НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА



ВЫПУСК XXVI

СА-708 ГНВ
Н-34

Государственный музей Востока

Москва

Государственный музей Востока
№ 929

SCIENTIFIC BULLETIN

OF THE STATE MUSEUM OF ORIENTAL ART

Volume XXVI

Moscow

2006

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА

Выпуск XXVI

Государственный
музей искусства
народов Востока
О № 56889

Москва

2006

ББК 63.5
Н 34

Печатается по рекомендации
Редакционно-издательского совета
Государственного музея Востока

Редакционная коллегия:
И.И.Шеттунова (отв. редактор)
Н.В.Сазонова
Н.А.Гожева

Н 34 **Научные сообщения Государственного музея Востока**. Выпуск XXVI. — М.: Государственный музей Востока, 2006. — 344 с.

Настоящий выпуск «Научных сообщений ГМВ» основан на материалах конференции «Восток. Искусство быта и бытия», проходившей одновременно с открытием одноименной выставки (октябрь 2003 г.). Авторы статей рассматривают процессы производства и бытования художественной вещи, а также сам художественный объект как формы реализации духовных ценностей культуры Востока. Материал сборника охватывает регионы Ближнего и Среднего Востока, Центральной Азии, Индии, Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии.

На обложке:

1. Футляр для зеркала. Иран. Мастер Мухаммад Хади. 1813 г.
2. Блюдо с изображением Кришны и гопи. Индия, джайпурская голубая керамика. ГМВ, инв. № 1006.

ISBN 5-85000-098-4

© Государственный музей Востока, 2006.

СОДЕРЖАНИЕ

Шептунова И.И. **Предисловие** 7

Апчинская Н.В. **«Он трапезы нашей почтил благодать».** О «кутежах» Нико Пиросманашвили 13

Мясина В.А. **Сюзани: быт и бытие** 21

Филатова М.Ю. **Керамика «испик» в собрании ГМВ** 32

Сазонова Н.В. **Образ цветка в иранской живописи** 44

Ласикова Г.В. **Накшбанд и наккаш — два творца одного узора.** Художники в сефевидских ткацких мастерских 67

Ласикова Г.В. **Иранские художники и каллиграфы 16 века в «Собрании достойнейших» («Маджма‘ ал-хавасс») Садик Бек Афшара** 93

Кулланда М.В. **Образы дракона и змеи в турецком художественном ремесле османского времени** 113

Кулланда М.В. **Собрания художественного ремесла Турции в московских музеях** 131

Шептунова И.И. **Три манускрипта «Бабур-наме».** Опыт сравнительного анализа 155

Карлова Е.М. **Джайпурская голубая керамика** 210

Карлова Е.М. **Орисская живопись пата** 216

Гожева Н.А., Кириченко А.Е. **Религиозно-мифологическая основа традиционного оружия Мьянмы.** К прочтению надписей на клинках бирманских мечей из собрания ГМВ 238

Сараева Ю.В. **Эстетические основы китайской художественной резьбы по бамбуку.** Стаканы для кистей в собрании ГМВ 262

Шишкина Г.Б. **Бумага как эстетический феномен японской культуры** **287**

Апчинская Н.В. **Скульпторы из Осетии.** Четыре портрета **298**

Шукуров Ш.М. **Задачи иранистики в области изучения искусства и архитектуры.** Доклад на семинаре **325**

Шептунова И.И. **Добрые руки бихарских мастериц** **333**

Summary 337

Contents 343

ПРЕДИСЛОВИЕ

В октябре 2003 года исполнилось 85 лет со дня основания музея. Эта дата была отмечена масштабной выставкой, объединившей усилия всех научных отделов и служб музея. В основу ее замысла была положена идея многообразия цивилизаций Востока, основанных, тем не менее, на некоем общем для них принципе, позволяющем говорить об особости этого обширного культурного комплекса. Выставка получила название «Восток. Искусство быта и бытия», а сквозной идеей экспозиции стала попытка представить духовный мир культур Востока через образ художественно выделанной вещи. Весь путь бытия вещи — рождение ее в руках мастера, долгая или короткая жизнь, связанная с традиционным бытом и обычаем, воспроизводство ее образа в новой вещи согласно законам этого бытия — отражает мир бытия духовного, обязывающего и творца, и потребителя вещи.

Почти два года по подготовке проекта выставки и аннотированного альбома избранных репродукций ее экспонатов не прошли даром для рабочего коллектива. Тщательное изучение собраний музея для отбора произведений, максимально выражающих концепцию выставки, позволили обнаружить ранее неизвестные факты, а равно найти и новые истолкования уже известным. На основе состава коллекций была выявлена и структура экспозиции. Каждому из разделов выставки была посвящена вводная статья в альбоме-каталоге и подробные аннотации к репродукциям.

Однако, несмотря на солидный объем (100 репродукций) этого издания, за его пределами остался большой материал, проработанный авторами экспозиции и аннотаций. Реализация проблематики выставки нашла продолжение в докладах и сообщениях научной конференции, часть которых стала основой настоящего сборника. Далеко не все участники конференции смогли представить статьи для публикации, однако многие тексты настоящего издания «переросли» первоначальный замысел.

Помимо этого, некоторые положения или отдельные наблюдения в статьях разных авторов перекликаются по смыслу, взаимно поддерживая их и создавая внутренние связи в общей картине поля культуры Востока. Так, вслед за подробным описанием образа цветка в персидской живописи в статье Н.В.Сазоновой, трактующей о высоком метафорическом смысле подобных изображений, в статье Г.В.Ласиковой мы встречаемся

с прямым документальным подтверждением этой метафоры, обнаруженным в трактате Садики — надпись, созданная в саду цветочным орнаментом, гласит: «Взгляни на творение Бога, взгляни!». Это словно нечаянное плетение смыслов, неожиданно встречающихся и совпадающих в пределах одной культуры, говорит о подлинности явления и точности его понимания исследователем.

Не менее красноречиво и противопоставление оттенков смысла некоторых значимых для культуры явлений. Так, если в статьях о каллиграфии индо-иранского круга говорится о почитании бумаги как материала, на котором может быть написано слово Пророка, то образ рукотворной бумаги в Китае и Японии, содержит прежде всего эстетические коннотации. Однако в истоках своих это отношение к данному материалу сакрально в обеих культурах. И если каллиграфы персидских рукописей предпочитали тонированную желтоватую бумагу как более приятную для письма и чтения, а равно и «старинную», то белизна японской бумаги *васи* напоминает о белизне древнейшего ритуального пространства *сики*, отмеченного белой веревкой вокруг священного камня и белым гравием во дворе святилища или «сада камней». При этом наиболее общим признаком здесь выступает самоценность чистого листа бумаги, несущего в себе потенцию предстоящего акта творчества.

Подобные аналогии или взаимосвязи могут быть обнаружены читателем и в других статьях данного выпуска. В целом они образуют мозаичную картину вещного мира в культуре Востока, лакуны в восприятии которой можно заполнять до бесконечности. Предлагаемый порядок статей сообразуется в основном с распределением материала по тематическим группам на упомянутой выставке.

Центром экспозиции главного зала, представлявшего образ пира, был один из шедевров в собрании музея — картина Нико Пиросманашвили «Кутеж». Творчеству этого мастера посвящена статья Н.В.Апчинской «Он трапезы нашей почтил благодать». К ней примыкают статьи В.А.Мясиной о *сюзани* — также одном из элементов праздничного убранства помещений и дворов, — и М.Ю.Филатовой, трактующей о производстве и бытовании дагестанской керамики.

Следующая группа статей включает описание объектов двух художественных традиций — мусульманской культуры Среднего Востока и индийского искусства и ремесла, в том числе ритуальной в своей основе живописи Ориссы, связанной с культом индуистских божеств.

