделан сочной коричневой краской с красноватым оттенком, который придает цвету глубину и мягкость. На желтовато-сером грубом холсте рисунок читается отчетливо и четко. При всей несообразности мотива его одноцветное двухтоновое решение сообщает этой ковровой орнаментации декоративность и плоскостность.

Большая распространенность рисунка, его полное подобие в различных образцах, однородность красителя, так же как и очень выверенная композиция раппорта и беспорядочное строение мотива, свидетельствуют о весьма локализованном употреблении набоек с этим рисунком в пределах определенного района.

Рукописи, содержащие набойки с описанным узором, кроме Татева, происходят также из Гладзора (№ 1141, табл. II), из Егназарова монастыря (№ 3932), из Ахпата (№ 4139). Можно предположить, что в это время производилась торговля уже готовыми тканями или в разных районах были распространены одинаковые манеры. Второе предположение менее вероятно, и мы склонны видеть не кустарное производство, а большой набивной цех, находившийся где-то в Малой Армении, снабжавший своими изделиями весьма обширный район от Лори до Сюника.

Такой крупный цех мог возникнуть при уже развитой большой культуре набивки, несмотря на то, что его продукция была грубоватой и, вероятно, имела спрос у простого люда.

Однако не только грубая продукция характеризует татевское производство набоек. Там же исполнялись редко встречающиеся, очень тонко отделанные образцы. Видимо, их выделка и употребление тоже ограничивались строго определенным районом. Кроме как в рукописях, исполненных близ Татева, набойки этого типа нигде больше не встречаются. Время их бытования также довольно ограничено. Они встречаются, в основном, в первой половине XIV и самом начале XV в. (рук. № 4195, 1321 г.; № 3104, 1407 г.).

Отличительной чертой этих набоек является наличие яркого красного фона, более светлого и более интенсивного по цвету, чем в других образцах раннеармянской набойки. Фон забит белыми тонкими гирляндами. Они выются беспорядочно, и при каждом наложении доски-манеры видны границы раппорта величиной 8—9 см. Очень хорошо расчитано отношение контрастных площадей белого и красного тонов. Узор из-за своей высокой плотности кажется связным и непрерывным. Сложную пластику криволинейного, запутанного орнамента очень оживляют бутоны на концах веточек и выделенный ритм мелких белых колечек. Асимметричность мотива, его текучесть, неожиданные повороты гирлянды, придающие ее бегу некоторую беспорядочность, делают весь узор активным, подвижным и стремительным.

Этот активный, изменчивый ритм в набойках, происходящих из Татева, знаком нам также по другим образцам (рук. № 7042, 1406 г.; № 3923, 1407 г.). Они плотно заполнены по коричневой земле белым криволинейным спиральным узором. Крутые изгибы спиралей, направленность их бега в одну сторону также придают композиции динамичность и ускоренный, напряженный ритм. Очень красиво подчеркнуто рождение этого ритма в центральных изгибах спиралей, свивающихся в белые колечки с красными точками, мерно бегущими по кольцу.

Район распространения набоек со спиральным узором, возможно, не ограничивался окрестностями Татева. Например, место исполнения рукописи № 4146 (1194 г.) с образцом набойки подобного рисунка не определено.

Очень часто перелетает рукописей из Татева подбиты двумя обрезками холста с набивной отделкой (рук. № 7042, 3923, 4139). Вместе с описанными образцами встречаются набойки с крупнозвездным красным узором на зеленом фоне.

Раппорт этих набоек разработан довольно хорошо, несмотря на сложность и большое количество элементов, составляющих мотив звезда в звезде. Но цвет недостаточно чист, хотя сочетание зеленого и красного для армянской набойки надо признать довольно оригинальным.

Все элементы орнамента обведены белыми обводами неокрашенного холста. Это придает узору законченность и уравнивает хроматические эффекты соседствующих красных и зеленых тонов. По своему цветовому строю этот орнамент, так же как и все прочие набивные композиции Татевской группы, не может быть подведен к классифицированным набойкам. Но большие размеры мотивов и некоторые детали их отделки, в частности, заполнение белых обводов рисунков красными точками, позволяет относить зелено-красные набойки ко второй группе по классификации Л. А. Дурново, в которую входят образцы с XIV по XVI в. «Набойки этой группы объединяет расположение главных крупных мотивов в шахматном порядке, а также характер этих мотивов—преимущественно стилизованные многолепестковые цветы (на основе шестилепестковой звезды или колеса—символов солнца), заполнение фона штриховкой, курчавой россыпью или крупным крапом, сочная, с исключительным вкусом размещенная расцветка»¹².

В игру красок включаются желтый и синий, которые в сочетании друг с другом и с красным дают фиолетовый и зеленый. Согласно Л. А. Дурново, эти изменения в характере набойки происходят в период расцвета набоечного дела¹³, когда в силу своей дешевизны и вследствие общего экономического упадка в стране, набойка вытесняет из внутреннего рынка дорогие ткани.

Набивной орнамент приобретает ковровое величие. Узор, лишь изредка оставляя свободные участки фона, покрывает всю поверхность полотна. Орнамент обогащается реалистическими мотивами, среди которых появляются зооморфные фигуры.

В набойке рукописи № 529 Л. А. Дурново обращает внимание на двух предостоящих перед «древом жизни» птиц. «Древо жизни» состоит из овала с четырехлепестной розеткой

¹² Л. А. Дурново, указ. соч., стр. 8.

¹³ См. там же.

в центре¹⁴, так что его рисунок весьма условен. То же видим в набойке рукописи № 1246¹⁵.

Но, пожалуй, наиболее интересной тканью с сюжетом «предстояния» птиц перед древом жизни является набойка рукописи № 2130. Большая часть ее заполнена крупными растительными мотивами.

Кое-где фон оставлен неокрашенным на желтоватом тонком полотне довольно плотного плетения. А кое-где фоном служат крупные живописные пятна индиго правильного оттенка с прозеленью. Крашение этим цветом производилось в кубе, после почти произвольно разлитого резерва, вследствие чего пятна иногда ложились на весь прочий рисунок.

Набойка выполнена в три цвета, но контур рисунка обозначен только коричневым. Заполнение цветочных лепестков сделано красными линиями или россыпью крапа. В основном, рисунок лег на неокрашенный холст, оживленный несколькими красными пятнами, представляющими также кубовую набойку. Штампом был нанесен лишь коричневый рисунок.

На подкладке рукописи изображения птиц взяты в центр оформления передней крышки переплета, поскольку эта композиция воспринимается как законченный геральдический мотив. Однако он является завершением еще более крупной орнаментальной композиции, включающей в себя изображение сложной розетки с перлами по краю и восьмиконечной звездой в центре, выступающие углы которой украшены растительными султанами-навершиями. Из этой сложной большой розетки исходит стилизованный декоративный лепесток в форме закругленного бутона или шишки, в котором и подан геральдический мотив. Он состоит из изобразительных двух уток в геральдической постановке, обращенных к древу жизни. В тела их вкраплены коричневые точки, декорирующие оперение, позади головы, наподобие хохолка, помещен растительный побег, напоминающий по форме листок плюща или красный цветок лилии или лотоса.

В форме древа жизни мы находим элементы древнейших прототипов этого мотива: волютообразные, но упрощенные побеги в нижней части ствола, красное утолщение в центре, заменяющее куст акафа, пышный цветочный веер, увенчан-

¹⁴ См. там же, табл. 13.

¹⁵ См. там же, табл. 26.

ный красным трехлистником. Основанием древа жизни (обычно в этом типе им служит звезда) является уже разобранная нами большая розетка. Вся композиция оттиснута на красном фоне с ровным заполнением и помещена в обрамлении из индиговых розеток, содержащих в себе, кроме традиционных звезд, изображения виноградной грозди.

В целом эта композиция не чужда армянскому искусству и ее надо рассматривать согласно трактовке А. Мнацаканяна, по которой она представляет собой олицетворение плодоносящего начала с непрерывной цепью несходящих друг из друга завязей и плодов¹⁶.

В армянском искусстве рисунок птиц в круге встречается в мозаичных полах в Иерусалиме (IV в.)¹⁷, в рельефе церкви села Птгни (VII в.), в церкви Тиграна Онеца в Ани (XI в.), в фреске над дверью южного придела, воспроизводящей узорчатую ткань, в миниатюрах армянских рукописей.

Двинская краснолощенная керамика знает геральдическую композицию—козы и птицы по сторонам древа жизни¹⁸. Тот же мотив встречается в керамике Гарни¹⁹. Но птица с хохолком, вскинутым над головой в виде цветка, имеет другие аналоги. Священные гуси перед деревом жизни—мотив, часто повторяющийся в индийском искусстве. Р. Фистер, анализируя индийскую набойку, где утки(?) шествуют вокруг креста, составленного из четырех цветков лотоса, связывает этот мотив с идеологией буддизма, приписывая ему солярное значение²⁰.

Сюжет этот не является монополией Индии. Ловля уток детьми, охота на уток с собаками в зарослях папируса, изображения уток в кругах—излюбленный «индусский» мотив, встречающийся как в росписях Египта Нового царства, так и в коптских тканях (например, плащ Сабины из могильника

¹⁶ См. И. Г. Գրեգորյան, Հայկական զարդարված, Երևան, 1955:

¹⁷ См. М. П. Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине, СПб., 1905.

¹⁸ См. Б. Н. Аракелян, Города и ремесла, стр. 224.

¹⁹ Б. Н. Аракелян, Гарни, I, Результаты работ археологической экспедиции Института истории АН Арм. ССР, Ереван, 1949—1950, стр. 74—75.

²⁰ См. R. Pfister, Les toiles imprimées de Fostat et l'Hindoustan, стр. 32—33.

Антинойн)²¹. Птицы в кругах—композиция очень удобная для украшения гобеленных клавов. Вообще собранность своего построения этот мотив отвечает требованиям текстильного орнамента и очевидно поэтому встречается в нем на протяжении многих веков. Э. Флемминг дает несколько образцов тканей с предстоящими пред деревом жизни утками из могильника Антинойн²².

В одних случаях утки имеют позади головы хохолки, развевающиеся, как ленты. В других они клюют извивающегося червя, закинутого за голову и напоминающего хохолок. Такая утка в публикации Э. Флемминга в паре с фантастическим сенмурвом помещена перед деревом жизни, сильно схожим с описанным в нашей набойке²³.

Нильские мотивы отличаются тем, что птица изображается реалистически, заглатывающей червя, в прочих случаях предмет в клюве превращается в символический знак: цветок, нальметку или развевающуюся ленту—победную повязку. Птица с символом победы в клюве считается приносящей счастье²⁴. Эта идея во многих изображениях птиц бывает недопонята исполнителями рисунков, и тогда-то ленты превращаются в хохолки позади головы.

По стилистическим особенностям набойка рукописи № 2130 не выпадает из второй группы образов, отнесенных к XIV—середине XVI вв. Эти образцы приведены Л. А. Дурново на таблицах 13—22²⁵.

Как уже указывалось, они имеют сплошное, ковровое заполнение узором. В результате сложных ритмических движений основных крупноцветных мотивов, в промежутках между ними (комнатиментах) образуются новые сложные фигуры, в свою очередь заполняемые орнаментом. Весьма сложные композиции из розеток мы видим в набойках рукописей № 1363, 4813, которые смотрятся сплошным декоративным ковром, словно один орнамент исходит из другого, образуя сетку.

²¹ См. R. Pfister, „RAA“, v. V, N. 1, 1928, стр. 219.

²² См. E. Flemming, Les tissus, Paris, табл. 1, 2, 4.

²³ См. там же, табл. 1.

²⁴ См. R. Pfister, Les toiles imprimées de Fostat et l'Indoustan, стр. 33.

²⁵ См. Л. А. Дурново, указ. соч.

Подкладкой рукописи № 4813 (табл. III) служит белое полотно редкого плетения. Кошенильный рисунок на нем очень звучного чистого цвета состоит из восьмиконечных красных звезд с восьмигранными же розетками в них. Звезды так расположены по белому фону, что каждый второй луч соприкасается со всеми смежными звездами. В результате этого между ними образуются светлые четырехлистные, в которые вписаны красные квадраты со светлыми дисками в центре. Рисунок разделен по квадратам, что кое-где слегка искажает их. Игра этих традиционных геометрических форм так богата, что создает рисунок, независимый от моды и приемлемый для всех культур и времен.

Набойки, относящиеся ко второй группе, почти не терпят свободного фона, и если он, тем не менее, пролегает между далеко отстоящими фигурами, то мастер старается заполнить его сетчатым орнаментом²⁶, просто черными полосками²⁷, крапом²⁸. Этому принципу построения отвечает орнамент на подкладке перелета рукописи № 1566, датированной 1381 г. Некоторые особенности композиции останавливают на ней внимание. С красным фоном контрастирует белый рисунок, обведенный грубоватым черным контуром, который не только обрисовывает узор, но и дополняет его графически решенными деталями. Орнамент составлен непрерывными переплетениями изгибающихся аканфовых листьев, которые обрисовывают остроовальные клейма. В их центральных частях изображены плоды, сердцевина которых заполнена двумя мелкими черными семечками в форме персидских огурцов (бут) или рядом встречающихся спиралей. Их очертания сгущаются к центру, образуя густое чернение.

Нас в данном примере не интересуют происхождение мотива и его многочисленные аналоги, которым посвящены специальные исследования. Встречая такого рода композицию в русском набивном орнаменте, И. А. Алпатов замечает что она характерна для персидских и турецких драгоценных тканей XVII в.²⁹ Но ткани с подобным же рисунком встре-

²⁶ См. *Л. А. Дурново*, указ. соч., табл. 18.

²⁷ См. там же, табл. 19.

²⁸ См. там же, табл. 21.

²⁹ См. *Русское декоративное искусство*, т. I, М., 1962, стр. 450.

чаются и у других народов, и в более ранние времена³⁰. В армянской же набойке привлекает внимание исполнение мотива в деталях. Первым делом для армянской набойки необычен принцип плетения, в котором выполнен узор, и уж совсем чужд ей рисунок стилизованного акафа. Помимо этого, обращают на себя внимание некоторые детали технического исполнения и графическая отделка рисунка. Как уже говорилось, обводка узора темным контуром характерна для армянского набивного орнамента. Но графическое оформление таких тканей бывает ненавязчивым и мягким.

Иначе в описываемом образце. Контур рисунка слишком толстый и темный. Он более подчинен выявлению деталей, чем общего пластического решения композиции, построенной напряженными, красиво изгибающимися дугами. Густое наложение лоснящейся черной краски образует кое-где сгустки, особенно приметные в заполнении густо забитых сердцевин плодов, с рисунками бут и белых спиралей. Как прорисовка этих деталей, так и их густое чернение напоминают орнаментальные композиции металлургических, в частности серебряных, изделий. Для них же характерен жесткий, суховатый рисунок, который отличает и нашу набойку, невзирая на всю живописность ее сочного колорита, построенного на контрасте белого узора и красного фона. Черные линии, призванные играть в колорите роль среднего, смягчающего тона, на самом деле делают рисунок еще более контрастным, словно выгравированным и сухим. По всем признакам не с тканых образцов, а именно из металла, из оформленных гравировкой и черной серебряных изделий заимствована в данном случае эта гибкая и напряженная в своем пластическом решении орнаментальная композиция.

В других образцах армянской набойки она будет упрощена, избавлена от лишних черных деталей. Уже можно признать вполне приспособленным к набивным композициям мотив остроовальных клейм, в которых помещаются только простенькие розетки³¹. Клейма располагаются преимущественно в шахматном порядке. Как правило, обширное красное поле между клеймами заштриховано косо расположенными черными линиями и прерывающими штриховки многолепест-

³⁰ См. R. Reichelt, *Das Granatapfelmotiv in der Textilkunst*, Berlin, 1856.

³¹ См. Л. А. Дурново, указ. соч., табл. 19.

ковыми розетками, которые разбивают немного суховатый строй линий.

Раппорт узора составлен так, что клейма помещаются в центре. Границы раппорта видны очень явственно, причем примечательно, что косые штрихи в узлах между клеймами образуют фигуру наподобие трикветра.

Набойки с мотивом остроовальных клейм также, по-видимому, являются продукцией определенной мастерской. Они наиболее часто встречаются в районе Шорота, южнее озера Ван (рук. № 779, Шорот, 1643 г.; рук. № 4953, Вараг, 1642 г.). По стилистическим свойствам узора с клеймами Л. А. Дурново относит его к XIV—началу XVI в.³², как и все набойки второй группы.

Помимо Шорота определяются и другие районы производства набоек, продукция которых приходится в основном на XV и XVI в. Среди них—Ван и Арикк. Набойки этих районов отвечают всем канонам построения образов второй группы. Они представляют ковровые композиции с крупными мотивами, канонично расположенными и образующими в промежутках новые геометрические фигуры так, что отдельные ячейки коврового узора составляют цепь или сетку то распадающихся на отдельные элементы, то вырастающих друг из друга мотивов.

В большинстве образцов второй группы колористическое решение тяготеет к испытанным цветовым сочетаниям раннеармянской набойки. Белые пятна узора по площади всегда меньше доминирующего в композиции красного фона. Если они выступают из него, то благодаря своей светлости, усиленной черно-коричневой отделкой деталей. Но в общем весь рисунок подчинен красному фону, и это делает его напряженным и несколько торжественным.

Отклонения от этого колористического решения встречаются не часто. Одно из них мы наблюдали в красно-зеленых набойках, которые попадаются в татевских рукописях. По своему колориту с относительным преобладанием зеленого цвета к набойкам из Татева примыкает экземпляр набойки из Арикк (рук. № 4822, 1491 г., переплет 1608 г). В прочих рукописях лишь изредка встречается зеленая отделка отдельных деталей³³. Наравне с зеленой встречается желтая подцветка некоторых мотивов набоек. Имеются набойки с

³² См. там же, табл. 19.

³³ См. там же, табл. 26.

белым узором на коричневом или желтом фоне³⁴, но в них крупными, очень яркими пятнами выделяются красные розетки, которые опять-таки подчиняют рисунок себе.

Особая роль в ковровых набойках второй группы отводится сочетанию красного и синего цветов, которое является преобладающим в армянских коврах. Поскольку синий краситель относился к одним из самых дорогих красок (привозной индиго или ладжвард—тонкотертая краска из полудрагоценного минерала), в набойках он применялся не часто, но придавал особую изысканность и тонкость колориту. Синий цвет разливался по фону, оставляя белые пятна рисунка, который потом отделялся красными деталями. Они наносились в виде сочного красного контура, крапа, мелких спиралей—курчавой россыпи, как характеризует их Л. А. Дурново³⁵.

Среди синих набоек великолепный образец представляет набойка рукописи № 76 (Арцке, 1317 г., табл. IV). По отделке отдельных мотивов курчавой россыпью и крапом она относится ко второй группе набоек, но имеет иное композиционное построение. Узор располагается по широким полоскам и заполняет гладь по ковровой сеткой, а бордюрам. В полосках—пышные растительные гирлянды. Их контуры белый массив залит красным и синим заполнением так, что белый рисунок составляет обводку всех деталей. Даже в тонких белых стеблях протянуты еще более тонкие синие линии. Этот белый равномерный контур вносит в живописное решение композиции пластический элемент, обеспечивает плавность линий, точность и легкость узора.

Очень обогащают колорит набойки фиолетовые, более узкие, чем основной бордюр, полоски, полученные наложением красного красителя на синий. Фиолетовое заполнение имеет негативный узор ромбовидного обоюдного мотива. Большую живописность и легкость придают этим несколько массивным ромбическим фигурам рассыпанные по ним тонкие спиральные завитки, попеременно синие и белые.

Среди уравновешенных композиций с крупными мотивами монументальных и лаконичных по цветовому строю красных набоек описанная синяя набойка отличается живыми,

³⁴ См. там же, табл. 16—17, 20—21.

³⁵ См. там же, стр. 8.

незамкнутыми формами, бесконечным бегом полосового орнамента, парадным и богатым колоритом, более характерным для ковров, чем для набоек.

Необычную синюю набойку представляет образец рукописи № 4948, относящейся по времени исполнения к 1488 г. На индиговом фоне набойки—сочный белый рисунок, который воспроизводит часть резного архитектурного орнамента. В композиции через равные небольшие промежутки повторяется мотив, по общим очертаниям своим напоминающий рисунок большого портала или хачкара. Он состоит из прямоугольной фигуры с дугообразным верхом. Внутри фигура украшена наподобие классической рельефной орнаментальной композиции, заполняющей поверхность резных архитектурных деталей. Она имеет пышную розу в центре, бордюры по краю, хорошо выраженное основание. В его углах как базы, из которых вырастает весь узор, помещены квадраты с вписанными в них ромашками. Бордюры представляют волнистый побег, в каждом изгибе которого нарисована угловатая ветка. Роза в центре увенчана лотосом, ниспадающие лепестки которого красиво огнибают ее. В основании розы лежит изогнутый расходящимися спиралями аканф. Весь белый рисунок ровным широким контуром обводит узор, заполнение которого остается синим. Но в рисунке розеты он сбивается, поскольку с его помощью оказалось невозможно обрисовать ее кружевной рельеф. В результате розета кажется просто белым пятном с синими дырами. Следование резному орнаменту оказалось настолько слепым, что рисунок получил объемность, нарушилась его гладь, в результате чего и образовались в белом пятне розеты эти синие провалы, кажущиеся углублениями. Это просчет для плоской набивной композиции, природа которого заключена в желании сделать более заметными синие пятна, имитирующие углубленный рельеф, что привело к нарушению взаимодействия насыщенности синего пятна в отношении к его небольшой площади.