Статья Н.В.Сазоновой «Образ цветка в иранской живописи», несмотря на кажущийся второстепенным изобразительный мотив, излагает основополагающие принципы художественного творчества и его восприя-

тия в культуре ислама. Восхождение от мира вещного в мир вышних сфер через образ красоты сотворенного — как один из коранических постулатов — выявлено в анализе цветочных композиций в миниатюре и росписи лаковых изделий: книжных переплетов, пеналов-каламданов, футляров для зеркала и шкатулок. Описывая историю формирования и развития образа (*сурат*) цветка в искусстве Ирана, автор указывает на существующий в суфийской традиции навык метафорического восприятия подобного изображения, способности к его мистическому истолкованию как образа Рая. Статья носит и публикационный характер, вводя в научный оборот ряд художественных объектов из собрания музея, исследованных в сопоставлении с современными им или близкими по теме мотивами в других коллекциях. Достойно внимания стремление автора к точному ботаническому описанию сада Творения в персидской живописи, что вполне соответствует и внутренним интенциям художественной культуры Ирана и Индии этого времени.

В статье «*Накшбанд* и *наккаш* — два творца одного узора» Г.В.Ласикова на конкретном примере сотрудничества двух художников эпохи Сефевидов — прославленного мастера художественных тканей Ходжи Гийяса Накшбанда и миниатюриста Садик Бека Афшара — воспроизводит процесс создания уникальных тканей с изобразительными мотивами. Внимание к подробностям исторических событий 16 — начала 17 в. позволило автору уточнить биографические данные, а также особенности работы и контактов обоих мастеров, что существенно дополняет картину художественного производства в средневековом Иране. Интерес автора к личности *китабдара* Садик Бека нашел свое выражение в продолжении исследования. Следующая статья представляет собой комментированный перевод фрагментов поэтической антологии Садик Бека «Собрание достойнейших», включающих биографии художников, в том числе не известных по другим источникам. Перевод выполнен Г.В.Ласиковой с персидского перевода ʻАбд ар-Расула Хайампура сороковых годов прошлого века, при этом была сделана необходимая сверка с чагатайским оригиналом.

В статье М.В.Кулланда рассматриваются изображения драконовидных существ и змей на предметах турецкого художественного ремесла османского времени. Автор показывает, как эти двойственные по сути образы, несущие в фольклоре разное значение, в художественном ремесле, особенно к 18-19 вв., практически сливаются, и в их восприятии начинает превалировать положительное начало.

В статье, посвященной московским собраниям турецкого художественного ремесла, дается характеристика коллекций османского време-

ни, хранящихся в крупнейших столичных музеях — Государственном Историческом, Музеях Кремля и Музее Востока. М.В.Кулланда описывает состав этих собраний, прослеживает историю их формирования и изучения и делает на этом основании выводы об их репрезентативности как источниковедческой базы для исследования османского прикладного искусства 16-19 вв.

Статья И.И.Шептуновой о миниатюрах к рукописи «Бабур-наме» из собрания ГМВ продолжает исследование коллекции, часть которого была опубликована в XXV выпуске Научных сообщений ГМВ. В прилагаемой к статье таблице дается сравнительный анализ порядка иллюстрирования сюжетного ряда рукописи в трех ее списках 1590-х гг., хранящихся в ГМВ, Британском музее и Национальном музее в Дели.

Две статьи Е.М.Карловой также носят публикационный характер. Одна их них представляет собой исследование небольшой коллекции голубой джайпурской керамики 19 в. в собрании ГМВ. В ней автор описывает историю происхождения этого своеобразного керамического производства и специфической техники изготовления сосудов.

Другая статья посвящена коллекции традиционной орисской живописи *пата*. В ней Е.М.Карлова приводит подробные сведения о технике ритуальной живописи, связанной с культом Джаганнатха в г. Пури, описывает основные сюжеты и приемы изображения. Чрезвычайно интересны сведения о социальном статусе художников-*пата*, а также история возникновения и развития культа Джаганнатха. Внимательное изучение коллекции позволило автору уточнить ряд сюжетов и произвести новую атрибуцию экспонатов.

Группа статей, относящихся к региону Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии, посвящена в основном теоретическим — эстетико-философским и религиозно-философским проблемам, которые решаются на конкретном материале музейных собраний.

Статья Н.А.Гожевой и А.Е.Кириченко «Религиозно-мифологическая основа традиционного оружия Мьянмы. К расшифровке надписей на клинках бирманских мечей из собрания ГМВ» касается практически неисследованной области искусства Мьянмы — традиционного оружия, семь образцов которого хранятся в собрании музея. В процессе изучения изображений и прочтения надписей на клинках бирманских мечей авторы выяснили, что их содержание связано с одним из известных сюжетов буддийской канонической литературы. Такое достаточно неординарное (по сравнению с декором подобного типа оружия других стран Юго-Восточной Азии) «украшение» мечей определило основную тему

статьи — исследование традиционного бирманского оружия с позиции его религиозно-мифологической основы в целом. Анализ фольклорного, нарративного, документального и художественного материала позволил авторам показать различные пласты мифопоэтической и религиозной традиций Мьянмы в осмыслении роли и функции оружия и сделать вывод о высокой степени «буддизации» идей сакрального оружия и достаточно слабом влиянии автохтонных верований на данную сферу, что является наиболее характерным для оружейной практики Мьянмы. Художественным проявлением буддийских концептов можно считать и мечи из собрания ГМВ, украшенные буддийскими сюжетами, совмещающими идеал искусного и могучего воина со священным текстом.

Предметы из «кабинета ученого» — китайские бамбуковые стаканы для кистей и японская бумага ручного литья, *васи,* описаны в статьях Ю.В.Сараевой и Г.Б.Шишкиной. Особенное внимание к материалу, несущему в себе множество умозрительных концепций, скрытых «цитат» культурного наследия, антропоморфизм исходного природного объекта — полого стебля бамбука, а также простота, как один из образов внутренней свободы, лежат в основе эстетического переживания созерцателя и бамбуковой стопки, и чистого листа *васи.*

Дополнение этого предмета декоративным и смысловым изображением или текстом должно быть соприродно этой простоте и исполнено того же внутреннего тепла, которое производят и тактильные ощущения при контакте с шероховатой поверхностью бумаги или с фактурой стеблей бамбука. Эта концепция простоты, родственная буддийскому понятию пустотности, составляет лишь одно из направлений дальневосточной культуры.

Ю.В.Сараева, представляя резные бамбуковые изделия из коллекции музея, дает убедительный анализ изобразительного декора, его основных мотивов и пластических качеств.

Равным образом цвет и фактура рукотворной бумаги есть знаковый образ японской культуры. В краткой истории производства разных ее сортов Г.Б.Шишкина описывает некоторые технологические особенности, а также приводит примеры неординарного использования этого материала. Кроме широко известных живописных свитков и ширм, белых *сёдзи*, принимавших на себя тени листвы и пролетающих птиц, была еще и бумажная одежда *камико*, бумага для подарков и амулетов. Японская классическая литература изобилует примерами изысканного этикета, где толщина, цвет и фактура бумаги могут выразить чувства автора послания скорее, чем сдержанный тон письма. Бумага становится одной из универсальных метафор японской культуры. Существенно и то, что эта

способность восприятия вещного мира как метафоры не утрачивается, но напротив, культивируется в современной Японии.

Статья Н.В.Апчинской о четырех осетинских скульпторах нашего времени отнюдь не противоречит общему характеру сборника, посвященного традиционной культуре Востока. Убедительный и эмоциональный анализ творчества современных мастеров связывает прошлое и настоящее нитью традиции, по-новому пережитой и воплощенной. Эта связь времен естественно завершает тему искусства быта и Бытия на Востоке.