Среди «ковровых» набоек имеется еще несколько необычных образцов, занимающих узоры с других изделий прикладного искусства. Орнамент двух набоек начала XV в. (рук. № 1161, 1407 г.; рук. № 2077, 1424 г.) воспроизводит вышивку крестом. Особенно каноничен в воспроизведении канвового орнамента узор более ранней набойки. Он почти весь составлен из прямых линий, четырехугольных и ступенчатых фигур. Заполнение орнаментом поверхности ткани—

сплошное, как бывает в канвовых узорах. Центральным мотивом каждого раппорта является квадрат со ступенчатым ромбом в нем. От квадрата расходятся по четырем направлениям полосы, в которых ритмически чередуются фигуры в виде четырехлистных розет с лепестками ступенчатых очертаний. В центре розет—квадраты, в которых также помещены ступенчатые ромбы с точкой в центре. В окончанных лепестках—также квадраты с вписанными в них крестами. Каждая полоска замыкается квадратом с ромбической фигурой в нем.

Таким образом, композиция построена из замкнутых тяжелых фигур, вертикальных и горизонтальных линий, подчинена каркасной сетке, с элементарной ячейкой в форме квадрата, и в своей строгой уравновешенности совсем лишена динамичности. Впечатлению тяжелой стати способствует и довольно необычный колорит набойки. В ней сочетаются красный, синий и густой коричневый цвета. Фон—белый, и выступает он как несущий массив, активно строящий рисунок. Он составляет обводку всех деталей, благодаря чему угнетающий своим устойчивым ритмом рисунок приобретает некоторую легкость. Красные ступенчатые фигуры и розетки светлы по тону и относительно ярки. Но под воздействием густого и тяжелого коричневого цвета красные пятна кажутся сдержанней. Коричневые сгустки образуют наиболее устойчивые по форме массы: заполнение расходящихся от крестов полос, основания ступенчатых фигур. Они придают собранность, сочность и утяжеленность всему колориту.

Особая роль вынадает синне-голубому цвету, по светлости контрастирующему с коричневым. Он оживляет цветной ритм композиции, тем более что им выполнены наиболее мелкие детали и сравнительно тонкие линии. Вся композиция заканчивается с одной стороны синей кромкой, что еще раз подчеркивает законченность и статичность композиции, которая, видимо, воспроизводила определенную орнаментальную полосу вышитой отделки какого-то изделия.

Та же подчиненность отдельных элементов орнамента четырехмерной ячейке, ступенчатость отдельных фигур, их геометризация и расположенность на определенных расстояниях друг от друга подчеркивают ритм канвового орнамента в набойке рукописи № 2077, но ритм этот облегчен большей дискретностью рисунка и оживлен точками, окру-

жающими каждую фигуру. Помимо этого, расплывчатость контуров рисунка, сильно высветленные и мягкие по сравнению с предыдущим образцом красные и коричневые краски лишают фигуры их тяжеловатой устойчивости, придают живописность, но и некоторую разбросанность композиционному решению набойки.

Своим необычным колоритом выделяется еще одна оригинальная набойка с одноцветным рисунком крупных голубовато-серых розеток, переносимых в шахматном порядке. Между ними расположены более светлые по тону, еще более голубые с зеленоватым оттенком васильки и мелкие блеклые серо-коричневые розетки. Это очень изысканная цветовая гамма, которая варьирует только тональными соотношениями серо-голубых, голубовато-зеленых и серо-коричневых тонов на светло-сером фоне. Своей серебристой переливчатостью она напоминает парчовые изделия. Набойка с таким рисунком находится на перелете рукописи № 4938 (Ван, 1354 г., переплет 1640 г.).

Вероятно, поиски этих новых колористических вариаций, нередко связанные с подражанием набивных композиций драгоценным тканям и другим изделиям декоративного и прикладного искусства, приходится в основном на XVI в. и продолжают в XVII в., когда армянская набойка начинает играть значительную роль в международной торговле.

Но особое распространение в XVII в. получают цветочные мотивы, что связано уже с модой на индийский товар. Однако цветочные узоры армянской набойки, как было прослежено ранее, были в достаточной мере разработаны еще в XIV в. и в традициях той эпохи они, наравне с другими видами растительного орнамента исполнялись в виде отдельных кустов, не связанных друг с другом и расположенных в равной плотности к фону. Под ними почти всегда отмечена плоскость земли, и вообще их передача тяготеет к реалистической трактовке.

Согласно классификации Л. А. Дурново, подобные образцы составляют третью группу³⁶. Они представляют очень развитую школу, приближающуюся к индийским набойкам и имеющую параллели с персидской орнаментальной тканью сефевидского периода, когда были развиты так называемые охотничьи и садовые мотивы, изображались кусты с поющими

³⁶ См. Л. А. Дурново, указ. соч., стр. 8, табл. 29—43.

ми на них соловьями и влюбленные, разгуливающие по саду.

Гарегин Овсепян среди набоск, подклесенных к переплетам армянских рукописей, отмечает «индийскую» набойку с изображением девушки, «резвящейся» в саду, условно представленном густыми цветочными гирляндами³⁷. У В. Абраамян иллюстрирована набойка со сцепившимися в схватке зверями, рисунок которых окружен растительным орнаментом³⁸.

Влияние этих мотивов на армянскую набойку проявляется только в общем рисунке растительного орнамента, но сюжетные сцены охот, свиданий и гуляний влюбленных из армянского набивного орнамента совершенно исключены.

Благодаря некоторым стилистическим особенностям, которые проявляются в растительном орнаменте армянской набойки, можно проследить его эволюцию. Наиболее ранними набойками с растительным орнаментом являются те, в которых в шахматном порядке расположены крупные светлые цветочные кусты на красном фоне. Характерен темный контур и прорисовка черно-коричневой краской отдельных деталей.

В XV в. отделка узоров становится более разнообразной. Контур обогащается штриховой линией, создающей впечатление светотени. При более декоративном решении узора в контур, обрисовывающий цветочный куст, вписываются мелкие растительные мотивы.

Постепенно высветляется фон. На желтых и белых поверхностях рисунок становится звучнее, многоцветнее и реалистичнее. Красные, желтые, фиолетовые и голубые цветы венчают зеленые стебли с зелеными же листьями. Контур становится мягче, темные линии вообще исчезают. Обрисовка узора делается тонкой красной, в редких случаях даже фиолетовой линией. Тем же цветами исполняются детали, оживляющие и дополняющие композиции: красные крапинки ложатся на желтые цветы и листья, крупные узоры заполняются мелкими цветочками (табл. V).

Как уже указывалось, узоры эти бытуют в армянской набойке в течение очень длительного периода (XIV—XVII вв.), и красные композиции в стиле наиболее ранних

³⁷ См. Г. Овсепян, указ. соч., рис. 1.

³⁸ См. В. Абраамян, указ. соч., рис. 80.

набоек продолжают сосуществовать с цветочными мотивами, отделанными богаче (светлые фона, мягкие контуры, реалистическая расцветка).

Иначе обстоит дело с другим типом растительного орнамента, заполняющего сплошными перевивающимися лозами всю гладь набивных тканей. Он в основном получает распространение в XVI—XVII вв. В этом типе орнамента тоже выделяется архаический по своей структуре мотив, который известен по подкладкам переплетов рукописей, происходящих из Хизана в самом начале XVII в. (рук. № 1903, Хизан, 1600 г.; № 1377, Хизан, 1603 г.). Он очень сходен с распространенным среди татевских набоек изображением грубоватой роговидной коричневой ветки на светлом фоне. Но в XVII в. мотив этот намного лучше разработан и решен в более богатом колорите. В набойке рукописи № 1903 (1600 г., табл. VI) белый рисунок в сочном черном контуре располагается на красном фоне. Свободные части фона забиты рисунком мелких розеток, среди которых то тут, то там встречается изображение маленького креста красивых очертаний с раздваивающимися концами. Мотив этот довольно часто включается в рисунок растительных гирлянд. Кресты такой формы чрезвычайно распространены как в армянском ювелирном искусстве, так и в камнерезном орнаменте.

Удивительной живостью отличается мотив роговидной ветки в набойке рукописи № 1377 (1603 г., табл. VII). Ее композиция решена в двух тонах. По яркому красному фону нанесен спутанный белый рисунок, как в красных набойках Татева. Мелкие, угловатые спирали, точки, роговидные веточки, зигзаги сплошь заполняют все свободные от основного мотива части фона. Асимметричные мотивы при всем своем хаотическом движении взаимосвязаны благодаря текучести элементов. При этом набойку отличают локальное цветовое решение, собранность, цельность, декоративность. В движении красиво загibaющих отростков, украшенных соцветиями различного рисунка, в мерных поворотах мелких белых колечек внутри толстых веток, образующих основной мотив, проявляется необъяснимый, загадочный ритм. Мастер набивного орнамента проявил удивительное понимание плоскости, знание соотносительности площадей орнамента и фона, рассчитал ширину двухмиллиметрового, повсюду равномерного контура рисунка, который на доске-манере при

выбранном фоне составлял рельефную часть узора.

Благодаря этим равным по толщине белым линиям, которыми выполнен весь асимметричный, беспокойный, извивающийся мотив, узор приобрел пластичность и упорядоченность. И благодаря простейшему цветовому решению двухтоновой, построенной на контрастных сочетаниях цветовой гаммы, композиция приобрела живописность и декоративность.

Вообще в набивных композициях со сплошным растительным узором становятся преобладающими такие художественные качества, как живописность и пластичность движения мотивов. Их непрерывность и взаимосвязанность преобладают над ритмическими движениями, в которых элементы находятся на расстоянии. Особое распространение получают композиции с растительными гирляндами, свивающимися в медальоны, в центре которых располагается какой-нибудь пышный цветок: лотос, гвоздика, ирис. Жесткий темный контур почти исчезает, и композиция, в основном, строится цветом. Если сохраняется, линейное строение рисунка, то контур приобретает мягкие очертания и делается красным или белым. Светлые линии, оконтуривающие рисунок, не сушат его, а напротив, делают легче и игривее (табл. VIII).

Особенностью, которая объединяет оба описанных типа растительного орнамента, является преобладание крупно-узорных композиций, в чем, возможно, сказывается подражание тканю орнаменту фасонных восточных тканей.

Распространение крупноузорных цветочных композиций очень велико, можно сказать, повсеместно, но все же выделяются районы, в которых заметно преобладание того или иного типа растительного орнамента.

Орнамент с ритмически расставленными кустами характерен для Багеша, Сиса. Причем в Багеше заметно преобладание красных набоек с белыми кустами в темном контуре. В Шороте одинаково распространены нестрые кустистые мотивы и рисунок неревитых гирлянд. Узор второго типа сильно распространен также в Моке, Лиме, Хизане. Для последнего характерен специфический мотив роговидной ветки.

В конце XVII в. выделяются другие армянские центры выделки набоек. Среди них Новая Джуга, откровенно про-являющая увлечение персидскими орнаментальными мотивами.

Персидскими элементами изобилует узор набойки из

рукописи № 632 1679 г. (Новая Джуга; табл. IX). Орнаментальная композиция этой набойки образована скользящим отражением вертикального бордюра по горизонтальной оси. Бордюры составляют волнистые коричневые гирлянды. В результате описанного движения этого мотива поверхность ткани без промежутков заполняется овальными медальонами. В них помещаются пышные желто-красные гвоздики-опахала. В нижних фазах волнообразных гирлянд образуются ромбические розетки. С персидской орнаментальной тканью перекликается построение композиции с помощью заполняющих плоскость без промежутков и составляющих ячеек геометрической сетки фигур: ромбов, медальонов, возникающих между криволинейными гирляндами. Мотив опухала и заполнение фона между основными элементами орнамента мелким свободным растительным узором также в традициях персидского орнаментального искусства.

Влияние индийского декоративного искусства чувствуется в маленькой, очень плохо сохранившейся, но очень интересной набойке рукописи № 3202 (1417, 1506 гг.) с настоящим садовым мотивом. Между махровыми цветами на тонких, гибких стеблях изображены прекрасно нарисованные павлины, грациозно поднявшие головки с хохолками, раскрывшие пышные хвосты. Пары павлинов со сложными хвостами слетелись к фонтанам и стоят по их сторонам в геральдической постановке. Рисунок графический, выполнен светлыми коричневыми линиями на желтоватом мелкозернистом полотне. Эту набойку отличают тонкость исполнения, изысканность прекрасного решенного мотива. По стилистическим особенностям ее трудно отнести к какому-либо из известных в Армении районов производства. Вполне вероятно, что она представляет завезенный образец.

В армянской набойке такие композиции не имеют повторений и стоят особняком.

Как более собранная по своему стилистическому единству подгруппа растительного орнамента в армянской набойке XVII—XVIII вв. выступают «ситцевые» композиции с мелкими цветочными мотивами. Как и в крупноузорных композициях, среди них имеются ритмические орнаментальные построения и сплошные композиции с взаимосвязанными элементами. В «ситцевых» набойках преобладают коричневые тона с белым орнаментом и красными оживками. Образец такой набойки имеется в рукописи № 1033 (1690 г.,

Дсеж; табл. X). Она забита белым крапом по коричневому фону и редкими кустиками цветов с белыми стеблями, красными цветочками и ягодками. Именно эти нарядные кустики оживляют и одновременно упорядочивают композицию набойки, нарушая однообразие и беспорядочность краповой отделки. Красные пятнышки располагаются на кустах в самой строгой симметрии, они яркие и живописны.

Помимо коричневых «ситцев» в армянской набойке много мелких растительных узоров на светлых—желтых, голубых, фиолетовых фонах. Эти узоры отличаются реалистической расцветкой. Например, мелкие белые ромашки с зеленым стебельком и листочком в шахматном порядке располагаются на светло-фиолетовом фоне (рук. № 2642, Новая Джуга, 1667; табл. XI), лиловые гвоздики с такими же зелеными листочками и стебельками, тоже в шахматном порядке, переносятся по желтому полотну (рук. № 4099, Каштаг, 1490 г.).

«Ситцевые» узоры отличает отсутствие контура, и в то же время тщательность отпечатка, живонность, скромность расцветки, симметричность мотивов, легкость и игривость мелких, тонких деталей. В XVIII—XIX вв. «ситцевый» стиль в армянской набойке получает особое распространение и почти всецело господствует в набивном орнаменте Новой Джуги. В набойках рукописей, происходящих из Эчмиадзина, также представлены почти исключительно «ситцевые» рисунки, в которых преобладает сплошное заполнение узором поверхности ткани. Вполне вероятно, что в районе Эчмиадзина в XVII—XVIII вв. существовало самостоятельное производство набоек.

Описанные «ситцевые» узоры Л. А. Дурново относит к пятой группе³⁹. Но она также отмечает, что, несмотря на близость набоек с «ситцевыми» рисунками к третьей группе, «своеобразная детализация мотивов, расцветка и техническое исполнение», может быть, позволяют ограничить пятую группу «каким-либо районом производства, скорее даже мастерской»⁴⁰.

Описанный нами материал, однако, свидетельствует, что таких мастерских было несколько и что районы производства набоек «под ситцы» в Армении были достаточно удалены

³⁹ См. Л. А. Дурново, указ. соч., стр. 9, табл. 70—74

⁴⁰ Там же, стр. 9.

друг от друга и каждый из них был сам по себе вполне самостоятельным. Вероятно, именно «ситцевые» набойки выполнялись армянскими мастерскими для европейского рынка. По сравнению с другими композициями армянского набивного орнамента «ситцевые» узоры наименее специфичны как по своему орнаментальному строю, так и по мотивам. И все же армянский ситцевый орнамент имеет свою особенность. Несмотря на тонкость исполнения, в нем не чувствуется подражательства фабричным образцам обычного, например, для русской набойки XVII—XVIII вв.

То же—в полосатых набойках четвертой группы, относимых к XV—XVIII вв.⁴¹ Они исполнены в том же беглом и мелком «ситцевом» ритме, и в них также преобладают мелкие растительные мотивы. Но в полосатых набойках они располагаются в виде бордюров, причем в каждой композиции сочетается два-три различных по узору и расцветке бордюра.

По стилистическим свойствам в группе полосатых набоек можно выделить две подгруппы. Первая, более архаичная по расцветке и мотивам, вероятно, является и наиболее ранней, хотя распространение обоих типов полосатых набоек, видимо, происходило параллельно вплоть до XVIII в.

Первый тип полосатых набоек отличают грубоватое исполнение, более простой, но и более сочный колорит. Набойка рукописи № 1762 выполнена только кошенильным красным и звучным, глубоким черным. Красные и черные полосы чередуются с белоземельными бордюрами. Такой колорит придает армянским образцам своеобразие. При общем ритме «ситцевых» рисунков для них характерен ряд мотивов, определяющих местную структуру орнамента. Это густые черные запятыя, в которые при грубоватом рисунке преобразовалась спираль, и настоящие спирали, положенные по неокрашенному холсту. Иногда они имеют вид оторванной волюты (рук. № 507⁴², 1176). К тому же типу мотивов относится орнамент, напоминающий латинскую букву S, гребенчатые листья, четырехлопастные розетки, крест (рук. № 507, 666, 1176). И наконец, наиболее характерным местным мотивом является изображение обоюдострой

⁴¹ См. там же, стр. 8.

⁴² См. там же, табл. 68.

секиры, украшенной волотами, спиральями и крестами (рук. № 1176), действительно, похожей на оружие этого типа эпохи армянской бронзы⁴³, рисунок которого встречается и в камнерезном орнаменте (надгробие при церкви VIII в. села Парби (не издано). Для полосатых набоек черно-красной расцветки характерна повышенная симметричность, статичность мотивов.

Второй тип полосатых набоек богаче по колориту, в который включены зеленые, желтые, коричневые и голубые цвета. Конечно, при любом колорите преобладает красный цвет. Бег растительных гирлянд криволинейен, волнообразен и направлен в одну сторону. Иногда бегущие лозы перемежаются с более статичными, симметричными бордюрами. Вообще для полосатых набоек характерно сочетание прямолинейных и криволинейных пластических движений. Растительные гирлянды содержат перистые листья, массу завитков, четкие линейные стебли, иногда густой крап (табл. XII, XIII).

Среди набоек второй подгруппы, однако же, встречаются редкие образцы, обладающие повышенной симметричностью отдельных мотивов и бордюров. Это наиболее тонкие по своему исполнению набойки, в которых наблюдается также сходство мотивов и композиций (рук. № 2865, Хизан, XIV в., 1567 г., переплет 1684 г. табл. XII; рук. № 3412, Левкозья, Кишр, 1316 г.). Орнаменты составлены тремя видами бордюров, разными по цвету, узору и ширине. В наиболее узких белых полосках помещены красные круглые шестилестные розетки с расходящимися с четырех сторон темными занятиями. Розетки эти иногда связаны гирляндой, иногда просто помещены на равных друг от друга расстояниях. Белоземельная узкая полоска с красными розетками повторяется после каждой орнаментальной полосы. Таким образом, между белыми полосками помещаются попеременно то красные, то коричневые широкие полосы с рисунками розеток. В коричневых полосках розетки украшены тонкими белыми спиральями, а симметричные растительные мотивы несут рисунки легких, похожих на одуванчики цветов. Тонкие завихряющиеся спирали и лепестки одуванчиков придают легкость этим плотным по узору, статичным в своем

⁴³ См. А. А. Мартиросян, Армения в эпоху бронзы и раннего железа, Ереван, 1964, стр. 123, рис. 49(3).

симметрическом построении композициям. Они приобретают, благодаря мелким деталям, тонкость и нарядность, подчеркнутые чистотой исполнения.

Возможно, эти выделяющиеся изысканностью и общностью мотивов образцы характеризуют отдельную мастерскую. Но вследствие их малочисленности район, в котором могла быть эта мастерская, не поддается определению. Тонкостью исполнения отличаются и полосатые набойки из Новой Джуги (рук. № 2993, 1679 г., табл. XIII). Что касается прочих полосатых набоек, они, видимо, пользовались самым широким спросом и составляли продукцию почти всех названных ранее мастерских.

Такое же распространение имели набойки шестой группы⁴⁴, узоры которых состоят из несложных мотивов, встречающихся на протяжении всей истории набивного производства. Ритмичный и декоративный узор набоек шестой группы всем своим строем подчинен украшению гладь, и в этом отношении он сродни «ситцевым» рисункам. Построение орнаментальной композиции в набойках шестой группы осуществляется однообразным ритмичным движением одного и того же мотива, который слагается из одной или двух мелких элементарных фигур: розеток, ромбов, горошин и др.

Очень распространены в армянских набойках шестой группы композиции из мелких, равных по величине горошин с точками в центре (рук. № 3555, 1431 г.; № 4838, Варак, 1604 г.; № 2075, Багеш, 1708 г.). В них как ни в одном другом орнаменте проявляется принцип однообразия, в общем чуждый армянской орнаментике. Единственное динамическое начало, допускаемое в этих композициях, — смещенный раппорт (волнообразное движение мотивов) и расположение мотивов по косой оси.

По большей части набойки шестой группы бывают с белым узором по коричневому или красному фону. Иногда коричневые набойки оживляются красными пятнышками.

Гораздо реже среди армянских набоек шестой группы можно встретить набитый по синему фону белый узор, как например, в образце рукописи № 2063 (Хизан, 1413 г. переплет 1599 г., табл. XIV). В нем из белых горошин

⁴⁴ См. Л. А. Дурново, указ. соч., стр. 9.

составлены ромбы, в центре и в вершинах которых помещены восьмилистные розетки с белыми раздельными лепестками.