В настоящем издании отсутствует обычный раздел хроники научной жизни музея. Этот пробел редколлегия надеется восполнить в следующем выпуске «Научных сообщений ГМВ». Здесь же публикуются лишь две статьи, информирующие о значительных событиях истекшего периода.

Ш.М.Шукуров представляет программу научного семинара, начавшего свою работу в 2006 г. и посвященного изучению культуры Ирана в широком контексте ее взаимосвязей с культурой сопредельных стран, Европы и России. Тем самым искусствоведческая иранистика обретает перспективы дальнейшего развития, что ставит определенные задачи и в области подготовки научных кадров.

Ретроспективный обзор выставки народной индийской живописи *мадхубани* обращает внимание читателя на добровольный дар коллекции Валентином Ивановичем Коровиковым, многие годы сотрудничавшим с музеем. Вещи его собраний многократно участвовали в проводившихся в музее художественных выставках.

И.И.Шептунова

Н.В. Апчинская

«ОН ТРАПЕЗЫ НАШЕЙ ПОЧТИЛ БЛАГОДАТЬ»

«Кутежи» Нико Пиросманашвили

Попав в конце жизни на собрание художников Тифлиса, Пиросмани произнес слова, которые можно поставить эпиграфом к его «кутежам»: «Вот что нам нужно, братья. Посередине города, чтобы всем было близко, нам нужно построить большой деревянный дом, где мы могли бы собираться; купим большой стол, большой самовар, будем пить чай, много пить, говорить о живописи и искусстве» [3, с. 189-190]. Этот «кутеж художников» не состоялся, но свою мечту о братстве людей грузинский мастер воплотил в изображениях других застолий, которые наиболее прямо отвечали главной задаче его искусства — служить украшению духанов.

До наших дней дошли фрагменты древнейших грузинских гимнов божествам плодородия и специально виноградарству. И хотя ежедневная пища грузин (как и других кавказских народов) не отличалась разнообразием, праздничная трапеза или просто застолье с обязательным винопитием, почти церемониальным распорядком, пением, игрой на музыкальных инструментах и торжественными тостами, которые нередко произносились за бедных, страдающих, нуждающихся в защите, — являлись одной из самых характерных и неповторимых примет грузинского быта. В ритуальной основе этих трапез жил отзвук древнего сакрального понимания акта еды, входившего в ритуал жертвоприношения, и в примитивных тотемистических обрядах, и в позднейшей христианской евхаристии. Отдаленным прототипом «кутежей» Пиросмани можно считать средневековые грузинские фрески на сюжет «Тайной вечери», в частности, фреску из церкви св. Георгия в селе Убиси (14 век), отличающуюся достаточно предметной трактовкой находящихся на столе пасхальных просфор и сосудов с вином. У Пиросмани в трапезах участвуют не Христос и апостолы, а современные художнику обитатели Тифлиса и грузинских деревень, но изображения в целом сохраняют и фреско-

вую схему размещения персонажей, и уподобление стола жертвенному престолу, и общий вневременно-сакральный характер образов. Само застольное братство у Пиросмани, как и на фресках, представляет собой, в конечном счете, духовное единение в Боге. Именно в «кутежах», в силу их сюжета, с особой отчетливостью проявилась присущая всему творчеству грузинского мастера уникальная способность служить мостом, переброшенным из отдаленного прошлого в наше время.

Пирующие иногда располагаются у него прямо на земле, но, как правило, сидят, как на фресках, за покрытым скатертью столом — с его задней стороны, лицом к зрителю, и по бокам, повернутые в профиль. Произносящие тосты и музыканты, как правило, стоят. На столе, изображенном для наглядности с элементами обратной перспективы, видна лежащая на тарелках снедь, чередующиеся вертикали винных бутылок и дуги хлебцов «шоти». Перед столом обычно помещаются бурдюк с вином и какие-нибудь другие предметы или персонажи, фиксирующие центр композиции. Варьируя типаж, позицию и количество участников пира, помещая героев в то или иное пейзажное пространство и время суток, обогащая композицию изображениями фруктов, овощей, приготовленных блюд и сосудов с вином, меняя формат и размеры картины, Пиросмани создавал неповторяющиеся по образному звучанию произведения.

Едва ли не самая пластически цельная и монументальная из этих работ — «Кутеж» из собрания московского Музея Востока. К нему примыкает несколько менее мощный по образам «Кутеж пяти князей» из Музея искусств Грузии. В «Кутеже кинто с шарманщиком Датико Земель» группа пирующих сдвинута вправо и замкнута как бы влитой в стол фигурой крайнего кинто. Слева в свободном пространстве помещен шарманщик, углубленно играющий свою музыку и уравновешивающий собственной статичной фигурой всплеск эмоций, выраженный в жестах других участников застолья. В «Семейной компании» показаны не обычные для Пиросмани карачохели — ремесленники или торговцы, носящие черную чоху (верхнюю одежду), а городская семья в европейских костюмах. В «Кутеже с граммофоном», самом жанровом, художник помещает героев в замкнутое пространство интерьера, которое словно сжимает их. Кутящие показаны в подпитии, один из них улыбается блаженной улыбкой, а мужчина с граммофоном, сидящий в раздумье, подперев рукой подбородок, кажется выпавшим из застольной «литургии». В другой картине поющие

молокане, менее связанные с грузинской традицией, особенно раскованны и динамичны.

Персонажи «кутежей», как и всех без исключения произведений мастера, жизненны и неповторимы по облику, но сквозь их неприукрашенные индивидуальные черты как бы проступают лики древних фресок, выражающие просветленную духовность и христианское смирение перед Высшим началом. Выстроенные в ряд карачохели, князья, кинто или представители других сословий словно замирают перед объективом фотоаппарата, на рубеже веков все более широко входившего в грузинский быт. Но на самом деле они выключены из конкретного времени и предстоят не перед случайным наблюдателем, а перед самой Вечностью.

В жанровом отношении «кутежи» представляют собой соединение группового портрета с пейзажем и натюрмортом. Последний порой не умещается на столе и выходит за его пределы («Семейный пикник», «Компания Бего»), иногда широко расстилаясь по земле, как в «Пасхальном кутеже». Что касается природы, то она составляет неизменную среду, в которой находятся герои художника.

Прожив почти всю жизнь в Тифлисе, Пиросмани не стал, подобно своему современнику и собрату в искусстве, французскому примитивисту Анри Руссо, певцом города. Пиры происходят у него не в тифлисских духанах, для которых он писал свои картины, а под высоким небом сельской Грузии, точнее, родной художнику Кахетии. Ее виноградники, невысокие горы, холмы и долины воссозданы со всей достоверностью и одновременно преображены. Земля, небо, стебли трав, струи воды, деревья, их стволы и пни трактуются как часть какого-то почти космического в своем величии целого. Особенно впечатляют сверхмощные деревья, часто обрамляющие сцены трапез наподобие театральных кулис. Невольно вспоминается, что в тогдашней Грузии еще существовал языческий культ деревьев. Природа предстает монументально-устойчивой и одновременно пронизанной едиными жизненными ритмами. Кажется, что стволы деревьев струятся из земли, колышутся травы, шевелятся массы виноградных кустов, движутся, изгибаясь, складки холмов.

В «кутежах» фигуры показываются, как правило, крупным планом, придвинутыми к зрителю, а пейзажный фон порой сводится к одной-двум деталям. Но иногда возникают более панорамные изображения, где застолья оказываются лишь частью сельского ландшафта. В картине «Ишачий мост» мы видим це-

лых четыре кутежа (в виноградной беседке, у стойки с бутылками и в двух лодках), которые вписаны в просторный ночной пейзаж. Золотисто-охристая земля с облитыми золотым светом деревьями, к которым привязаны медведь и баран, словно омывается иссиня-черным небом с плывущей Луной, белыми облаками и загадочными черными птицами.