Принцип однообразия, по которому строятся эти композиции, одинаковость мотивов по размерам и поворотам, одинаковые расстояния между мотивами делают орнаментальный образ простым и спокойным, не вызывающим сложных переживаний. Но в становлении «ситцевого» стиля именно такие несложные по ритму композиции сыграли наибольшую роль.

XIX в.—время наступления на ручное производство машинной печати. Золотой век набойки кончился. Дешевые и аккуратные «машинной гравировки» ткани стали вытеснять с рынка набойку. Кустарные образцы пытались копировать фабричные ситцы по чистоте исполнения и потеряли на этом многие свои живописные качества. На полотне начали воспроизводить гравюры, даже пытались печатать книги⁴⁵.

По состоянию своих производств Армения не могла включиться в этот процесс. Армянская набивка избежала подражаний ситцепечатанию. В ней даже не наблюдается применения известного приема получения тонколинейного и точечного рисунка, для которого в «манеры» вбивали металлические пластинки и гвоздики. Кроме того, армянская набойка так и не узнала анилиновых красителей, которые в других областях армянского ткацкого искусства (например, в ковроткачестве) получили довольно широкое распространение. В набойке же использовались только естественные красители, растительные, животные и минеральные, обладающие большей глубиной и мягкостью оттенков. Следствием применения естественных природных красителей является преобладание в армянской набойке излюбленного и специфического «армянского красного» самых разных оттенков от розового до черного (сравнить с русской набойкой, в которой преобладает синий цвет). Между тем, применение синего, вследствие дороговизны в Армении синих красок, довольно ограничено и

⁴⁵ Уникальную книгу, тисненую на полотне, представляет издание «300 лет тому назад» (Библиотека им. В. И. Ленина), отпечатанное в честь царя Михаила Федоровича Романова, избран в 1613 г. II-во Прохоровской трехгорной мануфактуры.

наблюдается, в основном, в нарядных высокохудожественных образцах.

Большинство набивных композиций в армянской набойке исполняется в три тона, при отступающем в глубину светлом рисунке на темном фоне. Темный рисунок на светлом фоне в армянской набойке встречается обычно в более богатых по расцветке композициях. Но даже в самых цветистых из них количество цветов не превышает пяти—семи, и цветовая гамма бывает сдержанной и уравновешенной.

Четкость рисунка, очень часто в армянской набойке обведенного контуром, скорее все же достигается не за счет контура, а за счет силуэтности узора на контрастном фоне. Контур играет между узором и фоном роль среднего тона, вследствие умеренности которого в композициях преобладает живописное (а не графическое) начало.

В ритмическом строении орнамента армянской набойки преобладают, во-первых, композиции, построенные чередованием однородных мотивов, иногда объединенных волнистой линией, чаще всего воспроизводящей растительный побег, во-вторых, композиции с ковровым (сетчатым) заполнением, при котором раппорт без промежутков покрывает орнаментируемую поверхность.

Динамическое начало армянскому набивному орнаменту при равновесии частей и равномерности заполнения поверхности сообщает часто наблюдаемая в нем асимметричность отдельных мотивов, их направленность в одну сторону, напряженность контуров, косой раппорт (чередование мотивов в шахматном порядке).

Перечисленные особенности характерны для всех групп армянской набойки и составляют ее специфические черты, полностью отвечающие свойственному текстилю стилю, в котором одним из основных условий является плоскостной характер узора. Многообразное варьирование простейшими и многочисленными мотивами, тонкий ритмический строй и богатство композиционных и колористических решений делают армянскую набойку ценным достоянием народного творчества.

Однако армянская набойка не ограничилась малыми орнаментальными формами. Армянские мастера использовали набивную технику также для создания уникальных набивных сюжетных композиций художественно исполненных завес, предназначенных для зашивания алтарей в церквях.

ГЛАВА III

Армянские алтарные завесы из собрания Эчмиадзинского католикосата представляют собой поздние образцы армянской набойки, относящиеся в большинстве своем к XVIII в. Однако алтарные завесы принадлежат к тем видам церковной утвари, которые армянская церковь разработала уже во времена раннего христианства. Намек на это содержится в армянской легенде о создании Снаса Нерукотворного.

Посланцы армянского царя Абгара, правящего Эдессой (6 г. до н. э.—34 г. н. э.), шелкодел Аддей и Ананей (глава рода Анакуни), явившись к Христу, попросили у него его портрет, чтобы доставить царю. «Он (Христос) приказал ученикам: «Рисуйте подобие моего образа». Те, достав красок, нарисовали на бумаге»¹. Портрет получился неудачным, и тогда Христос утерся платком, на котором запечатлелся его нерукотворный образ, и послал этот платок Абгару².

В этой легенде примечательно и то, что один из посланцев к Христу был шелкоделом, и то, что первый «портрет» Христа был «получен» на ткани. Эта ткань с изображением лица Христа может считаться в какой-то мере предшественницей завес, которыми позже стали завешивать алтари. Данные о существовании таких завес в древности имеются в ряде армянских источников. Известно упоминание средневекового историка Киракоса Гандзакецци о вытканной или расшитой мягкой козьей шерстью завесе с изображениями Спасителя и других святых, «с удивительными сценами... которые всех восхищали», выполненной родовитой Арзу Хатун и поднесенной в дар монастырю Нор Гетик. «Для Ахпатского,

¹ П. Я. Марр, Хитон господень, СПб., 1897, стр. 89—90.

² См. там же.

Макараванского и других монастырей исполнила такие же завесы благочестивая жена»³. Среди сокровищ Двинского католикосата упоминается также завеса⁴.

Весьма существенным свидетельством о раннем использовании в храмах Армении алтарных завес с религиозными изображениями является речь апологета раннеармянского христианства Вртанеса Кертоха «Об иконоборцах». Согласно ей, уже в VII—VIII вв. изображения лиц священной истории для армянской церкви не были редкостью и исполнялись по определенной схеме. Ничего подобного большинство других церквей в то время не знало. Алтарным завесам с циклами житийных сцен Вртанес Кертох отводит особое место: «...նկարքն յեկեղեցիս զոր զիրք սուրբք պատմենն ոչ ապարէն զեզով զրիալ է զզիրս, զնոյն բան զեզով նկարեալ է եկեղեցիս, ի զրոցն ահանջք մտացն լսեն, իսկ զնկարսն աչօր տեսանեն և ահանջօք լսեն և սրտենք. ահա յայտ է զիցէ արտաբոյ զրոց պաշտել զպատկերսն, նոյնպէս զվարագոյրն զոր տէր ասաց առնել նարտով նկարովք և պէս պէս յօրինուածովք զարգարեալ որ է բեհեզ և ծիրանի. և կապուտով ոչ ապարէն զեզք էին երանգք նկարաց վարագուրին և էին նկարք վարագուրին քերովբէք»⁵.

Примечательно, что Вртанес Кертох видит агитационно-назидательное, а не декоративно-утилитарное значение алтарных завес, по-видимому, считая их одним из основных элементов церковной утвари.

В дальнейшем использование алтарных завес сохранила, в основном, армянская литургическая драма, хотя в эпоху становления христианского ритуала они были принадлежностью всех церквей. Их ранний термин—«катапетасма» (покров) происходит из греческого словаря.

Катапетасмы как элемент театральности в христианской литургии постепенно вышли из употребления. К IV в. в церквах уже появились живописные изображения. Например, церковь, построенная епископом Павлином Ноланским, была расписана сценами из жизни св. Фелпкса, «дабы народ, собиравшийся на праздники сего мученика, отвратить от

³ Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմության հայոց, Երևան, 1961, էջ 215:

⁴ Մ. Աղիշե, Պատմության վարդանանց, Տփլիս, 1904, стр. 197, 198.

⁵ Վերանիսի Գերբուղի, Յազգոս պատկերամարտաց, Матенадаран, рук. № 2966, стр. 13.

пьянства и роскоши, заняв изображениями его винами»⁶.

В тех же исторических рассуждениях определяется значение иконостаса и предшествовавшей его появлению алтарной завесы. «Преградою Алтаря от церкви, вместо того, что в наших храмах служит преградою иконостас, в древних была просто деревянная решетка, как видно из Евсевиева описания церкви св. Павлина епископа, дабы святилище, говорит Евсевий, неприступно было для народа, то Павлин отгородил оное деревянными решетками, выработанными самую лучшею мелкою работою, так что удивительное представляли зрелище взирающим. Иконостасов же в первоначальной церкви не было для того, что в первые три века, пока еще христиане окружены были со всех сторон язычниками и идолопоклонниками, не смели ввести в употребление иконы в церкви, дабы не подать им случая почитание икон приравнять к почитанию их богов...

В одной алтарной преграде находились врата, называемые у нас царскими и боковыми, и над сими вратами были завесы, как явствует из литургии Златоуста и одной эпитафии Иеронимовой...

Над престолом в некоторых знаменитейших древних церквях (какова была церковь св. Софии, построенная Константином Великим), сделана была сень на четырех столпах с завесами...»⁷.

На рельефе из римских катакомб, хранящемся в Латеранском музее, катапетасмы, прикрывающие изображение алтаря, заметил Н. П. Кондаков⁸. На них изображены фигуры, являющиеся своеобразными иллюстрациями к священной истории. Первоначально изображения на завесах были рисованными, что сближает завесы с первыми иконами, которые также сначала писались по полотну. Возможно даже, последние своим происхождением обязаны традиции покрывать полотняные завесы, закрывающие алтарь, рисунками на темы священной истории. Даже позже ткани с изображе-

⁶ «Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужбеном пении Российской церкви с нужными примечаниями на оное и с присовокуплением другого краткого рассуждения о том, что алтарные украшения нашей церкви суть сходны с древними», Воронеж, 1795, стр. 24.

⁷ Там же, стр. 24—25.

⁸ См. Н. П. Кондаков, Памятники христианского искусства на Афоне, СПб., 1902, стр. 45.

ниями святых, предназначенные уже для особых, строго установленных ритуалом целей, например, церковные воздухи—символические покрывала тела Христова, продолжали в обычных условиях употреблять как иконы.

Иконами, писанными на дереве, лишь позднее закрывают промежутки между столбами в алтаре. По мере того, как доски преграды покрывались изображениями святых, Спасителя, Богоматери, праздников, формируется иконостас.

К началу X в. в византийских церквях бывало уже до девяноста икон; иконостасы состояли из десяти образов. Однако использовались и драпировки. Распространены были подвесные целены, прикрывающие иконы. В особых случаях по ходу литургии до конца сохранилось употребление завес. В Синайском монастыре, по свидетельству архимандрита Порфирия Успенского, в заднем приделе Неонаимой Купины при главном храме вместо иконостаса «во время литургии, когда надобно, употребляется завеса»⁹.

Армянская церковь отказалась признавать изменения в использовании церковной утвари, игнорируя церковные соборы и не участвуя в спорах об исполнении богослужений.

Первая христианская литургия слагалась на Востоке не без участия армянского христианства. Поэтому здесь особенно много приверженцев раннехристианских традиций. В сохранении обычаев армянская церковь наиболее консервативна, благодаря чему христианская служба дошла до нас в наиболее чистом виде. Согласно традиции в армянских церквях чаще предпочитают отказываться от иконостасов и употреблять катапетасмы¹⁰. В армянской литургии завеса меняется в зависимости от смысла богослужения.

Завесы бывают нарчовые, шелковые, тканые, расшитые, вышитые, украшенные ювелирными изделиями. Расписные и набивные, пожалуй, самые простые из них.

Алтарные завесы из собрания Эчмнадзинского католикосата относятся к различным центрам выделки армянских набивных катапетасм, существовавших на территории Армении и за ее пределами.

⁹ Порфирий Успенский, Первое путешествие в Синайский монастырь, СПб., 1856, стр. 167.

¹⁰ Все сказанное относится к официальной армянской церкви. Отклонения от ее норм, которых в Армении чрезвычайно много, в данном вопросе нами не учитываются.

В резиденции католикоса в Эчмиадзине вывешены три завесы. Их объединяют общий иконографический сюжет, художественные особенности, техника исполнения. Набойка в них произведена на серо-желтоватом полотне крупной фактуры. В завесах качества ткани удачно выявлены и использованы. Зернистая поверхность и нейтральный цвет полотна—серый с коричневым оттенком—играют при окрашке самостоятельную роль: в одних случаях они используются как фон, в иных—как рисунок по окрашенному фону.

Одна из завес (табл. XV) представляет синюю кубовую набойку индиго с использованием вапы и протравы, меняющей глубокий синий тон в голубой. Окрашен фон, а рисунок оставлен светлым. В отдельных частях композиции на завесе посажены масляной краской живописные оранжевые точки.

Композиции грубо срезаны по низу завесы и справа. Всего представлено восемь сцен, иконографическая последовательность которых не соблюдена. Сцены разделены узорными арками, опирающимися на двоянные витые колонки под общими капителями. Капители разбиты линией по центру при подгонке отдельных оттисков. Верхний и нижний ряды разделены орнаментальными полосами с аканфовыми листьями.

В верхнем ряду представлены композиции «Христос во славе», «Распятие», «Воздвижение воинами креста с распятым Христом», «Отречение апостола Петра». Ниже—«Воскресение», «Жены-мироносицы», «Адам и Ева», «Явление апостолам».

Завеса, близкая анализируемой, находится в экспозиции Государственной картинной галереи Армении. Обе завесы похожи, но не идентичны. В отличие от образца из коллекции католикоса завеса картинной галереи делится на пятнадцать евангельских сцен, расположенных в три вертикальных ряда. Последовательность евангельского повествования нарушается в ней тем, что опущена композиция с Адамом и Евой. К прочим же, сохранным сценам добавлены «Омовение ног», «Вознесение Марии», «Благовещение», «Крещение Христа» (Иордан в этой композиции представлен в виде змея, глотающего оранжевое яблоко), «Христос перед Пилатом», «Сошествие святого духа на апостолов». Завеса картинной галереи имеет дарственную надпись, по которой датируется 1757 г.

В Лондоне в музее Виктории и Альберта имеется подробно описанная Д. М. Стюарт Браун более поздняя завеса.

Она полихромна, но по композиционному построению сходна с нашей. По мнению Стюарт Браун, до нас дошло немного образов, которые превосходили бы этот—армянский—сплои и очарованием. «Перспектива и светотень, разумеется, отсутствуют. Метод (исполнения—З. Т.) даст в результате неминуемую незрелость. Но это отличная композиция действительно замечательной оригинальности»¹¹.

Приводимое нами описание завесы составлено Стюарт Браун. Завеса делится на десять продолговатых панелей, каждая из которых отделяется от другой двумя спиральными колоннами, соединенными наверху аркой, украшенной белыми овалами, кругами и крестами, декоративными бордюрами и полосой малиновых дисков.

На первой панели изображены Адам и Ева, стоящие с удивленными и полными раскаяния лицами по обе стороны аккуратного маленького деревца с голубыми листьями. Вокруг ствола дерева вьется серый змий, с красным яблоком во рту. На второй панели—«Благовещение». Святой дух, в образе голубя, спускается к Марии с белого облака. Он парит почти на уровне ее золотого стула. Голубокрылый ангел в малиновой накидке, держащий цветущую снежно-белую ветвь, славит Марию. Третья панель—«Поклонение волхвов».

На четвертой изображено крещение Христа. Извивающаяся змея с яблоком в пасти появляется из-под ног Спасителя. Ангел и старец с нимбом вокруг головы заворачивают Христа сперва в маленькое красное, а затем большое голубое покрывало. Креститель одет в короткую туннику, напоминающую, благодаря нанесенному на нее рисунку, скорее леопардовую шкуру, чем овечью.

Пятая панель—«Распятие». Этот сюжет трактован сдержанно, с достоинством и пафосом.

На шестой панели—рыцарь с нимбом (очевидно, св. Георгий), пронзающий копьём дракона. Из соседнего замка изумленные король и королева приветствуют рыцаря, в то время как их дочь, гуляющая у подножья замка, глядит на него с неприкрытым восхищением и благосклонностью. За Георгием в седле—курьезная маленькая фигурка второго всадника в остроконечной темно-красной шляпе, держащего в руке то ли лампу, то ли кадило.

Следующая сцена—жертвоприношение Авраама. За

¹¹ Д. М. Стюарт Браун, указ. соч., стр. 353—355.

ней—фигура святого в нижнем ряду, по типу лица напоминающая традиционные изображения св. Сергия. Однако на флаге в руках изображенного святого имеется крест св. Георгия.

Девятая сцена—беседа Христа и Марии Магдалины в саду. Она поспешно склонилась перед Христом колени, отбросив свой горшочек с мазью. Немного в отдалении—две другие женщины, спешащие к могиле со своими подношениями. В руках Христа—изящный заостренный заступ.

Последняя панель—«Воскресение Христа» полна движения. Христос возносится на небо в ореоле облаков, один римский солдат в ужасе укрывается щитом, другой изумленно указывает наверх, третий, пораженный, откидывается назад.

Вдоль основания пустого саркофага начертана надпись: «В память об Аббате Бояджи, художнике этой церкви—Магдеси Армакен с сыновьями».

Дата дана арабскими цифрами, в соответствии с григорианским календарем¹².

Другая завеса аналогичного типа, тоже из лондонского собрания, описана Г. П. Бекером.

На ней имеется надпись, из которой мы узнаем имя художника и время изготовления: 1759 г. Художник называет себя Смбагом Ага, странником-паллигримом (*սիմբաղցի աղա*), сыном Петроса-паллигрима, сына Петроса-паллигрима. Г. П. Бекер несколько смело полагает, что это набивщик текстильной фабрики¹³. Хотя в надписи и не удается усмотреть такого указания, в предположении Г. П. Бекера есть некоторый смысл. Наличие нескольких однородных завес, их сходство, несомненная принадлежность по технике исполнения и художественным особенностям к одному центру выделки позволяют думать, что они были выполнены в условиях цехового производства. Г. П. Бекер считает, что оно находилось в Малой Азии, в Турецкой Армении¹⁴. Парижский журнал «Ананит» в 1930 г. более определенно высказывается по этому поводу. В нем публикуются материалы о выставке армянского искусства, состоявшейся в Бухаресте, и приводится фотография набивной алтарной завесы 1757 г.,

¹² См. там же, стр. 353.

¹³ См. Г. П. Бекер, указ. соч., стр. 42.

¹⁴ См. там же, стр. 42—43.

которую представила на выставку армянская церковь в Фокшани¹⁵. По свидетельству журнала, кроме этой завесы на выставке экспонировалось около десяти завес, принадлежащих церквям Венеции, Молдавии, Румынии и др., но исполненных, в основном, в Евдокии (Токат) в XVIII в.¹⁶

Фотография завесы в журнале представляет тот же тип синих завес, что в коллекции Эчмиадзинского католикосата и Государственной картинной галереи Армении. Гумьинский образец богаче, на нем изображено большее количество сцен. Разные варианты «Вознесения», «Распятия», «Снятия с креста» перемежаются со сценами «Омовения ног», «Крещения», «Явления Христа женам-мироносицам и народу». На завесе из Фокшани и имеющихся в Армении синих завесах некоторые изображения исполнены одинаковыми штампами.

Завесы из Армении, в основном, лишены тех сложных сцен, в которых изображено множество мелких фигур (варианты «Вознесения»).

Такие особенности, как расположение сцен рядами (в завесе из Фокшани три горизонтальных ряда), отделенными друг от друга орнаментированными арками на двоясных витых колонках, характер орнамента, неизменный колорит завес с белым рисунком и оранжевыми оживками определенно позволяют относить их к одному месту выделки и считать центром происхождения синих завес Токат.

В Турецкой Армении существовал также другой центр производства катанетасм. Две другие завесы Эчмиадзинского католикосата относятся к первой половине XVIII в. Они родственны по тематике и композиции, и обе окрашены прославленной армянской мареной методом «батик» с использованием штампа. В основном фоном служит оставленная без окраски ткань, а в отдельных сценах фон коричнево-красный. Колорит построен на тонкой градации множества оттенков красного—от светлого до темно-коричневого, почти черного. Кроме марены, возможно, использован другой краситель—отвар растертой гранатовой корки, дающий черню-коричневый цвет. Мягкость переходов красного на неокрашенной земле позволила варьировать в рисунке, не дробя его, как

¹⁵ См. «Պատմութի հայ արուեստի ցուցահանդեսը», «Անկախ», Փարիզ, 1930, սեպտ., հոկտ., № 3, стр. 109.

¹⁶ См. там же, стр. 108.

большими цветовыми плоскостями, так и мелкими точками и тонкими линиями. Почти монохромные, описываемые завесы своей живописностью обязаны этим тонким тоновым сочетаниям.

Композиция завес составлена из трех больших и множества мелких сцен, наравне с орнаментальными мотивами, обрамляющими центральную часть. Завесы разнятся лишь в деталях. На обеих завесах изображены «Распятие Христа» — посредине, «Вознесение Марии» и «Богородица — царица небесная» — по сторонам.

«Распятие» (табл. XVI) снабжено иконографическими символами, изображениями луны и солнца, знаменующими солнечное затмение, случившееся при казни Христа, а также крестом с инициалами Христа и черепом Адама в его основании. По сторонам распятого Христа — Мария и Иоанн в красных мафориях. Лики их скорбны, фигуры статичны. Позы, лица, размеры отдельных деталей в обеих завесах одинаковы, фигуры нанесены штампом. Не совпадают лишь второстепенные детали. По плану Богородицы рассыпаны орнаментальные розетки. Их плотность на обеих завесах различна. Из этого можно заключить, что нанесены они с отдельных штампов. Изображения Христа на кресте также в обоих случаях сходны. Только в одном «Распятии» драпировки темно-красные, в другом — белоземельные со складками, нанесенными красно-коричневым контуром; фигуры Богородицы и Крестителя помещены на красном фоне, как и нижняя часть «Распятия».

Боковые сцены также размещены на больших красных плоскостях. На обеих композициях «Мария — царица небесная» изображена Богородица с младенцем на руках и жезлом, попирающая зло в виде змея. Они также отличаются друг от друга лишь в мелких подробностях — рознятся платья, короны, окраска сферы в руках младенца. На одной из завес жезл, который держит Мария, обвит змеей, символизирующей в данном случае мудрость. Следует отметить и еще одно несовпадение — на одной завесе «Царица» находится слева от «Распятия», на другой — справа.

Композиции «Вознесение Богородицы» также представляют отклик с одной «манеры», но в одну из них (табл. XVII) внесен существенный элемент, отсутствующий в другой, — над гробом помещена поддерживаемая ангелами рама с образом Марии, создание которого, по преданию, принадлежит

св. Луке. Каждая композиция заключена в арочное обрамление и отделена от соседних орнаментальными полосами из цветочных гирлянд. Каждая такая гирлянда вырастает из кувшина или чашечки тюльпана. На завесе с изображением Марии в раме изображены крупные розетки, на другой—ангелы. Зато на первой из рассматриваемых завес мы обнаруживаем изображения ангелов, оттиснутые тем же штампом, уже среди медальонов, окаймляющих три центральные композиции с боков, в то время как среди тех же боковых медальонов второй завесы ангелы опущены. Остальные композиции, помещенные в медальоны, совпадают: «Благовещение»—в зеркальном расположении, по обеим сторонам центральных композиций, демоноборец, вероятно, св. Георгий, напротив него—«Въезд в Иерусалим»—конный воин, может быть, тоже св. Георгий, и «Бегство в Египет».

На верхней кайме завесы сцены евангельского цикла располагаются в орнаментированных цветах арках. На них также изображены «Благовещение», «Поклонение волхвов», «Крещение», «Преображение», «Въезд в Иерусалим», «Вознесение», «Христос во славе».

Орнаментальные мотивы, розетки, звезды, меандр, цветочные фризы обеих завес сходны с набойками XV—XVII вв.

Завесы выполнены с большим художественным вкусом, за исключением отдельных, данных несколько дробно частей. Интересно решены позы, лица, очерченные мягкой линией. Лицо Христа сильно деформировано (табл. XVI).

Несколько второстепенных фигур обращают на себя особое внимание. Прекрасно выполнены апостолы в большой композиции «Вознесение Богоматери» (табл. XVII). Они составляют две группы, расположенные симметрично по обе стороны от изображения возносящейся Марии. В каждой группе шесть апостолов, которые размещаются в два ряда друг за другом. Передние заслоняют задних. Окруженные нимбами головы подняты к небу в общем ритмичном движении. Некоторые апостолы защищают лица руками от исходящего с высоты света. Их экспрессивные фигурки наделены индивидуальными чертами, но это не мешает воспринимать всю группу как единое декоративное целое. Трудно представить в этих частях композиции употребление штампа-оттиска, если бы не полное их сходство в обеих завесах и не повторение тех же самых фигур апостолов в малой композиции «Вознесение Христа» верхнего фриза.

Столь же индивидуальными качествами наделяет маленький «портрет» коленапоклоненного монаха, помещенный в нижних частях завес в орнаментальных полосах, отделяющих друг от друга центральные композиции (табл. XVII). Таких «портретов», симметрично расположенных, совершенно одинаковых—по два в каждой завесе. Фигурка в длинном, живописно запахнутом красном плаще изображена в молитвенной позе: прекрасно моделированные руки сложены у груди, в жесте обращения к богу.

Запоминаются характерно, слегка расширяющееся кверху лицо, обрамленное жесткой стриженной бородкой, оттопыренные уши, короткая челка на лбу, приподнятые брови. Чрезвычайно выразительны глаза, напряженно раскрытые, выражающие мольбу, просьбу, даже естественную человеческую растерянность перед обращением к богу. Кажется, будто на завесах запечатлен определенный реальный человек.

В одной из завес дарственная надпись гласит, что завеса напечатана (*ապեցաւ*) неким Аконом Дпиром: «Յիշատակ է վարպետրս աչս Գրիգորի որդի բարեպաշտ ամասէր. Յովհաննէսին և ծնողացն ըրիւրին. Գաղղանի և Սաչալու եկեղեցին ի գան սր իտաշին. Այլ արպեցաւ ի թուտո ձեռամբ շնչին Ակոր գարի թվին Թ. . ին ապրիլի».

В другой завесе упоминаются Александр, сын Вардана, Аветис и тот же Акон Дпир.

Подробный анализ завес, выявление сходных оттисков и содержащееся в надписи определение способа исполнения—«*ապեցաւ*» дают право не сомневаться в том, что они декорировались методом набивки.

Разобранные завесы имеют аналогию, приводимые Г. П. Бекером¹⁷. Благодаря им легко восстанавливается плохо читаемая дата исполнения эчмиадзинских маршевых завес. Вероятнее всего, их надо относить к концу XVII—началу XVIII вв. Наиболее близки к эчмиадзинским катапетасмам две набивные завесы, исследованные Г. П. Бекером. На одной из них—погрудное изображение мадонны с короной на голове, в мафории, украшенном крестом и розетками. Вокруг головы лучистый низкий ореол. Младенец с таким же орео-

¹⁷ См. Г. П. Бекер, указ. соч., табл. 16.

лом держит в правой руке Библию, левую поднял для наложения креста (три пальца соответственно сложены). К ним направляются данные в рост пророки, несущие похожие на ирис¹⁸ лилии.

На другой завесе представлен цикл сцен: «Благовещение» — Мария в храме с зарешеченными оконцами, перед нею архангел Гавриил, а между ними два ангела поднимают колыбель с младенцем. В верхней части композиции — два шестикрыла и два херувима с ирисами или лотосами. Дальше следуют «Распяtie» и «Положение во гроб». Последняя сцена срезана, что очень часто наблюдается в набивных сюжетных композициях. Видимо, завесы сбывались на метры. Мария во всех картинах отпущена с одного штампа, так же, как архангел Гавриил и Креститель¹⁹.

Можно не согласиться с Г. П. Бекером, считающим исполнение завес ремесленным и находящим в них черты даже не примитивизма, а наивной примитивности. Деформация лиц, которая Г. П. Бекеру кажется случайной²⁰, подчеркивает их необычный тип, характер, экспрессивность фигур. К тому же, хотя завесы почти монохромны, им присуща значительная доля живописности, которую придают свободная линия и решение композиций крупными плоскостями.

Эти качества тем более ценны, что армянские завесы индийского происхождения либо по-любочному «красивы», либо подчеркнута графичны, что выдает знакомство с гравюрами, издававшимися по армянским темам в армянских типографиях в Венеции, Эчмиадзине и перенездававшимися, по всей вероятности, в Калькутте и Мадрасе, где также к началу XVIII в. существовали армянские типографии. В некоторых случаях мы сталкиваемся с прямым воспроизведением гравюр на тканях.

Техника исполнения и колорит образцов, приводимых Г. П. Бекером, те же, что эчмиадзинских завес. Кубовую

¹⁸ В восточной иконоборческой трактовке ирис — посредник между богом и грехом: простерши к богу, как руки, два лепестка и опустив два других к грешным, он молит за них. Эта композиция может быть прологом к «Страшному суду».

¹⁹ См. Г. П. Бекер, указ. соч., стр. 17.

²⁰ См. там же, стр. 40.

набойку мареной он считает индийским способом окраски, принятым в Малой Азии в XII—XIII вв.²¹

Армянская надпись, приводимая Г. П. Бекером, сообщает, что завесы дарены странником Мандазом и его сестрой в 1147 г.²² армянской эры церкви св. Михаила и Варфоломея в Малой Азии, на берегу Черного моря, близ Трапезунда. Указание на трапезундские церкви делает обоснованным предположение Г. П. Бекера о существовании в окрестностях Трапезунда крупного центра выделки армянских набивных катапетасм. Возможно, красные завесы из Эчмиадзина также происходят из этого района.

К рассматриваемой группе завес близка вышитая завеса алтаря главной церкви монастыря св. Фаддея Маквнийского уезда персидской провинции Атрпатакан, которая предположительно была изготовлена в другом месте²³. Эта последняя содержит три большие по размеру композиции, вокруг которых наподобие свособразного фриза размещены более мелкие евангельские сцены, помещенные в арочные обрамления. Центральные композиции представляют «Рождество», «Распятие» и «Воскресение». В «Рождестве» изображены сидящая Мария, Иисус, лежащий в яслях (перед яслями корона и ладанница), волхвы, два пастуха, овцы. В облаках—ангелы и лучезарная звезда. Больше всего аналогий с уже рассмотренными композициями обнаруживается в «Распятии». По сторонам креста, на котором начертаны инициалы Спасителя, изображены те же солнце и луна, что и на уже известных нам завесах. В основании креста—череп Адама. Кровь, капающая из ладоней Христа, собирают в кубки два парящих ангела. Третий собирает кровь из раны под ребром. Воин-всадник пронзает копьем тело Христа. Богородица, стоящая на коленях, обнимает крест. Справа и слева от нее—две жены. Большой крест находится между двумя меньшими, на которых распяты разбойники.

«Воскресение» объединено с «Вознесением». Иисус с крестом поднимается в облака. Вдали видны жены-мироно-

²¹ См. там же, стр. 40—43.

²² В исследовании Г. П. Бекера здесь вкралась ошибка. Дата соответствует 1698 г., в то время как Бекер выводит ее как 1718 г. (указ. соч., стр. 40—43).

²³ См. Г. Лджемян, указ. соч., стр. 308.

сны. Внизу у гроба—два крылатых ангела и два поверженных воина. В верхних углах трех центральных композиций помещены ангельские лики. Их простертые крылья, сходясь в вершинах углов, завершают композиции на манер арабских арок. Сцены отделены друг от друга тетраморфами, образующими две своеобразные колонны, у оснований и завершения которых изображены евангелисты.

Кайму завесы образуют арки с медальонами в них. В медальонах, расположенных по верхнему и нижнему краям завес, даны изображения пророков, в тех же, что находятся по бокам—апостолов. Арабский тип арок позволил Г. Аджемишу увидеть в оформлении каймы и колонн персидский стиль²⁴.

Изображения наложены по красному сукну в технике аппликации. Подкладкой завесы служит цветастая персидская набойка. Колорит завесы из монастыря св. Фаддея не имеет ничего общего с цветовым решением эчмнадзинских набивных катанетасм, хотя преобладающий цвет (фон) и там и тут красный. Описываемая завеса полихромна. Рисунки составлены из синих, желтых, зеленых, фиолетовых, коричневых (кофейных), черных, розовых, серых кусочков ткани, нашитых нитками, подобранными под тон сукну. Отсутствует только белый цвет.

Несмотря на различный цветовой строй завес, арочный фриз с изображениями персонажей священной истории, общая композиция центральной части, разделенная двумя колоннами на три картины, центральная из которых—«Распятие», традиционный тип изображенных святых сближают вышитую завесу алтаря церкви св. Фаддея и эчмнадзинские набивные катанетасмы, изготовленные в Турецкой Армении.

Надписей, по которым возможно было бы определить время и место исполнения, на вышитой завесе нет. По аналогии с близкими памятниками, она может быть отнесена к XVII в. Такую датировку подкрепляет еще плохая сохранность экспоната—свидетельство его древности. Завеса во многих частях, особенно в центральной (композиция «Распятие»), сильно повреждена. Сукно на теле Христа опало. Монастырь много раз подвергался разорению (в последний

²⁴ См. там же.

раз турками в 1918 г.); спасая реликвию от врагов, ее передавали из рук в руки.

Хотя монастырь св. Фаддея славился как крупный культурный центр со своим скрипторием, сомнительно, чтобы завеса была исполнена в его мастерских. Монастырь был местом паломничества, так что связи его весьма обширны, и завеса может быть поднесенным паломников из отдаленных мест, которых привлекали сюда могилы апостола Фаддея и национальной святой девы Саудухт.

Названием того же монастыря помечена по дарственной надписи полотняная завеса «с армянскими изображениями»²⁵, попавшая в Эчмиадзин из Персии. Дарственная определяет и дату подношения—1689 г.: «Յիշատակ է վարապրը, Փուլազի որդի պապիկ. ծնողին և եղբոր Վարդան և Սաչատուրին, և ծնող Վարդանին. Ի դուռն Քաղէսոի սառքելին: Յիշատակ օրհնութեան եղբյր թղին ՌՃԼԸ—ին» (1689)²⁶

Возможно, завеса была набивной. Согласно надписям, приведенным в кратком описании завесы, на ней изображены обычные сцены священной истории: «Այս է Ակոր սառքելոյ գլխադիր: Բանան այս է: Այս Արուբրին է: Այս Մաղդալի: Ըզնատրոս եղովիացի, այս պատանատեղ է: Այս գողգոթայ է»²⁷.

Сами композиции не описаны. Сообщение о завесе на этом кончается, так что связи ее с известными памятниками выяснить нельзя, как нельзя определить и место ее выделки. Что касается вышитой завесы, Г. Аджемян довольно уверенно говорит, что она происходит из Персидской Армении, точнее, из Новой Джуги²⁸. Хотя он и не обосновывает свое предположение, оно не вызывает особых возражений. Районы изготовления сходных по композиции армянских катапестам нередко весьма отдалены друг от друга, но завесам, несмотря на это, присуще некоторое «духовное» родство, что придает им национальный характер.

Новая Джуга неожиданно упоминается в других памятниках, происходящих из Индии.

²⁵ См. «Արարատ», էջերածին, 1895, հուլիս, стр. 266.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ См. Г. Аджемян, указ. соч., стр. 308.

Дата образования армянской колонии в Индии колеблется между IV и VIII вв. Но основание колонии во всех вариантах связывается с одним именем и относится по ходу событий к моменту занесения христианства в Индию.

По священной истории, в Индию понал апостол Фома. В армянской версии он был продан индийскому купцу Арбанесу, а латинская легенда сообщает, что Иисус послал его в Индию вместе с царем Арбаном или Арбанесом, приехавшим в Кесарию (Палестину) в поисках архитектора. По историческим данным, имя апостола носил также купец-миссионер, познакомивший Индию с христианством.

Алпояджян сообщает, что в IV в. в Индию пришел армянский купец Фома Мар Гана, который с разрешения Малабарского правителя основал на Малабарском побережье колонию христиан из армян и сирийцев, пригласив епископа и священников, благословленных антиохийским патриархом Евстахием²⁹. В городе Махадеванатам были открыты церковь и школа, где обучение велось на халдейском или ассирийском языках. Прихожане этой церкви звались христианами апостола Фомы. Город отличался от прочих индийских поселений, так как, видимо, соответствовал вкусам заезжих поселенцев.

Армянин из Индии Месрон Сет, основываясь на материалах индийского архивного справочника, изданного в Дели в 1956 г., относит приход армянского купца-миссионера в Индию к 780 г. (за 800 лет до Васко да Гама) и утверждает, что Фома торговал муслином и травами (возможно, красителями).

Примечательно, что в Млепаре, или Малапаре, находится, по преданию, место захоронения апостола Фомы, привлекающее к себе паломников.

Путеводитель по Индии XII в., написанный армянским купцом для облегчения коммерческих операций, сообщает, что уже в XII в. христиан в Малапаре осталось немного³⁰. Но армянские общины образовались в Бомбее, Калькутте, Мадраसे и других городах. В XVII в. они пополнились армянами,

²⁹ См. Արքայանիս, Պատմության հայ գաղթականության, Գահիրե 1941, стр. 139—140. Подробнее об армянских колониях в Индии см. Р. Абрамян, Армянские источники XVIII века об Индии, Ереван, 1968.

³⁰ См. Р. Абрамян, Армянский путеводитель по Индии XII в., «Вестник Матенадарана», № 4, Ереван, 1958.

бежавшими из Персии от преследований шаха Аббаса I. В основном, это были армяне из Новой Джуги.

После отмены Ост-Индской кампании в Агру заезжали только армянские и персидские купцы, завозившие туда контрабандный ситец замечательной работы из Исфaghана. Естественно, что армяне из Новой Джуги, переселившиеся в Индию, продолжали заниматься крашением пряжи и набойкой. Эти ремесла, несомненно, претерпели изменения на новой почве (Индия была весьма богата собственными мастерами-красильщиками), но сохранили и ряд особенностей. Мадрас являлся одним из известных центров производства армянских набивных катапетасм.

В самой Индии производство ритуальных завес чрезвычайно развито, и ни одно празднество без них не обходится. Завесы эти обычно украшаются пространными повествовательными сценами из жизни богов и героев. Существует особая техника их изготовления. Слово, употребляющееся для ее обозначения—«каламкарн», служит названием и самих завес. Каламкарн—слово персидское, переводится оно как «сделанные кистью» (кисть—калам). Индийская техника «каламкарн» исключает применение штампа³¹.

Индийские армяне при выделке ритуальных завес стали успешно применять обе техники—набивку и «каламкарн», выработав свой метод выполнения священных изображений.

В экспозиции Музея при Эчмнадзинском кафедральном соборе представлено пять катапетасм работы армян из Мадраса, о чем сказано в дарственных надписях. Они набиты по тонкому миткалю преимущественно в три краски, но с получением богатой цветовой палитры наложением одного цвета на другой. Самая ранняя из них (табл. XVIII—XX), работы 1725 г., в художественном отношении представляет наибольшую ценность.

Завеса дарена, согласно имеющейся на ней надписи, в память Христовых мук от имени Тер-Закарэ и его родителей Барехамин и Баласанэ, а также сына Петроса и дочери Осанны. Являются ли дарители также и исполнителями завесы—неизвестно. Но ясно, что ее создал весьма незаурядный художник. Его отличает прекрасное знание иконографии и мастерство в передаче сюжета.

³¹ Между тем в Персии словом каламкарн называют набивные (со штампа) изделия и в частности ситец.

Сцены на завесе посвящены житию Христа. Необычны типы изображаемых евангельских персонажей и некоторые элементы изображения, проникнутые не характерным для западной школы христианского искусства индийским духом с восточной склонностью к символичности.

Композиция, вследствие совершенства технического исполнения, смотрится весьма цельно, как монументальное полотно. Свойственные набойкам мелкие детали в данном случае беглым ритмом оживляют рисунки. Такая цельность достигнута сочетанием различных технических приемов: кроме кубовой окраски и набивки с применением штампа при работе над этим произведением, надо полагать, еще широко использовалась кисть, что приближает этот памятник по технике исполнения к индийским «каламкарн». Повествовательность отдельных сцен также характерна для индийских ритуальных завес.

Завеса сильно вытянута в высоту. Ширина ее всего 2 м, зато высота 6 м. Две полосы тонкого хлопчатобумажного черного полотна соединены вертикально по центру простым швом, умело скрытым набитым сверху рисунком.

Композиция разделена по горизонтали на три части. В верхней, составляющей половину завесы, представлена лишь одна сцена. Она доминирует над всеми прочими своей монументальностью, обращая внимание зрителя первым делом на себя.

Это сцена казни на Голгофе (табл. XVIII). По законам иконографии, в верхних углах помещены изображения луны и солнца. В центре изображен большой крест с телом Христа, в верхней части которого начертаны инициалы Спасителя. Основание креста обвивает змей-обольститель. Два парящих ангела подбирают в чаши кровь Христа, льющуюся из его ладоней. По обе стороны от Христа на крестах поменьше распяты разбойники. Один из этих крестов повернут к зрителю боковой стороной, и только голова разбойника дана в фас. Две жены оплакивают гибель Спасителя. Сзади крест обхватила руками коленопреклонная Богоматерь. У исполнителя завесы было довольно интересное понимание перспективы. Изображения в целом решены плоскостно, без обозначения глубины, и даны на локальном черном фоне. Но Богоматерь, находящаяся позади креста, представлена в ракурсе и чуть выше прочих фигур, как бы на заднем плане перспективной композиции. С подобной картиной «Распятия»

мы уже встречались при анализе вышитой завесы монастыря св. Фаддея. Хотя в набивной завесе сокращено количество действующих лиц—отсутствуют воин, пронзающий копьём Христа, третий ангел—от чего композиция в целом выигрывает, расположение крестов с разбойниками, их позы, положение Богоматери и ряд более мелких деталей остаются схожими.

Нижняя половина завесы представляет, как уже говорилось, два вытянутых по горизонтали ряда изображений (табл. XIX—XX), причем нижний особенно насыщен по количеству сцен (табл. XX). Каждая сцена отделена от другой тонкими орнаментированными колонками и переброшенной над ними изящной фестоночатою арочкой, увенчанной крестом; в памятниках западноевропейского искусства такая арочка символизировала бы храмик-темплетто и означала бы, что действие происходит в помещении. На индийской же почве она обратилась в декоративный мотив.

Над верхними арочками, как дополнение к повествованию, в мелком масштабе представлены события священной истории, в которых сам Христос не принимал участия, но которые, безусловно, имеют отношение к его судьбе (табл. XIX).

В углу слева в причудливой одежде—длинном кафтане и шапке в форме митры на украшенном резьбой стуле с высокой спинкой восседает Пилат, умывающий руки над низкой чашей. Эта сценка в большинстве случаев решается в жанровом плане и, имея аналогии в живописи кавказского круга (фрески Ахталы), на Западе не распространена. Пилату поливает из кувшина «отрок» с бородой.