Певец пиров, Пиросмани прославлял виноградную лозу, являющуюся, как известно, и одним из евангельских символов Христа, вино (отождествлявшееся в церковной литургии с кровью Спасителя), сосуды, в которых оно хранится (марани, квеври), и сам процесс его приготовления. В картине «Свиври» рядом с пиршественным столом симметрично расположены большие кувшины, слева помещена бочка с вином, справа показано, как давят виноград, — все это на фоне обобщенно трактованных виноградников. Другое произведение — «Праздник во время сбора винограда» — настоящий гимн виноделию и всему крестьянскому труду. В левой части картины величественный крестьянин давит босыми ногами виноград в деревянном корыте, а другой, выполненный в меньшем масштабе, подносит корзину с гроздями; справа молодая крестьянка снимает с дерева какие-то плоды. Кутеж в центре композиции показан как праздничный итог всей наполненной глубоким смыслом крестьянской работы. И кажется, что празднуют не только люди, но и растения, и ручной медведь, направляющийся к пирующим…

В картине «Кахетинский эпос», самой большой у Пиросмани, кутеж как бы венчает собой всю народную жизнь. За размещенными слева на переднем плане пирующими разворачивается панорама с выполненными в меньшем масштабе изображениями мельницы под высоким деревом, идущих к ней крестьян, виднеющихся вдали деревенских домиков, переселенцев на арбе, загадочного недостроенного или разрушенного дома с реющими над ним зловещими черными птицами, религиозной процессии, пасущихся стад, разбойника, раздевающего жертву, храма с колокольней, над которым реют уже белые птицы. Все это — отнюдь не вид с натуры, а «монтаж» эпизодов, отработанных в предыдущих произведениях и отражающих ключевые моменты народного бытия, его добро и зло, показанные с поистине эпической объективностью. Вытянутое по горизонтали изображение читается слева направо, как написанный текст, однако в центре персонажи и предметы выстраиваются по окружности, что способствует выявлению глубины пространства и вносит в образ-

ное содержание тему вечной циклической повторяемости основ жизни.

«Кахетинский эпос» — самая развернутая композиция в творчестве Пиросмани, на другом его полюсе — вывески для духанов, винных погребов и чайных, в которых богатство образов сведено к отдельным, но часто поразительным по пластической мощи изобразительным мотивам, к лаконичной и легко читаемой изобразительной информации, дополненной поясняющими надписями.

Не пройдя никакой академической выучки, Пиросмани, как сказано о нем в замечательном фильме Георгия Шенгелаи, «не умел рисовать по закону». Можно сказать, что он писал с «орфографическими ошибками» по отношению к «ученой», правильной изобразительной речи, не забывающей о правилах даже при их нарушении. В конечном счете, это обуславливалось интуитивным по преимуществу характером его творчества. Но именно гениальная интуиция помогла Пиросмани создать свою целостную живописную систему и проникнуть в глубины бытия, недоступные более рационально мыслящим и менее одаренным мастерам. Этому способствовала и его укорененность в народной почве. В отличие от безымянных создателей народного искусства, он обладал высоким самосознанием, вел жизнь одинокого художника и выше всего ценил творческую свободу (известен его гордый ответ на предложение торговца Месхишвили поступить к нему на службу: «Кандалов на себя надеть не хочу»). Но при всем том он оставался крестьянином по мироощущению и не порывал связей с фольклорным творчеством, в свою очередь, хранившим связь с древними художественными традициями.

В согласии с эстетикой народного искусства Пиросмани не имитировал натуру, а облекал в живописную плоть свои представления о ней, соединяя наивную прямоту отражения реальности с мифопоэтическим обобщением. Его пластическая речь отличалась исключительной энергией, непосредственностью и явной или скрытой организованностью. Каждый предмет имел свою значимость, определявшую масштабы изображения, но, сохраняя самоценность, он становился знаком в общем изобразительном «тексте». С этим была связана репрезентативность изображений, разворачивание пространства на зрителя, а также присущая грузинскому мастеру несравненная свобода и смелость обобщения, заставляющая вспоминать новейшую европей-

скую живопись; экономность письма, использование отработанных приемов, создание пластических формул для каждого элемента натуры. Так, блюдо на пиршественных столах — это штрих или кольцо, из нескольких движений кисти рождаются курица, рыба, баклажаны, редиска, груши. Золотой кружок — виноградная ягода, несколько цветовых пятен — мясо на шампуре, свободно положенными широкими мазками обозначены виноградники, дома, фигуры. Форма кажется спонтанной и полной жизни; собственно, сама форма и ее жизнь не разделены, как не разделены бесконтурная лепка и цвет, ибо лепка выполняется именно цветом.

Хотя палитра Пиросмани включала в себя сравнительно небольшое число красочных оттенков, его отличало чисто цветовое видение мира, и этому не противоречило, а, напротив, способствовало то исключительное значение, которое имел в его колорите черный цвет. Поистине гениальным изобретением художника оказалось использование вместо холста качественной клеенки, которая не требовала грунта и обладала глубоким черным тоном. (Используя картон или холст, Пиросмани нередко покрывал его черной краской.) Незакрашенные поверхности могли создавать фон или сами фигуры. Кладя краску в один слой, художник благодаря иллюзии записанности черной поверхности добивался единства изображения и фона. В результате просвечивания черного сквозь легко положенную краску достигалась цельность колорита, желтый цвет приобретал зеленоватый оттенок, зеленый становился глухим, возникали вариации темно-вишневых, приглушенных рубиновых и синих цветов. Использование белил позволяло создавать гамму более светлых оттенков — серых, охристых, голубых, розовых и сиреневых. Более плотно положенные краски по контрасту с черным приобретали особую звучность и яркость.

Главный принцип живописи Пиросмани состоял именно в контрастах — цветовых и световых. Последнее было одной из причин его пристрастия к ночным сценам, таким, как упомянутый выше «Ишачий мост» или «Фаэтон и ночной кутеж». Световые контуры и блики, подобно вспышкам молнии, очерчивают фигуры и предметы. Светятся лица и глаза персонажей, золотые и серебряные украшения, одежда, поверхность скатерти, бокалы с вином, бутылки, гроздья винограда. С помощью света материя вещей, не утрачивая предметности и фактуры, преобразуется в духовное качество. Во всем этом художник рубежа 19-20 вв.

опять-таки следовал принципам средневековой фресковой живописи, в которой имело место последовательное движение от темной, иногда даже черной основы к более светлым тонам и, наконец, к «пробела́м» — знакам божественной энергии.

У Пиросмани свет также являл духовное начало, а связанный с ним белый цвет — добро; белым он, как известно, прощал грехи своим «ортачальским красавицам». Но и свет, и белый цвет существовали у него лишь по контрасту с черным, который помимо зла символизировал непостижимые тайны бытия и отождествлялся с бездной, куда уходит все живое и откуда оно, по мифологическим представлениям, рождается вновь.

Патриархальное и глубоко религиозное в своем отношении к миру искусство Пиросмани имело жизнеутверждающий характер, что особенно хорошо видно в «кутежах», которые не только воплощали национальную культурную традицию, но свидетельствовали о тайнах жизни и являлись, в конечном счете, здравицами в честь нее.

«Заздравный тост» — название посвященного художнику стихотворения Тициана Табидзе, которым хотелось бы завершить данную статью. Выдающий грузинский поэт 20 в. и один из авторов первой в Грузии монографии о Пиросмани поднимает бокал «во здравье» самого создателя «кутежей» и многих других замечательных картин:

Привыкли мы славить во все времена
Нико Пиросмани за дружеским пиром,
Искать его сердце в бокале вина —
Затем, что одним мы помазаны миром.