В центре (между двумя арками) изображены молящиеся в ночь перед казнью Христа—апостол Петр с большими ключами, помещенными на фоне рядом с ним, и три жены. Все они сидят в молитвенных позах на ковриках, поджав под себя ноги. Справа от жен—петух на колонне, возвещающий трагическое утро и отречение Петра от учителя.

Весьма редкая композиция—повеснившийся на иве Иуда помещена над арочками правой части завесы.

Средний ряд образуют две сцены. В первой—оплакивание Христа Богоматерью и Марией Магдалиной. Женщины отдают типу индийской красоты. Плавными линиями переданы полноватые фигуры, лица с маленьким ртом, большими глазами, округлым носом и складками на шее. Богатые дра-

пировки нестрых «набивных» платьев придают фигурам еще большую пышность.

Голову Магдалины украшает головной убор в форме тиары с восьмилучевой звездой или розеткой в центре. Все действующие лица без нимбов, но волосы лежащего на коленях Богоматери Христа уложены в круглую прическу, пряди которой ориентированы по обычному направлению крыльев креста в нимбе.

У художника чувствуется восточное тяготение к символам. Слева от креста, у подножия которого сидят плачущая Магдалина и Богоматерь, на черном фоне—лестница, терновый венок, молот (такой же как в «Распятии»), три гвоздя и клещи—предметы, условно означающие опущенную сцену «Снятия с креста». Те же символы использованы в вышитой завесе монастыря св. Фаддея.

Следующая композиция—«Положение во гроб». Пять учеников поддерживают нестрый саван с телом Христа.

Нижний горизонтальный ряд составлен из четырех сцен (табл. XX). Три из них—истязания Христа.

Четвертая композиция—«Несение креста». Христос начинает свой путь на Голгофу в сопровождении трех стражников и двух женщин. В верхних частях этих композиций даны как символы тридцать сребренников, за которые продал Христа Иуда, и кости, в которые стражники разыграли одежду Христа.

Позы действующих лиц очень разнообразны, фигуры индивидуализированы. Передние стражники, как правило, меньше находящихся сзади, чтобы не очень их заслонять. Все стражники вооружены кривыми саблями или острыми клинками. Их одеяние составляют перетянутые поясами нестрые или полосатые короткие халаты с мелким «набивным» узором и каймой по подолу, короткие штаны, виднеющиеся из-под халатов, головные уборы с небольшими шишаками и узорные башмаки. Здесь причудливо сочетаются элементы армянской, индийской и даже персидской одежды. В таких же костюмах изображены апостолы, заворачивающие тело Христа в погребальную пелену. И такую же смесь этнических черт представляют лица изображенных персонажей—широкие со слегка раскосыми глазами. У всех мужчины длинные, отвисшие усы, короткие, густые бороды, вьющиеся, до плеч волосы.

При однородности этого типа каждому лицу придано индивидуальное выражение—то чуть поднялись в насмешке

брови, то искривилась линия губ, то скошены в любопытстве глаза.

Безусловно, лики святых жен и апостолов, в общем для всех выражении скорби, хотя и весьма условном, более однообразны.

При безупречном знании иконографии и точном следовании установленной композиционной схеме изменен только евангельский тип, которому армянский мастер, видимо, пытался придать некоторые черты индийцев.

Завеса окаймлена красно-синими лилиями, негативно обрашенными друг к другу. Наличие этого национального мотива неизменно определяет принадлежность памятника к армянской художественной культуре.

В деталях завеса приближается к рисованным, типа каламкари, но штампованные мелким «ситцевым» рисунком одежды персонажей, головки ангелов, орнаментальные мотивы в столбиках заставляют отнести ее к набивным.

Для Мадраасской школы живописи характерны плотные, яркие краски с преобладанием горячих тонов. То же наблюдается и в мадрасской набойке. Своим сдержанным, хотя и чистым колоритом наша завеса выпадает из числа традиционных мадрасских образцов. Черный фон делает звучными ее прозрачные краски, и художник использует это обстоятельство.

Набивка произведена тремя обычными красителями: мареной, индиго и желтым шафраном. Накладка красного на синий дает, где надо, фиолетовый, темно-коричневый; индиго и шафран в сочетании создают зеленый цвет. Неокрашенные участки полотна, свидетельство применения резерва—вапы при кубовом крашении (обнаженные тела, лица, оконтуренные черной фоновой линией), своим серым тоном включают в общую цветовую игру.

Удачное соединение технических и живописных приемов восточной и западной школ, своеобразная передача иконографического сюжета, прекрасно найденная композиция делают этот памятник необычным как для одного, так и для другого направления, весьма ценным в художественном отношении, и свидетельствуют о сильной творческой индивидуальности мастера, его создавшего.

По своим художественным особенностям черная завеса занимает среди представленных в Эчмиадзинском музее мадрасских катапетасм несколько особое место, и если б не

одинаковые технические приемы и метод наложения красителей, можно было бы искать для нее другой центр выделки.

Прочие завесы не столь живописны. Они привлекают к себе внимание первым делом сугубо национальным сюжетом. Три из них, очень близкие по времени исполнения (датированы, согласно надписям на них, 1789 и 1790 гг.), объединены и общими стилистическими чертами.

Завеса 1789 г. (табл. XXI) посвящена житию Григория Просветителя и обращению армян в христианство. По тону сероватому хлопчатобумажному полотну набиты многочисленные и сложные композиции. Дарственная надпись составлена от имени архимандрита Епрема.

Доминирующей композицией является сцена крещения Трдата и его семьи Григорием Просветителем. Григорий представлен в полном преклоненном облачении и в митре. Перед ним коленапреклоненные Трдат, царица Ашхен и царица Хосровидухт; за ними также стоящие на коленях приближенные. Царица и царица—в коронах. Трдат—с непокрытой головой, корона поставлена рядом. Это обычное решение упомянутого сюжета, известное еще по фрескам церкви Тиграна Овнца (Ани, XIII в.) и по росписям Эчмнадзинского собора, где был обнаружен фрагмент темперной живописи на грунте, с изображениями Трдата, Ашхен и Хосровидухт, приписываемый кисти Нагаша Овнатана³². В завесе сцена крещения занимает центральное положение, хотя и слегка сдвинута влево.

Над принимающими крещение представителями царского дома, казалось бы, без всякой связи с доминирующей сценой, помещен Эчмнадзинский кафедральный собор, что поясняет и надпись рядом с ним. Рисунок кафедрала, так же как и прочих изображенных на завесе храмов, довольно точно воспроизводит архитектурные формы армянских культовых сооружений.

По левой стороне завесы изображены и прочие освященные постройки Эчмнадзина—церкви Ринсиме, Гаяне, Шогакат. Здесь же даны эпизоды преследования и обезглавливания святых дев. Это излюбленная тема армянской станковой живописи XVIII в. Она воспроизведена на завесе в том

³² См. Ф. Հովսեփյան, նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի և ճշգրտության պատմության, պր. Ե. Նյու-Յորք, 1944:

же варианте, что на приписываемом кругу Овнатаянов «портрете» св. Гаяне, находящемся также в Эчмиадзинском соборе.

В правой части завесы представлено крещение армян в реке Аракс. Там же помещены «столб света» (*սյուր լույս*) из видения Григория Просветителя, отмечающий, по легенде, место построения Эчмиадзинского собора, и гора Масис с Ноевым ковчегом. У подножья горы изображены св. Акоп— католикос Мцубна и его храм. Выше сцены крещения армян— гора Сепух с Григорием Просветителем в пещере. Наверху завесы изображены вззирающие на события бог-сын, бог-отец и дух святой в виде голубя.

Кайма завесы содержит четырнадцать медальонов. В них изображены сцены мучений Григория Просветителя и его явление свинообразному Трдату.

Решение завесы в целом не является оригинальным. Оно заимствовано с гравированных листов, а те, в свою очередь, воспроизводят станковые композиции на тот же сюжет. Одна из подобных гравюр венецианского издания 1773 г., распространенная в больших листах (70×90), и была воспроизведена на завесе³³ (табл. XXII).

Четырнадцать медальонов с мучениями Григория Просветителя на завесе с точностью воспроизводят аналогичные сцены гравюры. В центральной композиции несколько изменено, и надо сказать, выгодно для завесы, расположение отдельных эпизодов. Гравюра вытянута в высоту, завеса же дает сцены по горизонтали.

Художник— набивщик из Индии лучше знаком с национальной армянской тематикой, чем венецианский гравер. Строения на гравюре воспроизводят здания европейского образца, между тем как в набойке они передают тип армянских храмов.

Изменен облик действующих лиц. Св. Григорий из скорбного седобородого старца-европейца с угасшим взглядом на завесе превратился в статичного черноволосого святого с выразительными, широко открытыми глазами. В обоих случаях он изливает святую воду на Трдата из раковины. Иной, нежели на завесе, этнический тип представляют Хосровидухт и при-

³³ См. *Ս. Էջմիածին, 303—1903, Պատկերազարդ նկարազրույթին, Վենետիկ, 1903*, стр. 2.

ближенные царя. Фигура Ашхен на гравированном листе отсутствует.

Одежды персонажей на гравюре и набойке сходны, но на костюмах на завесе орнамент западного образца заменен вихреобразным узором. Корона Трдата, стоящая на земле рядом с ним, в обоих памятниках представляет зубчатый головной убор, одетый на полосатый колпак. Возможно, она объединена с чалмой. Зубчатая корона Хосровидухт на завесе преобразована в такой же головной убор. Изображения деревьев в набойке по-восточному декоративны, тогда как на гравюре с реалистичностью западного пейзажа, добросовестно и без условности нарисованы кусты, травы, горы, плоскость земли с подчеркнутым горизонтом.

Гравюра снабжена пространными пояснительными надписями. В завесе они сокращены, возможно, не только в декоративных целях, но и вследствие их ненужности, поскольку сказание было хорошо знакомо. Тексты, помещенные в гравюре между медальонами, повествуют на армянском языке о мучениях Григория Просветителя, а в самих медальонах надписи даны еще по-латински.

Чисто западный орнамент с аканфовыми завитками на гравюре в набойке заменен изящными гирляндами цветов. На завесе нет изображений головок кудрявых херувимов, располагающихся по углам гравированной композиции.

Но каковы бы ни были различия, хотя они и выгодны для завесы, они касаются лишь мелочей.

Завеса очень чисто выполнена технически, но четкий рисунок, добросовестная передача деталей свидетельствуют лишь о хорошо поставленном ремесле. Графичность и каллиграфическая сухость выдают механическое следование гравюрам.

Нельзя не заметить и сильной зависимости композиции завесы от исфаганской миниатюры XVII в. Достаточно привести миниатюру из Исфаганского евангелия 1649 г. с изображением небесного Иерусалима, опубликованную А. Н. Свириным³⁴. Положение Саваофа, голубя, общее построение композиции одинаковы. Отличия сводятся к замене динамичных западных образов восточными с символической статичностью и выразительностью.

³⁴ См. А. Н. Свириной, *Миниатюра древней Армении*, М.—Л., 1939, стр. 124—130.

В исфаганской миниатюре в свою очередь можно обнаружить черты подражания гравюрам Дюрера и Библии Пискагора³⁵. Они стали известны в Индии, безусловно, благодаря армянам, выходцам из Исфагана.

Видимо, от печатных листов ведут свое происхождение две небольшие завесы того же собрания, датированные, как и предыдущая катапетасма, 1789 г. Небесные силы в них представлены слащавыми птицами-сиринями. С такой же слащавостью изображены на завесах ангелы с державой и копьем, возносящие митру, на которую нисходит сверху из облаков голубь—дух святой. Между сиринями находится сосуд для миро. Традиционный Арарат с ковчегом на его вершине даны в той же трактовке, что в завесе, посвященной Григорию Просветителю. Эти завесы невелики по своим размерам и отмечены лубочной декоративностью. Возможно, они предназначались для домашних молелен.

Поле завес покрыто цветами, ветвями, листьями, исходящими из кустов, растущих по сторонам Арарата.

На двух следующих завесах те же цветочные гирлянды, но исходящие из кувшинов, изображенных по углам фриза, составляют пышную кайму.

Как всегда, орнаментальный рисунок наиболее стоек и почти повторяется на обеих завесах. По дарственной надписи, эти завесы выполнены в 1790 г. в память о пароне Петросе и пароне Огане. Но обе завесы поднесены Эчмиадзину Епремом, в дословном переводе—его руками (*ձեռամբ*).

Если вспомнить, что завеса, посвященная житию Григория и исполненная годом раньше, также является даром архимандрита Епрема, можно утверждать, что все три завесы исполнены одним мастером. Им вполне мог быть и сам даритель.

Завесы невелики и вытянуты в высоту (2,70×3). Одна (табл. XXIII) представляет сцену посвящения богу эчмиадзинских святых. В центре—кафедральный собор. Справа от него в молитвенных позах—царь Трдат, царица и Хосровидухт в коронах европейского типа, Трдат—в мантии. По другую сторону собора—Григорий Просветитель в митре с державой в руке. За ним монах—видна тонзура на его голове. Оба—в позах обращения к богу. На святых указывает поднятым перстом ангел.

³⁵ См. там же, стр. 130.

Сверху на собор нисходит свет. Из гирлянды синих облаков, в которых изображены головки ангелов, на пронсходящую внизу сцену глядит бог-отец, дух и сын, по сторонам стоят на облаках Богоматерь и Иоанн Креститель.

По полю завесы изображены другие эчмиадзинские храмы и традиционный мотив—Арабат с ковчегом. Архитектурные строения лубочны, однако они передают основные формы армянских храмов.

Все фигуры экспрессивны, широко открытые глаза выдают напряженное благочестие.

На этой завесе, как и на завесе св. Григория, отдельные изображения между собой не связаны, они кажутся «висящими» на фоне. В следующем же памятникe (дар того же Епрема) представлена весьма цельная картина. Это сцена мироварения.

Сводчатое завершение композиции (свод опирается на слегка прорисованные у самой каймы колонны с капителями) и обозначенные темными линиями плиты пола свидетельствуют, что действие происходит в помещении. Они же делают картину замкнутой и хорошо связывают отдельные ее элементы.

Католикос, окруженный митрополитами, восседает на высоком троне и сам производит мироваренье. По всей вероятности, это сам св. Григорий, на него нисходит святой дух. Сосуд с миром стоит перед ним на столике. Перед столиком кадящие монахи—служители церкви со свечами и символами. Они олицетворяют учеников Христа и апостолов. Ниже—густая толпа народа—маленькие фигурки, оживленно жестикулирующие. По всей вероятности, выразительность каждой из них подчеркивают мазки кистью, наложенные поверх изображений по принципу каламкари.

Композиция этой завесы решена более оригинально, нежели в приводимых ранее.

Каллиграфичность, мелкая проработка деталей, явная зависимость от гравюры объединяют все завесы 1789—1790 гг. Но особая выразительность персонажей последней завесы делает честь ее исполнителю.

Совершенно одинаков колорит этой группы завес. Бело-земельная набойка на сероватом фоне миткала произведена красным, синим, желтым в различных тоновых градациях и сочетаниях. Все фигуры и даже отдельные детали

окоптурены. Контур нанесен темно-коричневой краской, полученной при соединении красного и синего.

Хотя это тот же колорит, что был отмечен при описании черной завесы, и рисунок выполнен такой же мастерской линией, живописные качества группы завес 1789—1790 гг. несколько ниже вследствие иного звучания красок на светлой поверхности.

Последние из описанных нами завес по технике исполнения и общей концепции композиций ближе, нежели черная завеса, стоят к следующему памятнику мадрасского происхождения, грандиозной завесе с изображением Георгия Победоносца. (табл. XXIV—XXVI).

Ее связь с Исфаганом подтверждается документально, дарственной надписью, имеющейся на завесе.

Среди мадрасских алтарных завес, представленных в экспозиции Эчмиадзина, завеса с изображением св. Георгия—наиболее поздняя, поднесения 1799 г.

Центральная фигура (табл. XXIV)—св. Георгий на коне с копьем в руках помещена в огромную лучистую мандорлу (миндалину). На Георгия падает мощный луч от красивой звезды, находящейся за краями миндалины. Над мандорлой изображен большой крест, по его сторонам—херувимы в облаках. Из верхних углов завесы ниспадают тяжелые восточные гирлянды из фантастических цветов, знакомых нам по предыдущим памятникам. Фон мандорлы забит мелким «ситцевым» рисунком.

Под копытами коня—свивающийся в кольца агонизирующий дракон. Голова и верхняя часть тела дракона выходят за пределы мандорлы. Копье землеборца вошло в открытую пасть чудовища, из которой фонтаном брызжет кровь. Но несмотря на напряженность изображаемого мгновения, фигура всадника остается статичной. Его лик спокоен. Восточная иконографическая схема обычно представляет Георгия именно таким. Дело свершается божественной благодатью, а не его нечеловеческим усилием. Это подчеркивает изливающийся на него свет звезды. Спокойно ступает красный пятнистый конь. Обвивающие его ноги змеиные кольца просто образуют декоративный узор.

Редким анахронизмом представляется маленькая фигурка святого, сидящего с Георгием в седле и направляющего коня. То, что узду держит в руках именно он, а не Георгий, подчеркивает символичность композиции, говорит о созна-

тельном отказе от передачи драматических настроений.

Из нижних углов (табл. XXV) колоссальной завесы, как бы обрамляя ее центральную часть, поднимаются два больших дерева. Одно из них цветет цветами каштана, другое увешено тяжелыми плодами, похожими на кокосовый орех. В ветвях деревьев—птицы и мелкие лесные звери. У их подножья—пейзаж с условно выписанными горками. Этот пейзаж населяют экзотические звери: слоны, тигры и др. Некоторые из них даны в сценах борьбы. Стрессия с луковичными главами символизируют индийские города.

По кайме (табл. XXVI) размещены головки херувимов, крупные цветы и выделяющийся своим лаконизмом мотив, характеризующий армянские памятники: красно-синие лилии, негативно обработанные друг к другу.

Завеса исполнена каллиграфически четко, но несет и элементы живописности. Особенно удачны пейзажные мотивы, изображения индийской флоры и фауны и дракон. Сходное же по типу с напряженно выразительными персонажами на предыдущих завесах изображение св. Георгия отличается от них претенциозной красностью. Несмотря на грандиозные размеры (более 8 метров в длину и ширину), композиция измелечена.

Исполнение завесы приписывается супругам Геворкян, уроженцам Новой Джуги, упоминаемым в дарственной надписи.

Завеса имеет аналоги среди ранних образцов и не может считаться уникальной ни по общей композиции, ни в деталях, хотя некоторые ее элементы, возможно, и являются необычными.

Г. П. Бекер опубликовал армянскую завесу из Индии, выполненную для армянской церкви и поднесенную Тэр-Ованнесом с родителями Микаэлом и Гетсман и дедом Гафаром, с сыновьями Карапетом и Петросом. Год срезан, но на краях ткани имеется марка коммерческого индийского товарищества, относящаяся, по словам Г. П. Бекера, к 1670—1700 гг.³⁶

На завесе изображено «Вознесение». Христос держит в правой руке сферу с крестом, левой благословляет. Слева от Христа—маленький храмик. По сторонам—кипарисы и хе-

³⁶ См. Г. П. Бекер, указ. соч., стр. 42—43.

рувими того же типа, что и головки ангелов на кайме завесы с Георгием. Особенно четко проявляется общность композиций в характере и расположении элементов пейзажа.

Кроме того, композиция эчмнадзинской завесы явно близка к решению настенной храмовой завесы из Танджора (Тамильнад), с изображением Шивы-Ишаны и его супруги Парвати, сдущих на быке Нанди, приведенной в статье Н. Р. Гусевой³⁷ (табл. XXVII).

Культ Парвати неарийского происхождения, поэтому богиня изображается черной. Она—лицетворение энергии, в то время как Нанди—созидательное начало Шивы.

Танджорская завеса более поздняя (XIX в.), чем завеса с Георгием. Вследствие этого она несколько модернизирована. Но композиция ее восходит к древним образцам, а при выполнении ее применена традиционная техника «каламкарн».

Над божествами большой полукруг—мандорла. Бык Нанди вне его. Светлый фон завесы забит мелким рисунком. Кайма—из уже знакомых крупных цветов. Можно сравнить лучистые нимбы Шивы с Парвати и Георгия в паре с неизвестным святым, выражение лиц, костюмы, шаг быка и коня. Но, пожалуй, наибольшее сходство с парным выездом индийских богов композиции армянской завесы придает маленькая фигурка святого, направляющего коня.

Можно проследить по легендам все элементы иконографического изображения Георгия. Остается без объяснения только появление маленького святого в его седле, который вызвал недоумение еще у Стюарт Браун, в процессе изучения ею завесы из Музея Викторни и Альберта³⁸.

У Георгия есть спутники в его делах; раб—очевидец мучений святого, св. Федор и Дмитрий. По роли, им отводимой в легендах, никто из них не может быть отождествлен с изображением святого на завесе.

Возможно, изображение Георгия в паре с другими святыми диктовало на индийской почве воспроизведение композиции по типу индийских каламкарн. Было бы естественно, если бы среди армянских ритуальных завес, выполненных в Индии, не встретились подобные приспособления собственных христианских тем к индийским национальным сюжетам.

³⁷ См. Н. Р. Гусева, Орнаментирование тканей в Индии, «Советская этнография», 1956, М., № 4, стр. 99, рис. 9.

³⁸ См. Д. М. Стюарт Браун, указ. соч., стр. 353.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение армянской набойки чрезвычайно важно для характеристики армянского прикладного искусства. В этой области трудно назвать другую отрасль, которая обширнее, чем набойка, представляла экономическое положение страны, ее международные связи или условия развития народных ремесел.

Набойка не являлась предметом ограниченного местного обмена, часто натурального. Вместе с коврами, паласами, оружием, утварью, ювелирными изделиями проникала она на мировой рынок. Чрезвычайно велико оказалось ее влияние на текстильную промышленность Западной Европы.

В технической своей разработке армянская набойка сочетала самые различные приемы красильного искусства.

В шелковых набойках проявляется знакомство с техникой орнаментации абровых тканей. В прочих набивных тканях заметно применение техники набивки со штампа, совместно с техникой кубового крашения, которое содержит самые различные методы орнаментации тканей. В армянской набойке использовались только натуральные красители, в основном имевшие местное происхождение. Вследствие этого ей свойственны определенные колористические решения, в которых особенно бросается в глаза преобладание красного цвета. В распространении культуры красных красителей для оформления тканей, как на Восток, так и в Западную Европу, Армения сыграла довольно заметную роль.

В процессе изучения армянской набойки выявились отдельные центры выделки набивных полотен. Для каждого из них характерны определенные особенности в отделке набивных тканей. Помимо шести стилистических групп армянской набойки, выделенных Л. А. Дурново, оказалось возможным выявить ряд набоек, обладающих общими стилистическими

чертами, но не охваченных классификацией. Очень специфическую группу составляют набойки, происходящие из одного центра выделки, находившегося, вероятно, близ Татева. Это, видимо, одно из первых выделившихся в самостоятельный набивной цех производство. Его формирование происходило в XIV в. Несомненно, что выделению набивного дела в цеховое производство предшествовало более раннее развитие набивной техники, освоение которой происходило в среде сельских ремесленников и красильщиков.

Их деятельность трудно поддается определению за невозможностью точной датировки образцов раннеармянской набойки, составляющих первую группу, но безусловно она приходилась на более ранние века (XII—XIII, возможно, IX—XI).

В XIV в. наблюдается уже сложение определенных стилей, свойственных армянской набойке в период ее расцвета, начавшегося с XV в. и продлившегося вплоть до конца XVII—начала XVIII вв.; особенно характерны ковровые орнаментальные композиции (вторая группа), в которых узор без промежутков заполняет поверхность орнаментальной ткани.

В это время определяются новые центры производства набоек. Среди них Шорот, Вараг, Арцке, Ван,—все в районе озера Ван. Вполне возможно, что распространение набоек в пределах этого района происходило из одного общего центра, но может быть, имелось несколько мастерских, выпускающих однородную продукцию. Совершенно определенно, как центр набивного производства, выступает Ван, откуда происходит большинство набивных штампов, которыми особенно богат Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР в Ленинграде. Но для набоек, которыми отделаны переплеты рукописей из Шорота и Варага, характерен определенный мотив островальных клейм, который, возможно, и определяет одну или две самостоятельных мастерских.

Особое распространение в армянской набойке получают растительные мотивы. Их вариации настолько многочисленны, что по стилистическим свойствам набойки с цветочными узорами подразделяются на две полные группы—третью и пятую. Причем в каждой из этих групп выделяются еще отдельные типы растительного орнамента, которые можно считать подгруппами. Растительный орнамент в виде ритмично повторяющихся отдельных цветочных кустов формиру-

ется еще в XIV в. Его крупноузорные формы составляют отдельную подгруппу третьей группы армянской набойки. Но даже этой подгруппе свойственны стилистические вариации. Крупноузорный цветочный орнамент на красном фоне отличается большей декоративностью и большей степенью стилизации. Вероятно, это наиболее ранние вариации растительного орнамента. Они особенно характерны для Багеша.

Для прочих набоек с расставленными в определенном ритме цветочными кустами характерны большая детализация и более богатый, отвечающий реалистической трактовке мотивов колорит.

В таком же колорите, который более уместен на светлых фонах, где подчеркивается реалистическое звучание растительного орнамента, выполняются набивные композиции с рисунками беспрерывно переплетающихся цветочных гирлянд, составляющих вторую подгруппу крупноузорного орнамента набоек третьей группы.

Распространенность растительного орнамента можно считать повсеместной, так что места выделки набоек с крупноузорными цветочными мотивами не поддаются точному определению. Но особо выделяется продукция одной мастерской, видимо, находившейся в Хизане. Для нее характерен специфический мотив роговидной ветки, решенный тонко и пластично, в ярком и нарядном красно-белом колорите, при очень равномерном распределении площадей орнамента и фона.

Набойки третьей группы широко распространены с XV по XVII вв., между тем как растительный орнамент пятой группы получает особое распространение именно в XVII в. Хотя в нем и наблюдается то же деление на дискретные и беспрерывные цветочные мотивы, он отличается большим стилистическим единством, возможно, обусловленным тем, что набойки пятой группы исполнялись для европейского рынка и подражали индийским «ситцам». Набойки пятой группы отличаются мелкоузорными цветочными мотивами, тонкостью исполнения. Очаги распространения армянских ситцевых узоров очень локальны. Производство их совершенно определено было сконцентрировано в Новой Джуге, а также, возможно, в районе Эчмиадзина и в деревнях Лори (Дсех, Ахпат, Узунлар и др.).

Крупное набивное производство в Новой Джуге характеризуется также тяготением к персидским орнаментальным композициям, с сетчатым (ковровым) заполнением плоскости.

Набойкам четвертой группы свойственно более широкое распространение и более длительное бытование во времени (XV—XVII вв.), вследствие чего районы производства этих набоек остаются неопределенными. Но в хронологическом аспекте, вероятно, правильно считать наиболее ранней подгруппу полосатых набоек пятой группы с красно-черным орнаментом, избилующим архаическими элементами. К более развитой подгруппе полосатых набоек можно отнести набойки, отличающиеся сложностью мотивов, большей тонкостью исполнения и относительным богатством колорита.

Также повсеместно были распространены набойки шестой группы, не отличающейся особыми стилистическими свойствами, кроме упрощенного ритмического строя и несложных однообразных мотивов, которые, однако, перекликаются с орнаментальными ритмами «ситцевых» набивных композиций.

По литературным источникам, как один из центров армянского набивного производства выделяется Константинополь.

В основном набойка как продукция массового производства разрабатывала малые орнаментальные формы. Но в армянской набойке развилось и другое направление—создание больших сюжетных картин в виде алтарных завес на темы священной истории. Заменяя в армянских церквях иконостасы, они служили своеобразными иллюстрациями к Библии и евангелию и нередко отличались довольно высокими художественными достоинствами. Мастера, исполнявшие их, иногда сами были создателями сюжетных композиций, воспроизводившихся в набойке, что в какой-то мере сглаживало разрыв между творчеством и техническим исполнением—обстоятельство, придающее завесам особую художественную ценность.

С другой стороны, в набивных алтарных завесах иногда воспроизводились сюжетные композиции, заимствованные из других художественных произведений, в частности, из миниатюры и гравюры.

В большинстве случаев завесы содержат дарственные надписи, по которым более или менее точно определяется время и место их создания, а иногда и имя мастера, который нередко бывает духовным лицом.

Алтарные завесы, как правило, отмечены стилем определенного цеха или производства, в котором наблюдаются

интереснейшие сочетания художественных и технических приемов отдельных местностей или взаимодействующих народов. Армянские мастерские по выделке набивных алтарных завес находились в Мадрасе, Исфагане, Токате и, возможно, в окрестностях Транезунда.

При большой общности, которая объясняется происхождением из армянских мастерских, завесы несут на себе также отпечаток персидского, турецкого или индийского набивного искусства, в зависимости от того, из какой местности они происходят. Особенно отличаются этим индийские набивные завесы, которые нередко заимствовали с индийских различных ритуальных завес тип действующих лиц и орнаментальные формы, а также технику росписи кистью, которая в армянских памятниках такого рода успешно сочетается с набивкой. Однако те же завесы проявляют зависимость от венецианской гравюры и исфаганской миниатюры, а также от исфаганских набивных изделий.

В вопросе взаимовлияний представляет большой интерес деятельность армянина Богдана Салтанова (XVII—XVIII вв.) в России при дворе царя Алексея Михайловича. Будучи живописцем, иконописцем, рисовальщиком, Салтанов занимался также и набивкой. Работой Богдана Салтанова является шатер для царя Алексея Михайловича (Оружейная палата Московского Кремля).

На набойку, служащую к шатру подкладкой, обращает внимание Н. Н. Соболев, давая ее описание и отмечая, что она носит самые разнородные влияния, включая западные¹. Узор набойки состоит из крупных ягод, напоминающих ежевику, чередующихся со стилизованными цветами подсолнуха и василька. Можно не согласиться с мнением В. К. Трутовского, утверждающего, что «в этой набойке все цветочные формы носят явные следы восточной стилизации»². Н. А. Алпатова находит сходный орнамент на изразцах XVII в., в частности, в некоторых церквях Ярославля. Она же отмечает, что все формы узора отделаны штриховкой, в которой усматривается попытка передать светотень³. Это уже вовсе не свойственно «восточной стилизации». Между тем, как рисунок крупных подсолнухов, васильков, ягод, а также стеблей, переви-

¹ См. Н. Н. Соболев, *Набойка в России*, М., 1912, стр. 37.

² Там же.

³ «Русское декоративное искусство», т. I, М., 1962, стр. 450, илл. 31 I.

тых ветвями в виде жгутов, родствен русской деревянной резьбе не только орнаментальными мотивами, но и манерой их подачи. Весь рисунок обладает рельефностью, четкостью, выпуклостью, как в резном орнаменте. Резкая светлотность орнамента, лишь слегка и неярко подвеченного в контрасте с темно-коричневым, уходящим в глубину фоном, способствует впечатлению выпуклости.

Если же видеть разнородные влияния, «включая западные», то их гораздо больше в оформлении внешней поверхности шатра, которая представляет роспись по трафарету в сочетании с аппликацией, но не набойку. Шатер выдержан в пышном барочном стиле. Крупные рисунки золотом и серебром с броскими контрастами плотного красного и синего цветов, воспроизводящие царские гербы, имитируют лепные украшения. По всей вероятности, они намекают на функцию шатра, заменяющего архитектурную постройку.

Несмотря на обращение Богдана Салтанова к некоторым национальным армянским мотивам (красно-синие, обоюдно обращенные лилии) этот памятник гораздо больше отвечает стилю, требованиям и вкусам двора Алексея Михайловича, чем армянскому искусству оформления тканей. Однако этот уникальный памятник, так же, как армянские набивные катанетасмы, свидетельствует о значении армянского набивного дела за пределами национальных запросов.

Данная работа является пока что первой попыткой проследить художественные связи, стилистическую эволюцию армянской набойки, ее значение и зависимость от экономических отношений и международного рынка.

Для прикладного искусства, которое находится на стыке ремесла, производства и станкового искусства, изучение этой зависимости чрезвычайно важно, поскольку позволяет понять его общие закономерности и стилистическую эволюцию.

П Р И Л О Ж Е Н И Е

СПИСОК

НАБОЕК В СОБРАНИИ МАТЕНАДАРАНА
(дата и место выделки относятся к рукописям)

1. № 619, XIX в.
2. № 383, 1824 г., Малый Каракилис
3. № 2941, 1825 г., Старая Шемаха
4. № 443, 1703 г., Ереван
5. № 1538, 1625 г., —»—
6. № 1550, 1632 г., Канакер
7. № 164, 1734 г., Эчмиадзин
8. № 1891, 1774 г., —»—
9. № 1928, 1760 г., —»—
10. № 1703, 1777 г., —»—
11. № 2389, 1643 г., —»—
12. № 1754, 1637—1644 гг. —»—
13. № 981, 1654 г., —»—
14. № 1909, 1660 г., —»—
15. № 110, 1662 г., —»—
16. № 3182, 1675 г., —»—
17. № 444, 1681 г., —»—
18. № 1425, 1689—1690 гг., —»—
19. № 3825, 1671 г., —»—
20. № 1285, 1613 г., Новая Джуга
21. № 657, 146, 1614, 1692, XVII в., —»—
22. № 2338, 1631 г., —»—
23. № 1503, 1633 г., —»—
24. № 1474, 1644 г., —»—

25. № 2558, 1650 г., Новая Джуга
26. № 3291, 1652—1654 гг., —»—
27. № 204, 1660(?) —»—
28. № 2642, 1663 г., —»—
29. № 2794, 1667 г., —»—
30. № 2138, 1670 г., —»—
31. № 1889, 1675 г., —»—
32. № 632, 1679 г., —»—
33. № 2993, 1679 г., —»—
34. № 247, 1691 г., —»—
35. № 1721, 1696 г., —»—
36. № 1986, 1695 г., —»—
37. № 1935, 1698 г., —»—
38. № 2029, 1696 г., —»—
39. № 2587, 1648 г., Исфаган
40. № 3168, 1693 г., —»—
41. № 1279, после 1655 г., —»—
42. № 803, 1654 г., Новая Джуга, д. Тобваскан
43. № 1856, 1650 г., Малатия
44. № 4127, 1665 г., д. Дантун
45. № 380, 1310 г., Ованнаванк
46. № 2381, 1631 г., —»—
47. № 541, 1673 г., —»—
48. № 4261, 1676 г., Арагацотн
49. № 4195, 1321 г., Ованеси Ванк (близ Татева)
50. № 4135, XVII в., —»—
51. № 4072, 1406 г., Татев
52. № 3104, 1407 г., —»—
53. № 3930, 1407 г., —»—
54. № 1264, 1416 г., —»—
55. № 3923, 1407 г., Сюник
56. № 3990, 1471 г., Сюник, д. Аренис
57. № 3718, 1613 г., Татев
58. № 785, 1615 г., д. Егингеан, Татев
59. № 4169, 1620 г., Татев
60. № 4145, 1621, 1655 гг., Татев, Норашен анапат
61. № 4140, 1642 г., Татев(?), Ованнеси Ванк
62. № 4409, 1677 г., Татев
63. № 2067, 1684 г., Малый Сюник, Цар
64. № 4088, 1673 г., Шинхеру анапат
65. № 3720, 1631—1640 гг., д. Шинхер (Кафан)
66. № 2608, 1635 г., д. Шиннахайр

67. № 4670, 1401 г., Востан
68. № 4157, 1412 г., Востан (набойка с изображением Богоматери и ангелов)
69. № 4931, 1418 г., Ван, переплет 1810 г.
70. № 4928, 1439 г., Ахтамар
71. № 3806, 1444 г., —»—
72. № 2671, 1444 г., Ван
73. № 4893, 1451 г., —»—
74. № 4883, 1462 г., Ктуц анапат
75. № 4882, 1467 г., Ван
76. № 2846, 1471 г., —»—
77. № 4162, 1472 г., —»—
78. № 4875, 1473 г., —»—
79. № 4992, 1475 г., Ван, переплет XVI в.
80. № 4869, 1482 г., Ктуц
81. № 4966, 1484 г., —»—
82. № 428, 1489 г., Ван
83. № 3534, 1497 г., Ахтамар, переплет 1604 г.
84. № 158, 1497 г., —»— —»—
85. № 2843, 1354 г., Ахтамар, переплет 1730 г.
86. № 4938, 1354 г., Востан, переплет 1640 г.
87. № 4764, 1534 г., Ахтамар
88. № 4898, 1560 г., Ван
89. № 4681, 1596 г., —»—
90. № 4838, 1604 г., Ктуц
91. № 4724, 1611 г., Ван
92. № 4227, 1620 г., —»—
93. № 837, 1627—1630 гг., Васпуракан, д. Авынданц
94. № 3633, 1655 г., —»— —»—
95. № 4794, 1676 г., Ван, д. Арарк
96. № 4707, 1679 г., Ван
97. № 459, 1692—1696 гг., Ван
98. № 437, XIV в.(?), Гладзор
99. № 749, —»— —»—
100. № 1327, 1653 г., Халидзор
101. № 4822, 1491 г., Арцке, переплет 1608 г.
102. № 1616, 1425 г., Арцке, д. Арыичку
103. № 76, 1317 г., Арцке
104. № 2075, 1708 г., Багеш, Нарек, Муш
105. № 4826, 1420 г., Багеш, Нарек, Муш
106. № 2078, 1687 г., Багеш, Нарек, Муш, переплет 1632 г.
107. № 2771, 1703 г., Багеш, Амрдолу ванк

108. № 2639, 1672 г., Багеш, Амрдолу ванк
109. № 2191, 1687, 1696—1698 гг., Мертни, Ктуц
110. № 2077, 1424 г., 1534 г., Багеш, Хидракатар
111. № 317, 1675 г., Багеш
112. № 1480, 1617 г., —»—
113. № 4109, 1660 г., —»—
114. № 2691, 1618—1627 гг., Тарон, Тигранакерт
115. № 3973, 1668—1671 гг., Гегам, д. Шагвака
116. № 4153, 1499 г., Гегам, д. Катшик
117. № 1496, XVII в., 1707 г. (?), Гегард
118. № 1215, 1644 г., Сис
119. № 779, 1643 г., Шорот
120. № 4205, 1653 г., —»—
121. № 3567, 1679 г., —»—
122. № 4946, 1668 г., —»—
123. № 1735, 1669 г., —»—
124. № 4168, 1695 г., —»—
125. № 1117, 1693 г., —»—
126. № 3994, 1683 г., Гандзак, д. Херцанкис
127. № 713, 1636 г., д. Шатах
128. № 728, 1621 г., —»—
129. № 3913, 1698 г., Астанат
130. № 484, 1694 г., —»—
131. № 3468, 1665 г., —»—
132. № 4015, 1734 г., Иерусалим
133. № 663, 1724 г., —»—
134. № 3294, XVII в., 1699 г., Иерусалим
135. № 4082, 1689 г., Иерусалим, переплет 1734 г.
136. № 2335, 1476 г., —»—
137. № 1137, 1490 г., —»—
138. № 3201, 1419 г., —»—
139. № 1513, 1706 г., Карс
140. № 1836, 1723 г., Агулис
141. № 497, 1671 г., —»—
142. № 1842, 1771 г., Лим
143. № 4836, 1641 г., —»—
144. № 1971, 1632 г., —»—
145. № 3767, 1309 г., —»—
146. № 4795, XV, XVII вв., —»—
147. № 4472, 1452—1457 гг., Лим, Сухарай, Аргелан
148. № 4368, 1713 г., Вараг
149. № 4953, XVII в., 1642 г., —»—

150. № 4723, 1684 г., Варак
 151. № 4838, 1604 г., —
 152. № 2804, 1600 г., Варак, д. Аванц
 153. № 604, 1712—1719 гг., Старый Нахичевань
 154. № 4858, 1324 г., —
 155. № 4952, 1601 г., — д. Ехбин
 156. № 1030, 1710 г., Зейтун
 157. № 2133, — —
 158. № 3554, 1670 г., —
 159. № 2475, 1679 г., —
 160. № 9843, 1714—16, 1724 гг., Токат.
 161. № 2732, 1748 г., —
 162. № 2590, XVII в., 1708(?) г., Гохти
 163. № 3006, 1695 г., Гохти, д. Кашер
 164. № 4175, 1634 г., Гохти, д. Цхна, переплет 1696 г.
 165. № 592, 1385 г., — — —
 166. № 1701, 1412 г., Ерэнкай, Аваг ванк
 167. № 1317, 1413 г., —
 168. № 4017, 1684 г., Шом }
 169. № 3200, XVII в., — — } шелковые набойки
 170. № 2076, 1410 г., Хизан }
 171. № 2063, 1413—14 гг., Хизан, переплет 1599 г.
 172. № 2865, XIV в., 1567 г., Хизан, переплет 1684 г.
 173. № 1903, 1600 г., Хизан
 174. № 1372, 1600 г., —
 175. № 1377, 1603 г., —
 176. № 4721, 1606 г., —
 177. № 2836, XVI в., 1623 г., Хизан, переплет 1623 г., Ван
 178. № 2889, 1420 г., XVII в., Агванк
 179. № 3566, 1575 г., Ширван
 180. № 4176, 1652 г., Агванк д. Изнер
 181. № 4219, 1675 г., д. Алмалу
 182. № 4228, 1681 г., страна Шаки, д. Гулистан
 183. № 3894, 1686 г., Авынданц
 184. № 3892, 1441 г., Каджберуник, переплет 1549 г.
 185. № 3049, 1462 г., — д. Удзк.
 186. № 1024, 1564 г., — д. Агсрав
 187. № 4768, 1451 г., Рштуник
 188. № 4837, 1463 г., —
 189. № 2500, 1637 г., Бернай
 190. № 2697, XVII в., —
 191. № 3931, 1309 г., Гошаванк