Он трапезы нашей почтил благодать,
Бурдюк и баран не сходили с полотен,
А поводов к пиру недолго искать —
Любой для приятельской встречи пригоден.

Следы нашей жизни, о чем ни пиши,
Изгладятся лет через десять, не боле,
А там на помин нашей бедной души
Придется сходить поклониться Николе.

Заплачет в подсвечниках пара свечей,
В трактире накроется столик с обедом.
Прошел он при жизни сквозь пламя огней,
За ним и другие потащатся следом.

Жил в Грузии мастер. Он счастья не знал!
Таким уж сумел он на свет уродиться.
Поднимем же, братья, во здравье бокал —
Да будет прославлена эта десница.

(Пер. Н.Заболоцкого). [4, с. 157]

Использованная литература

1. *Апчинская Н.* Пиросмани. Стиль и видение мира // Нико Пиросманашвили. Каталог выставки. — М., 1986. — С. 6-11.
2. *Апчинская Н.* Жил в Грузии мастер // Истина и жизнь, 2000, № 10. — С. 54-63.
3. *Кузнецов Э.* Пиросмани. — Л., 1984.
4. *Тициан Табидзе.* Стихотворения и поэмы. — М.-Л., 1964.

В.А. Мясина

СЮЗАНИ: БЫТ И БЫТИЕ

С давних пор в Средней Азии вышивка дополняла убранство как скромного сельского жилища, так и роскошных ханских покоев. Испанского посланника Руи Гонсалеса де Клавихо, посетившего двор Тимура в 1403-1406 гг., поразили раскинутые в загородных садах эмира шелковые шатры, расшитые золотом, серебром и драгоценными каменьями [10, с. 112, 115]. Знакомые узоры угадываются и в архитектурных орнаментах, и в древних росписях, и в средневековых миниатюрах.

В 19 в. вышивка становится одним из самых развитых, популярных и процветающих видов народного искусства Средней Азии. В таких известных центрах Туркестана, как Бухара, Самарканд, Нурата, Шахрисябз, Ташкент, Джизак, Ура-Тюбе, Костакоз и Ходжент, получили распространение крупные декоративные покрывала.

Подобные покрывала *сюзани* (фарси, букв. «шитые иглой») сопровождали женщину от рождения до смерти. Обычно мать загодя начинала готовить приданое для дочери. Помимо разнообразных платьев и халатов в него входило множество предметов, предназначавшихся для свадебного торжества. Состав приданого менялся в зависимости от местности и состоятельности родителей. Но большое свадебное покрывало сюзани должно было быть непременно. Накануне свадьбы, чтобы к сроку завершить трудоемкую работу, на помощь призывались родственницы и соседки и все сообща брались за дело. Это был своего рода ритуал, который под чтение Корана начинала всеми уважаемая многодетная мать.

Старинные образцы сюзани делались из некрашеной хлопковой ткани *маты* или *карбоса* кустарного производства [21, с. 22]. До середины 19 в. они расшивались шелковыми нитями, окрашенными натуральными красителями, что давало им глубокие, мягкие, переливчатые тона. Со второй половины 19 в. кроме шелка стала употребляться и красная шерсть, поступавшая в Среднюю Азию из Индии и исчезнувшая из этого региона в 80-х гг.

того же столетия [21, с. 23]. Кажущаяся случайной неравномерность окраски нитей позволяла вышивальщицам порой добиваться впечатления, сопоставимого с некоторыми эффектами масляной живописи. С конца 19 в. вместе с привозимыми из России цветными фабричными тканями в качестве основы и фона стал использоваться и местный шелк фиолетовых, розовых или зеленых цветов.

Специально приглашенная рисовальщица *каламкаш* [21, с. 22], чье ремесло передавалось по наследству от матери к дочери с обязательным обрядом посвящения, наносила узор отточенным тростниковым пером *каламом* на предварительно сшитую «на живую нить» из узких полос ткань. После нанесения узора полосы распарывались и вышивались по отдельности, а затем вновь сшивались вместе. Поэтому часто в готовых изделиях узор на месте швов не совпадает. Рисуя на глаз, каламкаш складывала ткань, намечая основные точки орнаментальной композиции. Она хранила в памяти большое количество орнаментов, многие из которых позже вносила в специальные альбомы. Нередко заказчик просил в точности повторить узоры старого, плохо сохранившегося сюзани. В процессе работы возникали новые вариации старинных узоров и композиций. Понравившиеся рисунки приобретали популярность и таким образом входили в моду.

Узор узбекских и таджикских сюзани нередко заполнял всю видимую поверхность ткани, оставляя нетронутыми лишь сравнительно небольшие части фона. Техника вышивки позволяла создавать фактуры, придававшие любой вещи, будь то роскошное покрывало или скромная тюбетейка, необыкновенную художественную выразительность. Самыми любимыми из традиционных швов были несколько разновидностей односторонней глади вприкреп и тамбурный шов.

Сюзани играло важную роль и в самом свадебном обряде: в него закутывали невесту (Самарканд) или держали над ней в виде балдахина (Ташкент, Ура-Тюбе, Ходжент), ведя в дом жениха [17, с. 70]. Оно также украшало постель новобрачных. Место, где находилась невеста на свадьбе, ограждалось завесой, которой иногда могло служить одно из сюзани. Свадебный праздник *той* обычно проходил во дворе, где расчищалось место и устанавливались столы в несколько рядов. На глиняные стены двора *дувалы* накидывались все те же сюзани, ковры и ткани. После свадьбы главным украшением комнаты молодоженов оставалось сюзани, которое занимало самое почетное ме-

сто на стене напротив входа. От праздника к празднику оно накапливало «благодать», становясь семейной реликвией. Его одалживали на время знакомым, когда у тех намечалась свадьба. Помимо вышивок в комнате развешивались многочисленные подарки и приданое невесты: десяток разнообразных платьев, парчовые и вышитые тюбетейки, полотенца и отрезы дорогих тканей.

Внешний вид вышивки, ее форма, размеры и композиция зависят от ее назначения. Самые крупные — покрывала сюзани — предстают как единые панно с центральным полем и каймой. Вышивки типа *болинпуш* накидывали на подушки в изголовье постели, *такъяпуши* использовали для занавешивания стенных ниш. *Сандалипуш* было небольшим нарядным квадратом, которым накрывали маленький столик над очагом. Совсем иначе распределяется узор на молитвенном коврике *джойнамазе* и простыне *руйджо*. В соответствии с их назначением центральное поле оставлялось нетронутым. Джойнамаз украшался каймой, чья верхняя часть напоминала арку, а пустой фон поля символизировал нишу *михраба*. Руйджо, будучи значительно длиннее, отличается П-образной композицией.

Сюзани не только в праздники, но и в будни украшали жилые комнаты, закрывая стены между ними и ниши. Каждой вышивке в соответствии с ее назначением отводилось определенное место в убранстве жилища. Некоторые из них накидывались на одеяла и подушки, сложенные днем в большой нише, которая в свою очередь была завешена другим сюзани. Стена напротив окон декорировалась самыми крупными покрывалами, иногда сочетавшимися с небольшими. В комнате присутствовали также мелкие вышитые предметы: мешочек для зеркала, футляр для гребня, мужские поясные платки и длинные полотенца.