192. № 1084, 1498 г., Ахнат
 193. № 4548, 1664 г., Лори, д. Хоромайри
 194. № 1033, 1690 г., Дсех
 195. № 530, XIV в., Дзагаванк
 196. № 1114, 1425 г., —
 197. № 2032, 1665 г., Тифлис
 198. № 415, 1466 г., 1469 г., Тифлис
 199. № 2519, 1391 г., Апракунеац ванк
 200. № 502, 1619 г., Лов
 201. № 745, 1607 г., Урхай
 202. № 1424, 1620 г., Гонна
 203. № 1633, 1664 г., —
 204. № 1763, 1611—1613 гг., Илов
 205. № 549, 1560 г., Илов
 206. № 4137, 1359 г., Крым
 207. № 3640, XIV в., Кафа
 208. № 3936, XIV в., Кафа, переплет 1433 г.
 209. № 1925, 1401 г., Крым
 210. № 2037, 1421 г., Кафа
 211. № 2672, 1607 г., —
 212. № 2062, 1630 г., —
 213. № 2189, 1394 г., Тавриз
 214. № 3484, 1432 г., Трапезунд
 215. № 2964, 1562 г., Константинополь
 216. № 1354, 1608 г., —
 217. № 1170, 1602 г., —
 218. № 1602, 1630 г., Константинополь
 219. № 148, 1665 г., Ериджак, д. Норашен
 220. № 1852, 1691 г., — —
 221. № 4120, 1662 г., —
 222. № 3478, 1698—1699 гг., —
 223. № 577, 1695 г., Артаз, Степанос Нахавкай
 224. № 2143, 1418—20 гг., Харабастай ванк
 225. № 1518, 1594—1600 гг., Амит
 226. № 1241, 1612 г., —
 227. № 3131, 1633 г., Тумарза
 228. № 4255, 1634 г., д. Эхвертц
 229. № 1025, 1636 г., Тцахкунсац, д. Харбанд
 230. № 4849, 1641 г., Шатван
 231. № 1251, 1645 г., Евдокия
 232. № 1626, 1652 г., Цар, д. Анаген

233. № 3833. 1682—85 гг., Андзеванеан, д. Ялмалаван
 234. № 252, 1682—83 гг., Цагацору, Хндзорек
 235. № 754, 1670 г., Магарта ванк
 236. № 329, 1678 г., Аркури
 237. № 3997, 1648 г., Апаранер
 238. № 4669, 1675 г., Пергам
 239. № 255, 1671 г., Уртувару, д. Анапат
 240. № 223, 1647 г., Закама, д. Султанешн
 241. № 337, 1662 г., Закама, д. Пападжан
 242. № 3649, 1345, 1681, 1690 гг., Крной ванк, переплет 1690 г.
 243. № 4018, 1304 г., Вжана ванк, переплет 1668—1692 гг.
 244. № 4446, 1310 г., Яаратес ванк
 245. № 2090, 1390 г., Сулхат
 246. № 2583, 1313 г., Арндзор ванк
 247. № 4346. XV в., 1581 г., д. Игвертц
 248. № 1295, 1410 г., Саркаваганц ванк
 249. № 1569, 1431 г., Ангехакот
 250. № 4206, 1434 г., Чмшкатцак
 251. № 4922, 1447 г., Мокс, д. Пасаванк
 252. № 4123, 1466, Мокс, д. Бриашен
 253. № 1883, 1639 г., Мокс д. Сурс
 254. № 4969, 1648 г., Мокс
 255. № 1282, 1604 г., —
 256. № 2634, 1475 г., Вайоц дзор
 257. № 277, 1488 г., Тиврик, переплет 1739 г.
 258. № 4955, 1498 г., д. Арнац
 259. № 2665, 1505 г., Хлат
 260. № 4909, 1518 г., Керде анапат
 261. № 1505, 1589 г., Еикели, д. Манчылых
 262. № 1288, 1612—1613 гг., Каменц
 263. № 4281, 1647 г., Каштагу, д. Ханацах
 264. № 774, 1651 г., Кутина
 265. № 2277, 1659 г., Гандзасар
 266. № 3814, 1699 г., Қартманк
 267. № 2301, 1699 г., Хамадан
 268. № 2268, 1683—89 гг., Атана
 269. № 268, 1697 г., Матевосн ев Андрей ванк
 270. № 4099, 1490 г., Каштаг, д. Хозанавар
 271. № 4932, 1567 г., Хакару, д. Гегуз
 272. № 2105, 1652 г., Гарансар, Когония
 273. № 2811, 1348 г.
 274. № 282, 1311 г.

275. № 758, 1351 г.
276. № 3771, 1353 г. (?)
277. № 4986, 1362 г.
278. № 1566, 1381 г.
279. № 761, XIV в.
280. № 762, XIV в.
281. № 826, XIV в.
282. № 3106, 1400 г.
283. № 1748, до 1370 г.
284. № 301, XV в.
285. № 3791, XV в., переплет XVI в.
286. № 4884, XIV в.
287. № 818, 1401 г.
288. № 1161, 1407 г.
289. № 3202, 1417 г.
290. № 3555, 1431 г.
291. № 4948, 1488 г.
292. № 4781, 1506 г.
293. № 1561, 1553 г.
294. № 4393, 1567 г.
295. № 1535, 1581 г., Седжов
296. № 296, 1589 г.
297. № 1770, 1589 г.
298. № 4675, 1589 г.
299. № 4962, 1592 г.
300. № 1140, 1615 г.
301. № 2176, 1617 г.
302. № 2360, 1650 г.
303. № 1741, 1651 г.
304. № 4930, 1653 г.
305. № 510, 1653 г.
306. № 40-13, 1656 г.
307. № 679, 1660 г.
308. № 702, 1660 г.
309. № 3058, 1662—1664 гг.
310. № 2464, 1665 г.
311. № 2390, 1664 г.,
312. № 2024, 1663 г. или раньше
313. № 1642, 1663 г.
314. № 325, 1666 г.
315. № 3116, 1667 г.

316. № 2306, 1668 г.
317. № 1623, 1668 г.
318. № 3507, 1615 г.
319. № 3499, 1670—1671 гг.
320. № 3625, 1671 г.
321. № 3974, 1678 г.
322. № 313, 1171 г., Едесия
323. № 1890, 1171 г., Кошаванк
324. № 3845, 1173 г. Дразарк, Аваг ванк
325. № 199, 1271 г.
326. № 1320, 1211 г. (?)
327. № 4160, 1236 г. Хауц тар
328. № 215, 1471 г. —
329. № 4165, 1270 г. Аркаякахной анапат
330. № 3932, 1275 г. Егназару ванк
331. № 995, 1278 г. Мугши
332. № 1328, 1278 г., Карби
333. № 355, 1280 г., Мугши (при св. Георгии)
334. № 759, 1278 г., Скевра
335. № 522, 1297 г., Норк
336. № 269, 1338 г., Мецона ванк
337. № 214, 1511 г., Цхаку ванк
338. № 216, 1474 г., —
339. № 4906, 1331 г., Малый Урс
340. № 3540, 1286 г., 1408 г., Ципнай ванк
341. № 666, 1708—1709 гг., Бжни
342. № 233, XIV в.
343. № 1527, 1301—1303 гг., Машкевор
344. № 4096, 1280 г., Киликия, Вандир анапат
345. № 4066, 1283 г., Анаварза
346. № 4052, 1303 г., Арчеш
347. № 4146, 1194 г.
348. № 2606, 1198 г.
349. № 3782, XII в.
350. № 1481, 1261 г.
351. № 579, 1276—1279 гг.
352. № 1746, 1280 г. (?)
353. № 4813, 1338 г.
354. № 4980, 1291 г.
355. № 2453, 1285 г.
356. № 2478, XIII в.

357. № 2550, XIII в.
358. № 2607, 1300 г.
359. № 2812, XIII в.
360. № 2844, 1337г. (набойка с изображением Богоматери с младенцем)
361. № 3710, XIII в.
362. № 630, XII в.
363. № 718, XIII, XVI, XVII вв.
364. № 2130, 1447 г.
365. № 1762, до 1634 г.
366. № 3276, после 1640 г.
367. № 1732, XVI в.
368. № 1363, 1292 г.
369. № 1601, 1331 г.
370. № 1603, 1340 г.
371. № 4185, XIII в.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Абелов П.* Исследование экономического быта гос. крестьян в Геокчайском и Шемахинском уездах Бакинской губ., Тифлис, 1887.
- Абрамян Р. А.* Армянский путеводитель по Индии XII в., «Вестник Матенадарана», № 1, Ереван, 1958.
- Алшатов Н.* Художественные особенности русской набойки, Автореф. канд. дисс., М., 1972.
- Альбов Ф.* Опыт теоретического и практического р-ва к красильному и набивному искусствам, М., 1847.
- Альбов Ф.* О западных ситце-набивных красках, М., 1853.
- Арманд Г.* Орнаментация тканей, Л., 1931.
- Арутюнян А. Х.* Восстановление растительных красок по древнеармянским рукописям, Ереван, 1936.
- Арутюнян А. Х.* Получение красителей по древнеармянским рукописям, Ереван, 1938.
- Бабенчиков М. В.* Народное декоративное искусство Закавказья и его мастера, М., 1948.
- Белинская П. А.* Декоративное искусство горного Таджикистана, (Текстиль), Душанбе, 1965.
- Бломквист Е. Э.* Набивание холста в Калужской губернии, Л., 1926.
- Бломквист А.* Кустарная промышленность в России, СПб., 1887.
- Берту Эжен.* Гравирование ситцепечатных валов, М., 1910.
- Бирюкова Н. Ю.* Западноевропейские набивные ткани XVI—XVIII века, М., 1973.
- Бок В.* О коптском искусстве. Коптские узорчатые ткани, М., 1897.
- Бен Г. О.* Практические наставления для употребления «кали берлинской при окрашивании в цвет берлинской лазури» различных тканей, особенно же шерсти, как в тканях, так и в рунах, дабы заменить индиго, М., 1834.
- Бурылин Д.* Описание образцов первобытных ивановских набойщиков и фабрикантов с 1691—1850 гг. Иваново-Вознесенск, 1896.

- Виталис М. Б.* Секреты красильного искусства (50 секретов с новейшими наставлениями о крапивоной краске), М., 1848.
- Вишневецкий Ю. Ф.* Индиго и его применение при крашении хлопчато-бумажных тканей, СПб., 1889.
- Вишневецкий Ю. Ф.* Крашение легких и средних хлопчато-бумажных тканей, СПб., 1889.
- Вишневецкий Ю. Ф.* Крашение хлопчато-бумажных пилсов и полубархатов, СПб., 1889.
- Вишневецкий Ю. Ф.* Применение растительных пигментов при набивке, СПб., 1889.
- Военский К. А.* Из редкостей моего книгохранилища, платок английской работы, 1813 г., отпечатан в красках, Пг., 1915.
- Воскресенский.* О церкви, утварях, службах и облачениях церковных, СПб., 1821.
- Выставка тканей, набоек, штыля, вышивок XVI—XIX вв., Смоленск, 1958.
- Гезен.* Письма об употреблении и пользе краски, именуемой красным рубером, писанные оставшим поручиком... из..., М., 1824.
- Гусева Н. Р.* Орнаментирование тканей в Индии, «Советская этнография», М., 1956, № 4.
- Душин-Сулгостовская.* Роспись тканей, М.—Л., 1936.
- Дурново Л. А.* Армянская набойка, М., 1953.
- Ильин Н. П.* Окрашивание и ситцепечатание, СПб., 1887.
- Иностранцев К.* Из истории старинных тканей, СПб., 1901.
- Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужении пении и особенно о пении Российской церкви с нужными примечаниями на оное и с присовокуплением другого краткого рассуждения о том, что алтарные украшения нашей церкви суть сходны с древними, Воронеж, 1799.
- Кириичников А.* Св. Георгий и Егорий Храбрый. СПб., 1879.
- Китович К.* Рассуждение о начале, важности и знаменовании церковных облачений, СПб., 1804.
- Корюкин В. И.* Ручная набойка, Л., 1968.
- Красильно-набивной промысел Костромской губернии, Кострома, 1915.
- Лейтес Л. Г.* Методы художественного оформления тканей, М., 1947.
- Манандян Я. А.* О торговле и городах Армении в связи с мировой торговлей древних времен, Ереван, 1954.
- Мантель Н.* Рисунки для тканей, М.—Л., 1930.
- Маркграф О.* Очерки кустарных промыслов Северного Кавказа с описанием техники пр-ва, М., 1882.
- Матье М. и Ляпунова К.* Художественные ткани Коптского Египта, М.—Л., 1951.
- Махкамова С.* Узбекские абровые ткани.

- Мещанинов И. И.* Египет и Кавказ, «Изв. о-ва обследования и изучения Азербайджана», Баку, 1927, № 4.
- Мещерский А. А. и Модзалевский К. И.* Свод материалов по кустарной промышленности в России, 1874.
- О синили или ваиде (Учебник красильного заведения, устроенного по воле высшего правительства в Москве за Серпуховкой в Даниловской слободке) М., 1812.
- Певзнер С. Б.* Коптские традиции в орнаментации тканей средневекового Египта. «Сообщ. Гос. Эрмитажа», XIII., Л., 1958.
- Певзнер С. Б.* О росте производительности труда в текстильном производстве Египта конца XII—XV вв., М., 1960.
- Пиралов А. С.* Краткий очерк кустарных промыслов Кавказа, Тифлис, 1900.
- Почему при крашении не обязателен винный камень? М., 1895. Печечатка из «Химической газеты», 1895, XIX, № 13.
- Работнова И. П.* Набойка по трафарету методом художника Повстянова, М., 1946.
- Русская фабрика анилиновых красок Леопольда Кассела и К°, Франкфурт-на-Майне, 1905.
- Русское декоративное искусство, М., 1962—1964.
- Рюмин В. В.* Крашение бумажных пряж и тканей в различные цвета (руководство для кустарей и любителей), СПб., 1910.
- Савваитов П. И.* Описание старинных русских утварей, одежды, оружия, ратных доспехов и конского прибора, СПб., 1865.
- Секреты красильного искусства, переданные известным красильщиком в Берлине, как составлять краски для шерстяной и льняной пряжи, ткани, шелку и шелковой материи и как оные красить во все желаемые цвета, М., 1839.
- Соболев И. И.* Набойка в России, М., 1912.
- Соболев И. И.* Очерки по истории украшения тканей, М.—Л., 1934.
- Танкус О. В. и Сысоева И. И.* Роспись ткани, М., 1960.
- Томсон А.* Карманная книжка для красильщиков, набивка в прочные цвета, М., 1898.
- Шугаев В. М.* Орнамент на ткани, М., 1969.
- 300 лет тому назад—(книга на полотне). В честь царя Михаила Федоровича Романова, избран в 1613 г. II-во Прохоровской трехгорной мануфактуры.
- Фурман У. П.* Крашения, Витебск, 1925.
- Хвостов М.* История восточной торговли в греко-римском Египте, Казань, 1907.
- Хвостов М.* Текстильная промышленность в греко-римском Египте, Казань, 1914.
- Холмогоровы В. и Г.* Исторические материалы о церквях и селах XVI—XVIII вв., вып. 3, М., 1856.

- Шугаев В. М.* Орнамент на ткани, М., 1969.
- Якунина Л. И.* Русские набивные ткани VIII—XVII вв., М., 1954.
- Արբանձյան Ա. Շիրակացու մատենագրությունը, Երևան, 1944
- Արբանձյան Վ. Ա. Նրճեստները Հայաստանում IV—XVIII դդ., Երևան, 1956:
- Ալտյոյանեան, Պատմություն հայ պաղթականության, Գահիրե, 1941:
- Անևձյան Հ. Արտադր. ո. Թաղի վանքի ձեռագործ վարպետը, «Քաղաքացի»,
Վենետիկ, 1930, հատ. 88, հուլիս-օգոստոս:
- Առաքելյան Բ. Կաղմերի գարգարման արվեստը միջնադարյան Հայաստանում,
Երևան, 1958:
- Առաքելյան Բ. Քաղաքները և արճեստները Հայաստանում IX—XIII դդ., Երևան,
1958:
- Գանձակեցի Կ. Պատմություն Հայոց, Երևան, 1961:
«Էջմիածին», Այրոմ, էջմիածին, 1895:
- Ս. էջմիածին, 303—1903, Պատկերապարզ նկարադրություն, Վենետիկ, 1903.
- Թանգարան հայկական հին և նոր գրություններ Բ. Անկանոն գիրը նոր կտակա-
րանաց, Վենետիկ, 1898:
- Լալայան Ս. Շատախի շալագործությունը, «Ազգագրական հանդես», գիրք XXV, № 2,
Թիֆլիս, 1913:
- Խորենացի Մ. Հայոց պատմություն, Երևան, 1961:
- Խորենացի Մ. Մատենագրությունը, Վենետիկ, 1843:
- Կոստանյան Կ. Վիմական տարեգիր, ՍՊԲ., 1914:
- Հարությունյան Ա. Բ. Ներկերի և թանաքների գործածությունը հին հայկական
ձեռագրերում, Երևան, 1941:
- Հացունի Վ. Հայ գրողները պատմության մեջ, Վենետիկ, 1919:
- Հացունի Վ. Պատմություն հին հայ տարադին, Վենետիկ, 1923:
- Հովսեփյան Գ. Մի էջ հայ արտեստի և մշակույթի պատմությունից, պրակ Ա, Հա-
լիպ, 1930:
- Հովսեփյան Գ. Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի և մշակույթի
պատմության, պրակ Ե, Նյու-Յորք, 1944:
- Մնացականյան Ա. Շ. Հայկական գարգարվեստ, Երևան, 1955:
- Ներեհ Հ. Պատմություն անկիրացոց վաճառականության, Կ. Պոլիս, 1882:
- Պատրիկ Ա. Հայկական տարադ, Երևան, 1967:
- Տեր-Հովհաննյանց Հ. Պատմություն նոր Ջուզյու, որ յԱսպահան, հատ. 1, նոր
Ջուզյու, 1880:
- Փարսլեցի Ղ. Պատմություն հայոց, Թիֆլիս, 1907:
- Օտար ազգությունները Հայաստանի և հայերի մասին, հատ. 4, Երևան, 1967:
- Baker G. P.* Calico painting and printing in the East Indians in the XVII
th and XVIII th centuries. London, 1921.
- Barthold Eugène.* Traité de la gravure sur rouleaux, Paris, 1906.
- Chobaut U.* L'industrie des Indiennes Avignon et a'Orange, Avignon,
1934.

- D'Allemagne Henri-Rene*. La toile imprimée et les indiennes de traite, v. I, II. Paris, 1942.
- Gayet*. L'exporation des Necropoles Greco-Byzantines d'Antinoé, Annales du Musée Guimet, Paris, 1902.
- Flemming Ernest*. Les tissus, Paris.
- Forrer*. Die kunst des Zeugdruckes vom Mittelalter bis zur empirezzeit, Strassburg, 1898.
- Forrer*. Die Zeugdrucke des byzant. roman, gothischen und Späteren Kunstepochen, Strassburg, 1894.
- Kendrick A. T.* Catalogue of textiles from buryinggrounds in Egypte, v. I—III, London, 1920—1922.
- Millus N.* Indonesische Textilkunst, Wien, 1964.
- Pfister R.* La decoration des étoffes d'Antinoé, „RAA“, v. V, Paris, 1928, N. 1,
- Pfister R.* Les textiles les du tombeau de Toutankamon, „RAA“, v. XI, Paris, 1931. N. 4,
- Pfister R.* Les toiles imprimées de Fostat et l'Hindoustan, Paris, 1938.
- Pfister R.* Nouveaux textiles de Palmire, Paris, 1937.
- Pfister R.* Textiles de Halabien (Zenobia), v. I, Paris, 1957.
- Pfister R.* Tissus imprimées de l'Inde Médiévale, „RAA“, v. X, Paris, 1936, N. 3.
- Reichelt R.* Das Granatapfelmotif in der Textilkunst, Berlin, 1856.
- Reichelt R.* Das Textilornament, Berlin, 1886.
- Riegl A.* Altorientalische Teppische, Leipzig, 1891.
- Sakissian A.* Pages d'Art Armenien, Paris, 1940.
- Sandberg G.* Battic, Stockholm, 1955.
- Shampeaux A.* Les Arts du tissu, Paris, s. d.
- Stuart Browne D. M.* Armentan Exhibits in the Victoria and Albert Museum, II, Textiles, „Ararat“, London, 1918. v. V, N. 56, Feb.—March.
- Teroud V.* L'Indoustrie des Indiennes Avignon et a'Orange, Avignon, 1934.
- Teroud V.* L'Indoustrée des toiles pointes à Orange, Avignon, 1887.
- Textile museum, Washington, catalogue, Washington, 1957.
- Vaclavik A. J.* L'Art populaire du textile dans les pays de Bohême, Prague, 1956.
- Victoria and Albert museum, Embroidered hanging silk on linen, London, 1921—1922, 1934.
- Victoria and Albert museum, Brief guide to Persian embroideries, Reprint, London, 1937.
- Victoria and Albert museum, Brief guide to Tourkish Wofen fabrics, London, 1950.
- Wilson L. M.* Ancient textiles from Egypt in the university of Michigan, Michigan, 1933.

И Л Л Ю С Т Р А Ц И И

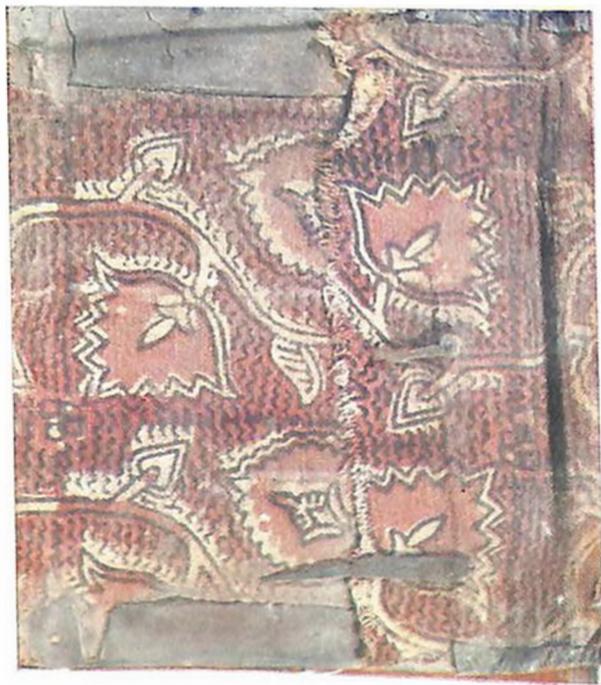


Табл. 1. Рукопись № 4922, Моск., 1447 г.