Интересно, что конструктивные решения, применяемые в архитектуре традиционного узбекского жилища, позволяли использовать элементы декора в интерьере. В стенах из сырцового кирпича между стойками каркаса делались специальные ниши *токча*, предназначенные для хранения предметов домашнего обихода. Расположение ниш имеет различные варианты: порой они чередуются, отделяясь одна от другой только узкими перегородками, а порой они ограничены широкими панно, покрытыми либо росписями, либо резьбой по *ганчу*. В зависимости от назначения размеры ниш менялись. Так, самые большие и широкие из них — *тахмон*, предназначенные для хранения сундуков, одеял

и подушек, доходили почти до пола. Стены ниш были гладкими и никаких украшений не имели. Ниши же, где торжественно выставлялась посуда, имели алебастровые полочки разной формы. Часто такие ниши с лицевой стороны обрамлялись резьбой по ганчу или цветной росписью.

Несомненно, подобная система оформления пространства жилого дома сложилась не вдруг и имеет старые корни. Ее истоки следует искать в архитектуре эпохи Тимуридов [4, с. 186] и в шатрах, описание которых мы видим у Клавихо [10, с. 122-123]. Изображения последних можно найти на старинных миниатюрах тебризской школы 16 в.: в работе Мир Сайида Али «Прием знатного гостя в палатке» (1540-е гг.)[1] и в «Пиршестве Хулагу-хана» (1528-1529 гг.) неизвестного автора[2]. Членение стен палаток имеет бесспорную аналогию в монументальной архитектуре. О том же свидетельствует и дошедшая до наших дней летняя палатка 19 в. из фондов Самаркандского музея[3]. Иллюзия глубоких стрельчатых ниш *токча* достигалась с помощью аппликаций из узорчатых шелковых тканей, нашитых на полотняные стены палатки, что создавало убедительный эффект убранства жилого дома. Таким образом, подобная конструкция стен в какой-то степени предопределила судьбу вышивок и их роль в оформлении дома.

В свадебных обрядах и в народных празднествах, вобравших доисламские традиции, вышивкам приписывалась магическая сила оберегов. Все в них было подчинено идее защиты и стремлению к благу. Белое домотканое полотно из хлопка считалось ритуально чистым, способным привлечь удачу и отогнать беду. Кроме узоров, наполненных древней магией, мастерицы пытались увеличить волшебную силу вещи и другими способами. Часто на готовых покрывалах встречаются контуры мотива, который будто бы случайно забыли вышить. Но хитроумные мастерицы умышленно допускали «оплошность», способную, по их мнению, отвести недобрый глаз, словно загадывая про себя: пусть хвалят, да не перехваливают, и счастье молодоженов никогда не закончится [1, с. 52].

---

[1] Кембридж, Музей Гарвардского университета, № 1598 75 [8, с. 75].

[2] Миниатюра из кн. «Джами ат-Таварих» Рашида Ад-Дина, СПб., Российская национальная библиотека, Дорн 289, л. 241 [8, с. 31].

[3] Фотография палатки опубликована Тарасовым в журнале «Декоративное искусство» [18, с. 31]. К сожалению, автор не приводит инвентарного номера, сообщая лишь, что она поступила в Самаркандский музей в 1936 г.

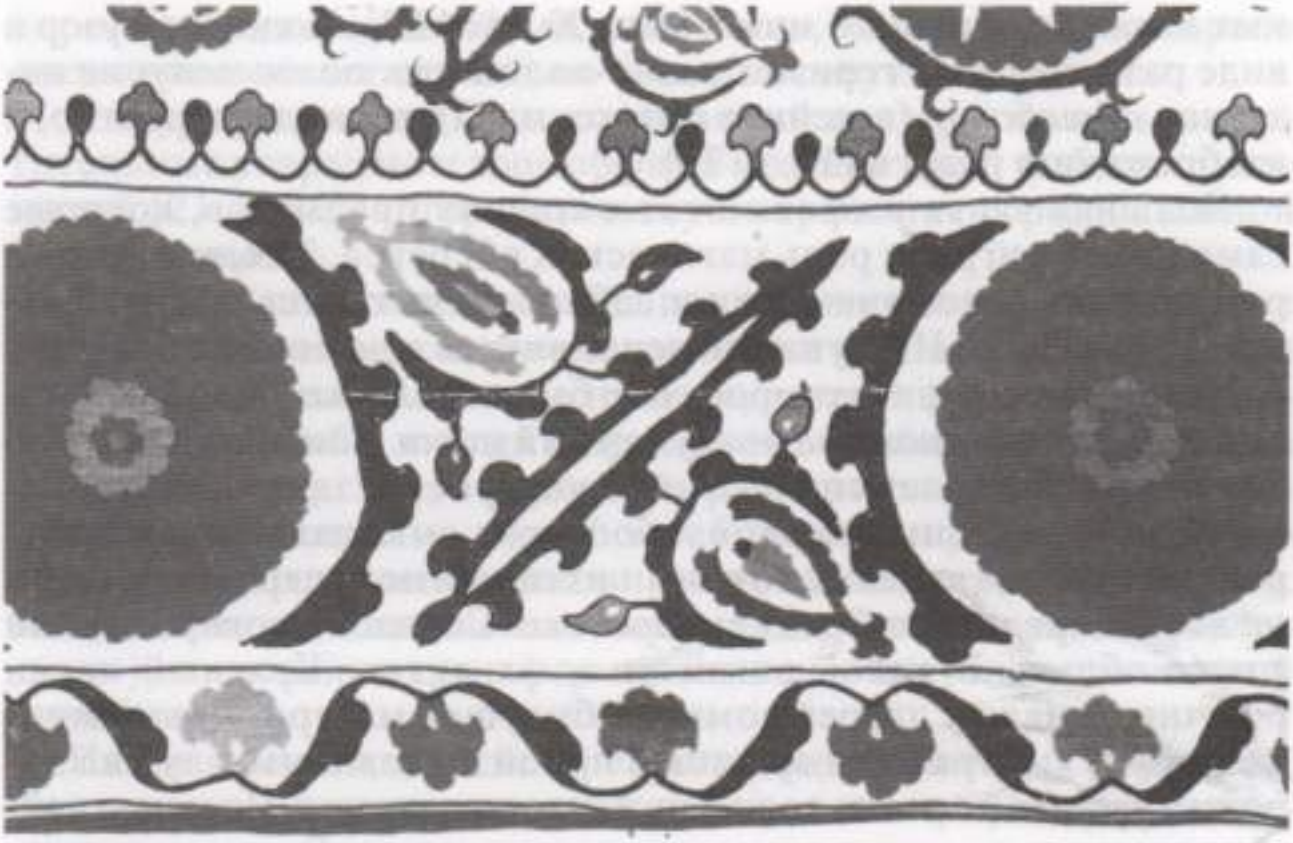


Рис. 1. Сюзани. Самарканд, 19 в. ГМВ, инв. № 1258 III. Фрагмент. Х/б ткань «карбос», шелковые и шерстяные нити, ручная вышивка

Орнамент вещей, происходивших из земледельческих районов, носил преимущественно растительный характер. Однако за цветочной формой часто скрывалось иное содержание. Наряду с узнаваемыми или близкими к природе мотивами, такими как *гул-савсан* — ирис, *чинигул* — гвоздика, *номошомгул* — лилия, *лола* — тюльпан, а также плод граната — *анор* и веточки плакучей ивы — *маджнунтол*, в узорах встречаются и астральные символы. Названия ташкентских и пскентских вышивок — *юлдуз паляк*, *ой паляк* (от арабск. *фалак*) — «звездный и лунный небосвод» — говорят сами за себя [17, с. 76]. Круглые красные розетки, почти повсеместно украшающие вышивки Средней Азии, ассоциировались с огнем и космическими светилами или же с луной как с женским элементом, знаком плодородия, вечно обновляющейся природы. Подобные воззрения восходят к древним доисламским культам [21, с. 57]. Возможно, с астральными представлениями были связаны и некоторые приемы цветовой разработки сердцевины лиственных элементов, а также «перца» и «миндаля», которые встречаются на самаркандских, шахрисябзских, ура-тюбинских и других вышивках 19 в., представлен-

ных в собрании нашего музея (инв. № 4114 III). Подобный узор в виде разноцветных горизонтально-волнистых полос получил название *абри бахор* (весеннее облако; ил. 7), восходя, вероятно, к изображению радуги [17, с. 77].

Большая часть узоров носит названия предметов, которые сами по себе играли роль магических оберегов. Так, все острые режущие предметы — ножи и сабли — считались сильной защитой от сглаза. Их функции усиливались еще больше благодаря самому железу, из которого они были сделаны. Подобный мотив назывался *корди ош* — «кухонный нож». Близким к нему по семантике был элемент *тегча* — «острие, лезвие». Узоры *каламфур* — «красный перец» и *бодом* — «миндаль», он же «турецкий огурец» являются одними из самых популярных мотивов на всем Переднем и Среднем Востоке. Согласно поверьям, они также обладали силой отгонять злых духов. Красный перец обычно вешали у дверей комнаты будущей матери. Дикий миндаль, будучи страшно горьким, а порой и ядовитым, служил хорошей защитой против козней потусторонних сил. Не менее действенен и узор *чор-чирог* — «четыре лампы». Огонь как сильнейший оберег играл большую роль в свадебном обряде: он очищал, разгонял тьму и охранял новобрачных, что, без сомнения, восходит к зороастризму [17, с. 71]. Для наибольшего эффекта в углах сюзани помещали мотив треугольного амулета *тумор*, чье изображение было распространено в джизакских вышивках. Все эти узоры и их элементы неизменно принимали растительные формы. «Кухонный нож» и «сабелька» превращаются в лиственные спирали, окружающие небольшие розетки (рис. 1), «лезвие» — в острые лучи-лепестки, отходящие от розетки во все стороны, «светильник» же предстает в виде круга, обрамленного четырьмя листками (ил. 7), а тумор порой принимает вид сложного фантастического цветка.

Помимо функции оберегов многие мотивы и узоры были призваны обеспечить счастье в семье, мир в доме и многочисленное потомство. Так, плод граната, являясь излюбленным мотивом в искусстве Средней Азии, считался символом плодородия, богатства и изобилия, а также был некогда атрибутом Анахиты — богини вод и плодородия. К примеру, в ходе свадебного обряда в Бухаре гранаты насыпали в подол невесты [17, с. 74]. Очень часто в вышивке подчеркивалась именно та черта граната, которая и сделала его знаком изобилия — множество зерен в одном плоде. Еще одним узором, символизировавшим пло-

дородие, считался опийный мак *кукнор*, изображение которого очень напоминает гранат, но более вытянутой формы.

В круг орнаментальных композиций входили не только растительные узоры, но и зооморфные мотивы змей, рыб, птиц, лошадей [21, с. 75], которые зачастую скрывались среди пышной зелени и цветов.

Образы рыб и змей, некогда почитавшиеся как хтонические сущности, непосредственно связанные с водной стихией, а, следовательно, и с культом плодородия, оставались достаточно популярными, чтобы иногда встречаться в вышивках Узбекистана и Таджикистана. Так, в народной традиции рыба приобрела значение *лукмон-халол* — честно заработанной и разрешенной шариатом к употреблению пищи — и символизировала чистоту. Змея и мотивы, называемые *морак* («змейка») и *морпеч* («след змеи»), постепенно трансформировались в сугубо растительный орнамент.

Птица — еще один из старейших и многозначных символов, в разные эпохи олицетворяла собой человеческую душу, являясь одновременно посредником между реальным и потусторонним мирами. В сюзани она играла роль не только оберега, но, быть может, и талисмана. Красный петух, изображение которого можно увидеть на свадебных лицевых занавесях руйбандах из горного Таджикистана, некогда отождествлялся с солнцем и огнем. Со временем его образ превратился в мощный благопожелательный и охранительный знак. Порой петухи представали в виде стилизованных птиц с раздвоенными хвостами, трезубым гребнем на голове и аналогичным трезубчиком на спине. Такой трезубчик был видоизмененным изображением светильника, который по древней зороастрийской традиции устанавливался на спинах птиц, чьи фигурки в свою очередь крепились к оссуариям [8]. Павлин — еще один из подобных мотивов. На старой нуратинской вышивке из музейного собрания (инв. № 1107 III; ил. 8) помещены пары повернутых друг к другу павлинов — самца и самки. Некогда этот образ связывался с плодородием и, соответственно, с Анахитой, чьим символом он являлся. По всей вероятности, здесь он должен был способствовать установлению добрых отношений между молодыми и появлению потомства. Изображения птиц с веткой или цветком в клюве, встречаемые на многих сюзани, порой ассоциировались с идеей божественного вестника, но также отсылали и к образу Древа Жизни.

Семантика Древа Жизни тесно переплелась с такими понятиями, как «Мировое Древо», «Древо Плодородия» и «Небесное Древо». Его роль как универсального символа, связанного с космологическими представлениями о создании упорядоченной Вселенной, практически не менялась. В исламской традиции оно приобрело значение райского дерева, всем хорошо понятной аллегории Райского Сада. В декоративно-прикладном искусстве Средней Азии этот образ постоянно встречается то в виде легких намеков, то в более конкретной форме. Разнообразные ветки, кусты и букеты в кувшинах *афтоба,* прихотливо разбросанные по центральному полю вышивок то тут, то там, «расцветают» на множестве нуратинских, бухарских и шахрисябзских сюзани. Древо Жизни, или райское дерево, с пышными ароматными цветами и сочными плодами, полностью заполняло пространство многих музейных покрывал из Ура-Тюбе.

Мотив кувшина для воды афтобы, изображения которого угадываются в вышивках не только в контексте с Древом, был излюблен в народной среде, символизируя чистоту и ритуальные омовения, предписываемые исламом, равно как и живительную влагу.

Растительный узор, воплощавший представления о бессмертных садах мусульманского Рая, на многих сюзани приближен к реальному образу природы. В декоре этих вышивок все исполнено скрытого смысла — и мягкий, текучий ритм упругих стеблей, и плавные очертания орнаментальных форм, и их кажущееся произвольное расположение. Пышные, бесконечно разнообразные растительные и цветочные мотивы, предстающие пред нашим взором на свадебных покрывалах, — это мир тружеников-земледельцев, чья жизнь неразрывно связана с землей, с ее первозданной силой и магией.

Не менее важна была роль цвета как организующего и объединяющего начала, обладающего также и сакрально-магическим оттенком. В традиционном искусстве многих народов белый, красный и черный считались основными и даже единственными цветами, им придавалось особое значение [19, с. 57-59]. Народы Средней Азии также оказались не исключением, но добавили в символическую палитру еще ряд цветов. Белый цвет ассоциировался с чистотой, здоровьем, удачей, счастьем, благом. У таджиков и узбеков он обязательно присутствовал в свадебных церемониях: нижнее платье невесты было белым, равно как и в одежде жениха непременно было что-то этого цвета. Белыми же

были молоко и кусочек материи, которые подносились молодым. Красный цвет символизировал любовь, радость, веселье, жизненную силу и плодородие. Желтый — цвет солнца — обладал, по народным поверьям, целительными свойствами. Голубой — цвет неба и почитания всего высшего. Зеленый — это мир (простор) и семейное счастье. Коричневый — здоровье и предохранение от болезней. Бирюзовый — чистая жизнь и настоящая удача [14, с. 71]. Черный же цвет — это болезни, несчастья, горести и страдания.