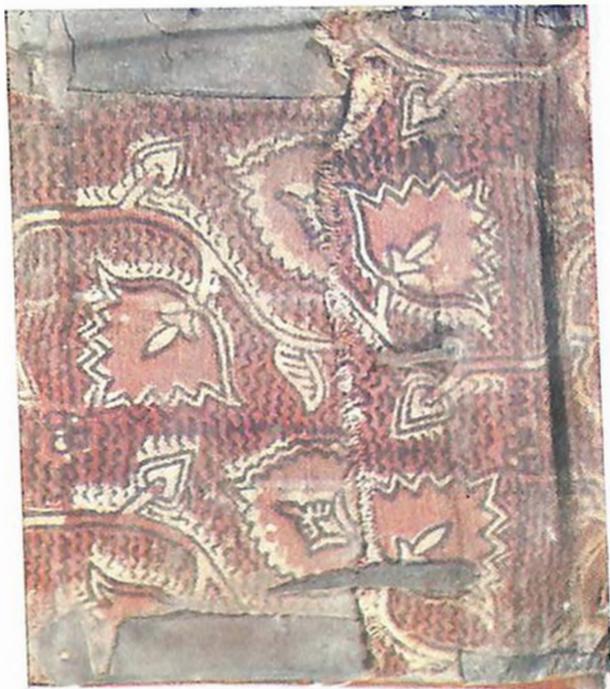


Табл. I. Рукопись № 4922, Моск., 1447 г.

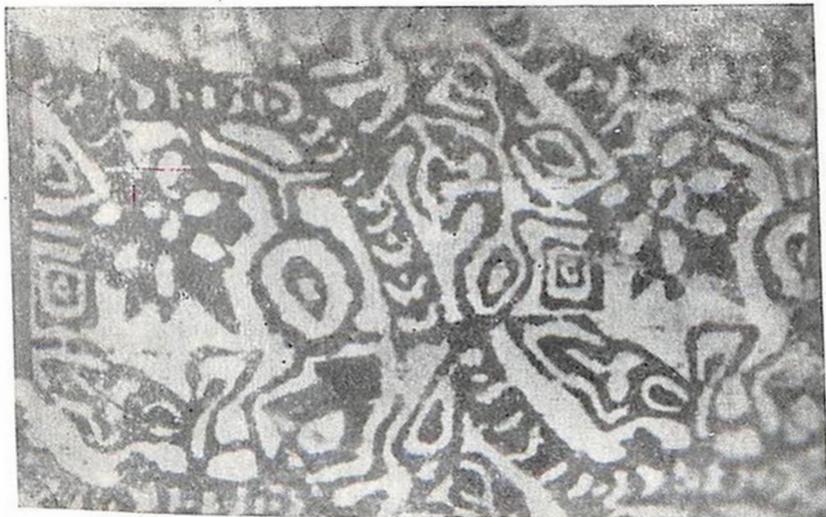


Табл. II. Рукопись № 1141, Гладзор, 1335 г.



Табл. III. Рукопись № 4813, 1338 г.





Табл. IV. Рукопись № 76, Арик, 1317 г.

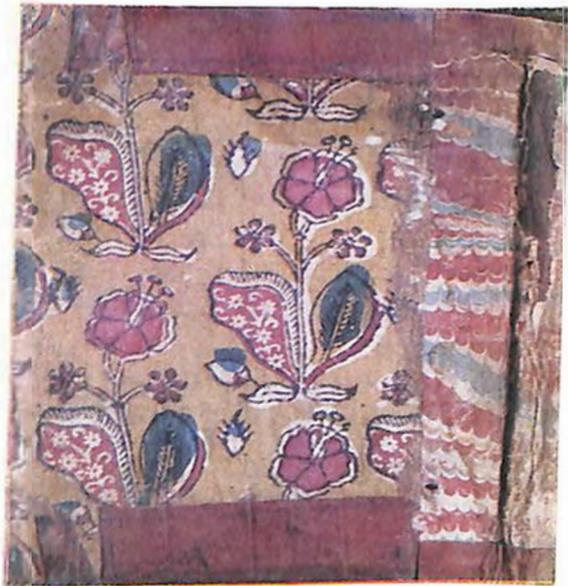


Табл. V. Рукопись № 1215, Слс. 1644 г.

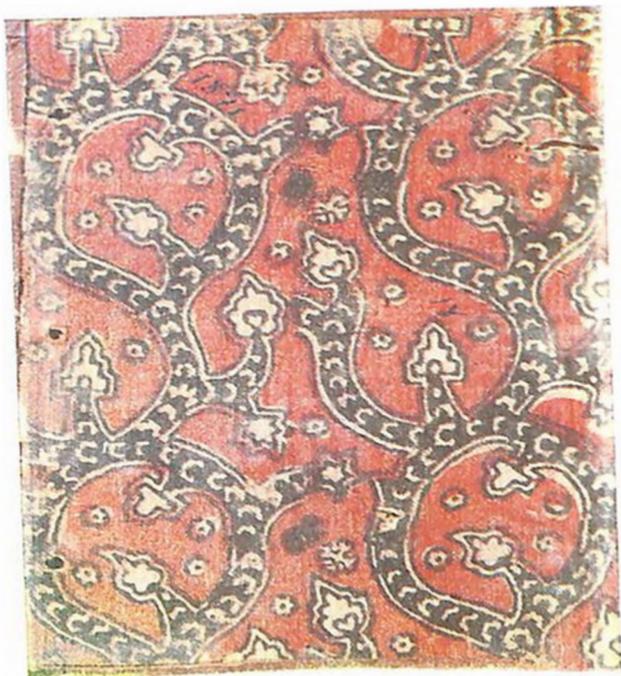


Табл. VI. Руконсь № 1903, Хизан, 1600 г.

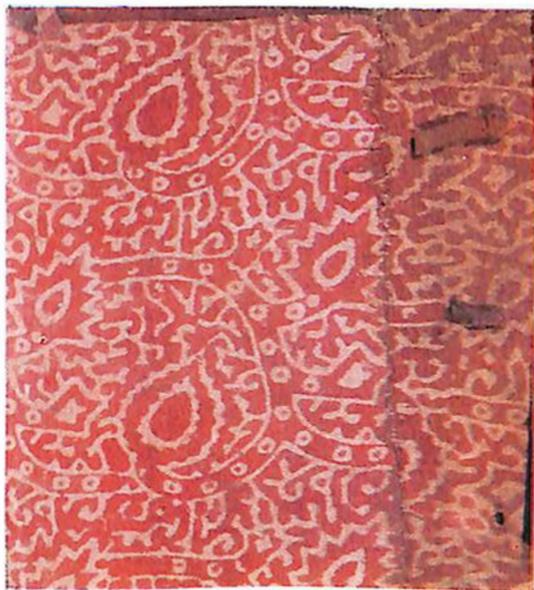


Табл. VII. Рукопись № 1377. Хизан, 1603 г.

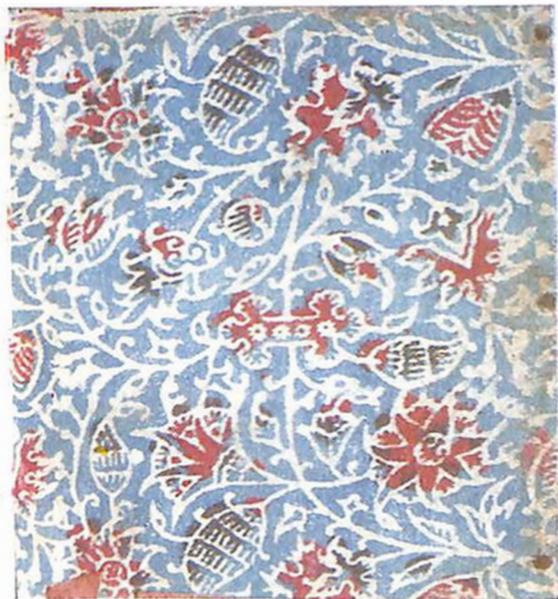


Табл. VIII. Рукопись № 1282. Мокс, 1604 г.

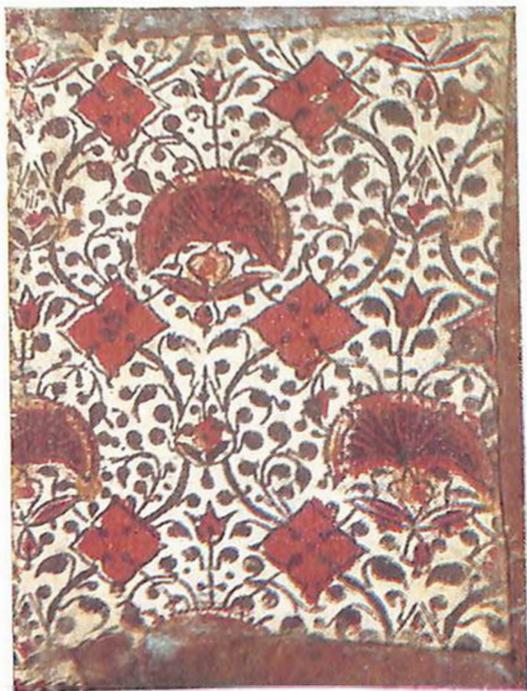


Табл. IX. Рукопись № 632, Новая Джуга, 1679 г



Табл. X. Рукопись № 1033, Дсех, 1690 г.

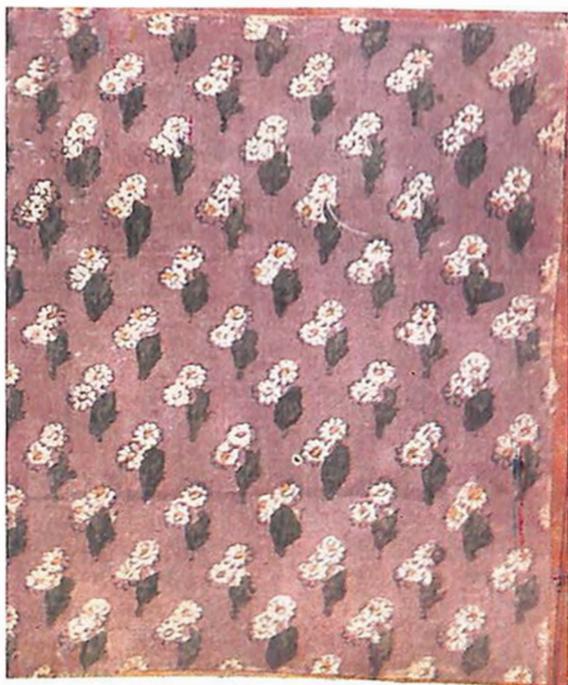


Табл. XI. Рукспись № 2642, Новая Джуга, 1667 г.

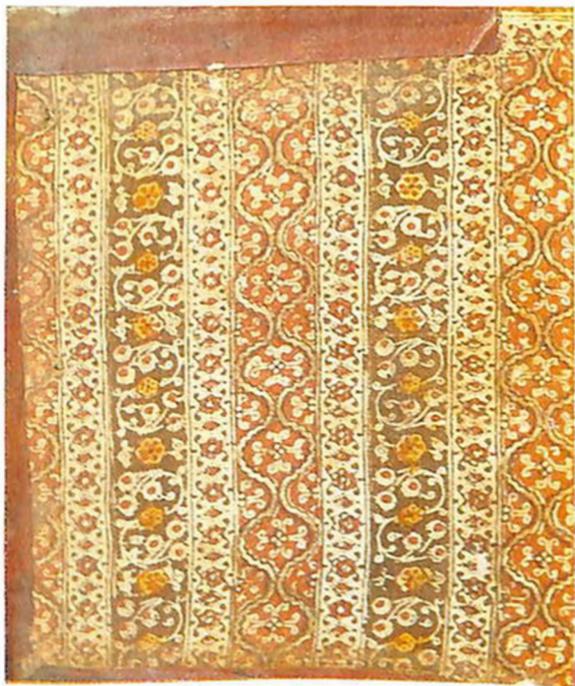


Табл. XII. Руконь № 2865, Хизан,
XIV в., 1567 г., переплет 1684 г.



Табл. XIII. Рукопись № 2993, Новая Джуга, 1679 г.



Табл. XIV. Рукопись № 2063, Хизан,
1413 г., переплет 1599 г.

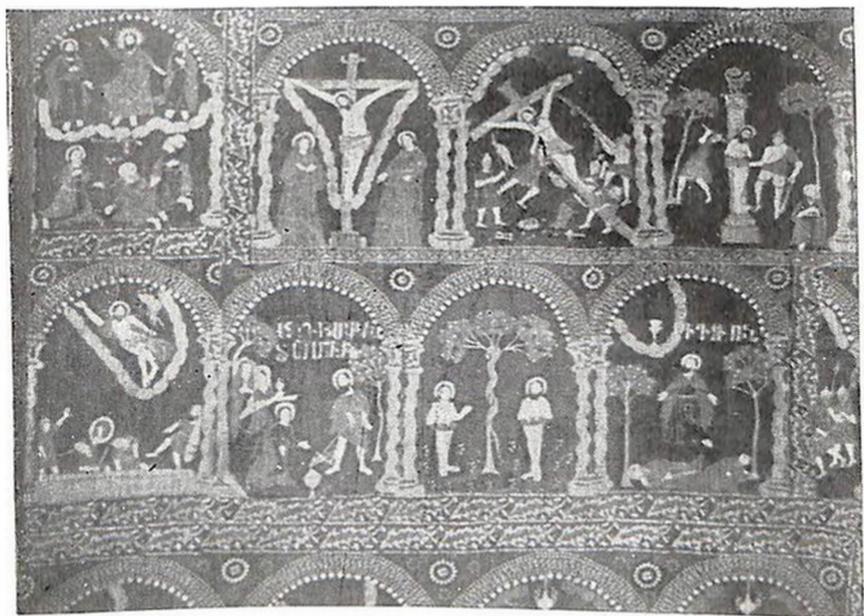


Табл. XV. Алтарная завеса, Токат, XVIII в.



Табл. XVI. Алтарная завеса, фрагмент, Трансзунд (?), XVIII в.



Табл. XVII. Алтарная завеса, фрагмент, Трансзунд (?), XVIII в.

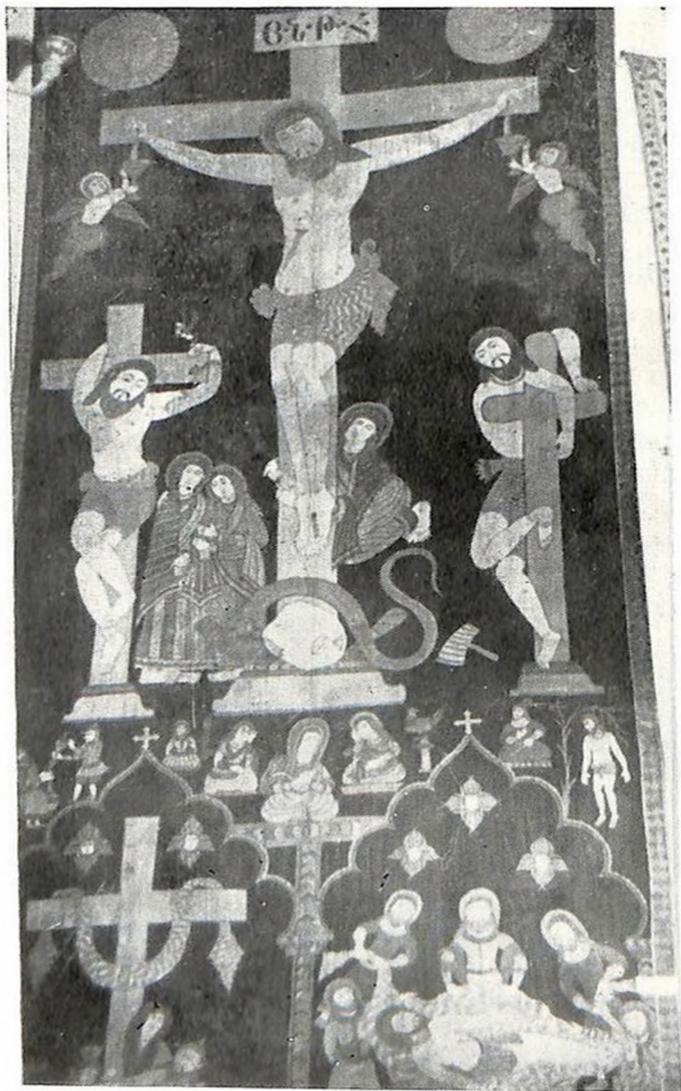


Табл. XVIII. Алтарная завеса, фрагмент, Мадрас, 1725 г.



Табл. XIX. Алтарная завеса, фрагмент, Мадрас, 1725 г.



Табл. XX. Алтарная завеса, фрагмент, Мадрас, 1725 г.



Табл. XXI. Алтарная завеса, Мадрас, 1789 г.



Табл. XXII. Гравюра, Венеция, 1773 г.



Табл. XXIII. Алтарная завеса, Мадрас, 1790 г.



Табл. XXIV. Алтарная завеса, фрагмент, Мадрас, 1799 г.

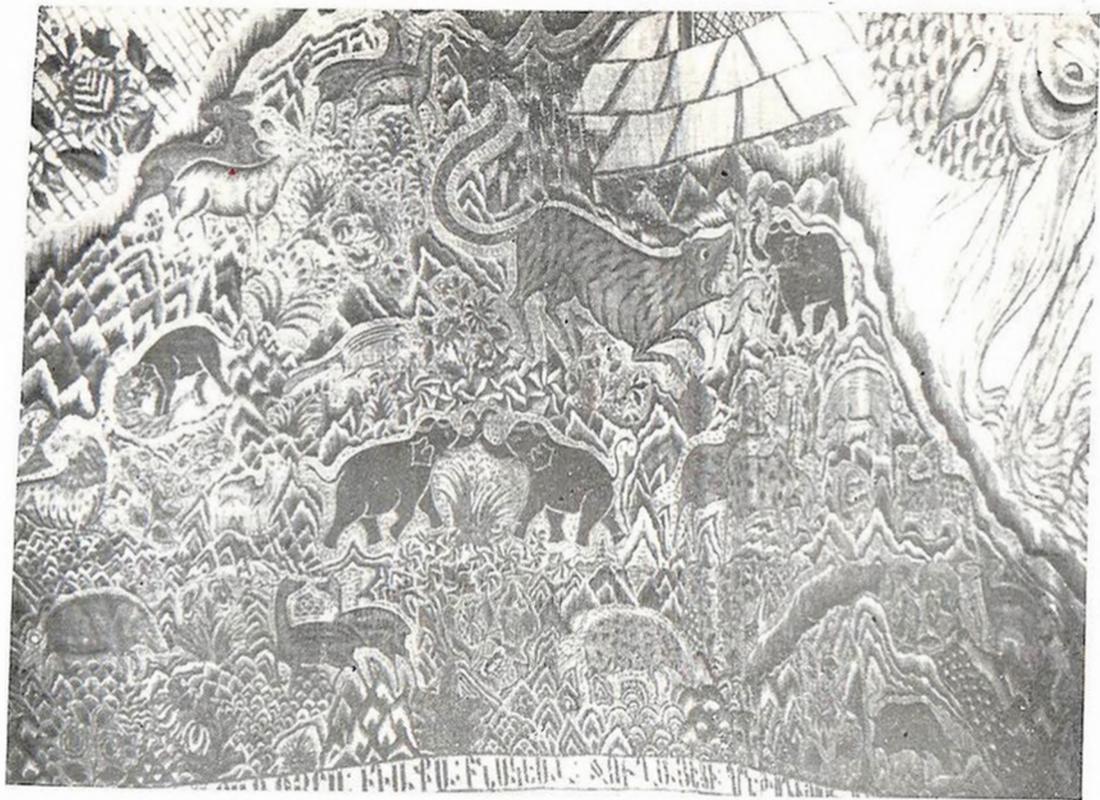


Табл. XXV. Алтарная завеса, фрагмент, Мадрас, 1799 г.



Табл. XXVI. Алтарная завеса, фрагмент, Мадрас, 1799 г.



Табл. XXVII. Индийская каламкари, Танджор, 1876

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Глава I	10
Глава II	50
Глава III	82
Заключение	111
Приложение. Список наборок в собрании Матенадарана	117
Библиография	127
Иллюстрации	133

ЗЕМФИРА РУБЕНОВНА ТАРАЯН
НАБОЙКА В АРМЕНИИ

*Печатается по решению ученого совета
Института искусства
АН Армянской ССР*

Редактор издательства *Г. А. Абрамян*
Художник *К. К. Кафадарян*
Худож. редактор *Г. Н. Горцакалян*
Технич. редактор *С. К. Закарян*
Корректор *Н. Г. Анкарян*

ВФ 03284 Изд. 4634 Заказ 723 Тираж 1000

Сдано в набор 7/07 1977 г. Подписано к печати 17/04 1978 г. Печ. 8,37 л.
+ 2С вкл. Усл. печ. л. 10,1, изд. 8,57 л. Бумага № 1, 60×84¹/₁₆.

Цена 1 р. 45 к.

Издательство Академии наук АрмССР, 375019, Ереван, Барекамутян, 24-г.
Типография Издательства АН Армянской ССР, г. Эчмиадзин

Цена 1 р. 45 к.

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК
АРМЯНСКОЙ ССР

ЕРЕВАН — 1978

P $\frac{11}{483024}$