Почти до конца 19 в. в искусстве вышивки преобладал преимущественно так называемый «живописный» стиль, основанный на применении богато разработанной цветовой гаммы. Но на рубеже веков художественный язык сюзани стал приобретать оттенок все большего лаконизма и графичности. В орнаментальных композициях возросла степень условности и обобщенности, а колорит стал ярче и контрастнее. Большое значение получил цвет фона. В цветовой палитре самаркандских, нуратинских и бухарских покрывал, ташкентских паляках и сюзани из других центров произошла эволюция, которая свела тона вышивки к двум или трем. В частности, был преодолен мистический страх перед черным цветом, отныне широко использовавшимся при вышивании растительных и лиственных элементов, а также как основа для фона. В целом композиции крупных вышивок различных районов стали отличаться графичностью. Они строились, как правило, на строгом выдержанном ритме одних и тех же орнаментальных форм.

Постепенно изживали себя и многие мотивы, а с ними в определенной степени исчезала и архаико-магическая семантика узоров, сводя на нет и ритуальное значение самого сюзани. По мнению О.А.Сухаревой, к концу 19 в. исчез узор *чор-чирог* («светильник»), но зато мотив «кухонный нож» вытеснил все прочие виды лиственного обрамления розеток и заметно увеличился в размерах. Однако к началу 20 в. и его можно было встретить лишь на мелких вышивках [17, с. 78]. В результате подобных изменений из всего круга прежних орнаментов до некоторой степени уцелели практически только мотивы вроде «перца» и «миндаля». Какое-то время продолжали изображать «гранат» и «опийный мак». Когда же орнамент окончательно утратил свое сакральное значение и традиционные узоры перестали быть обязательными, появились новые возможности для расширения круга сюжетов. Так появились стилизованные под цветочно-ра-

стительные формы узоры: «самовар», «поезд», «сундук», «граммофон», — отражавшие изменения, проходившие в быту. Оставшиеся мотивы трактовались исключительно как отвлеченные растительные орнаменты, вышиваемые просто для красоты. В городской среде роль и самих сюзани свелась во многом лишь к декоративному убранству интерьера.

Сохранение архаических мотивов и символов в вышивках, как и долгая жизнь старых народных обычаев, обрядов и действий, были связаны с образом жизни женщин — хранительниц традиций и домашнего очага. С исчезновением старого уклада произошла эволюция мировоззрения и как следствие — отпала надобность во множестве ритуалов, утративших свое сакральное значение, а с ними ушла в небытие и магия, составлявшая непременную основу жизни любого народа.

Вероятно, некогда одной из важнейших функций вышивки была роль оберега. Обычай же изготавливать таковой в виде высокохудожественного покрывала появился, видимо, позже, чем само представление о магической силе предметов. Тем не менее, в средние века вышивка приобрела дополнительные черты декоративного искусства, но с узорами, несущими сакральное значение. Популярность сюзани, несомненно, объяснялась не только его ритуально-магическим значением, но и эстетическими качествами, а также тем местом, которое оно занимало в убранстве и жизни дома.

Использованная литература

1. Кустарные промыслы в быту народов Узбекистана XIX-XX вв. Вышивка. — Ташкент, 1986.
2. *Белинская Н.А.* Декоративное искусство горного Таджикистана. — Душанбе, 1965.
3. *Бертельс А.Е.* Художественный образ в искусстве Ирана IX-XV вв. — М., 1997.
4. *Бородина И.Ф.* Интерьер зданий Самарканда времени Улугбека // Советская археология, 1962, № 2.
5. *Веймарн В.В.* Архитектурно-декоративное искусство Узбекистана. — М., 1948.
6. *Воронина В.Л.* Народные традиции архитектуры Узбекистана. — М., 1951.
7. *Голан А.* Миф и символ. — М., 1994.
8. *Гюль Э.* Вышивки Шахрисабза // Сан'ат, 2002, №1, Ташкент, или www.sanat.orexca.com/rus/archive/1-02/history_art4.
9. *Керимов К.* Азербайджанская миниатюра. — Баку, 1980.

10. *Клавихо Р.Г.* Дневник путешествия в Самарканд ко двору Тимура (1403-1406). — М., 1990.
11. *Лобачева Н.П.* Различные обрядовые комплексы в свадебном церемониале народов Средней Азии и Казахстана // Домусульманские верования и обряды Средней Азии. — М., 1975. — С. 298-329.
12. *Лыкошин Н.С.* Хороший тон на Востоке. — Пг., 1915.
13. *Мукминова Р.Г.* Очерки по истории ремесла в Самарканде и в Бухаре в XVI в. — Ташкент, 1976.
14. *Огудин В.Л.* Магия в среднеазиатском бытовом исламе // Этнографическое обозрение, 2002, № 4. — С. 65-82.
15. *Ремпель Л.И.* Цепь времен. Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии. — Ташкент, 1987.
16. *Снесарев Г.П.* Реликты домусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма. — М., 1969.
17. *Сухарева О.А.* Орнамент декоративных вышивок Самарканда и его связь с народными представлениями и верованиями // Советская этнография, 1986, № 6. — С. 67-79
18. *Тарасов А.* Декоративная вышивка Узбекистана // Декоративное искусство, 1958, № 10. — С. 29-35.
19. *Тернер У.* Проблема цветовой классификации в примитивных культурах // Семиотика и искусствометрия. — М., 1972. — С. 50-82.
20. *Хельмеке Г.* Сюзане с крупным медальоном. Попытка толкования // Узбекистан. Наследники Шелкового пути. — Штутгард, 1997. — С. 279-282.
21. *Чепелевецкая Г.Л.* Сюзани Узбекистана. — Ташкент, 1961.

М.Ю. Филатова

КЕРАМИКА «ИСПИК» В СОБРАНИИ ГМВ

На протяжении многих веков на территории Дагестана складывалось множество ремесленных школ, каждой из которых присущи те или иные характерные особенности в технике и декоре создаваемых предметов декоративно-прикладного искусства. Такие крупнейшие ремесленные центры, как Кубачи, Касумкент, Кази-Кумух, Сулевкент, Балхар, Гоцатль, Унцукуль, издавна были известны далеко за пределами Дагестана. Развитие получили промыслы, связанные с обработкой различных металлов, камня, дерева и глины.

Большой популярностью у дагестанцев пользуется керамическая посуда, искусство изготовления которой уходит своими корнями вглубь веков. Так, согласно археологическим исследованиям, уже в третьем тысячелетии до н.э. производство керамики на территории Дагестана достигло довольно высокого уровня: керамические изделия отличались многообразием форм и хорошим качеством обжига [7, с. 132]. Появление поливной глазурованной посуды, в частности, на территории Дербента, относится примерно к середине 8 в. н.э. [9, с. 122]. С давних времен на территории Дагестана существовало несколько типов керамики. У народов, населяющих нагорную часть Дагестана, распространение получила керамика, изготовленная в даргинском селе Сулевкент. Сулевкентские сосуды украшались налепными или процарапанными узорами в виде волнистых линий и штрихов, а также темно-красной ангобной росписью. Начиная с 19 в. изделия покрывали темной глазурью. Крупнейшим старинным центром керамического производства Нагорного Дагестана является аул Балхар, производивший бытовую посуду, украшенную белой ангобной росписью, а также знаменитую балхарскую игрушку. Поздние балхарские сосуды украшались скульптурными налепами растительного, зооморфного и антропоморфного характера. Простую по форме, украшенную темно-красной ангобной росписью керамику производили и в табасаранском селении Джули.

Особый интерес представляют глазурованные блюда и тарелки, многие из которых украшены по борту рельефными узорами. Подобный декор присутствует только на этих предметах. В собрании ГМВ насчитывается около пятидесяти образцов такой глазурованной керамики, наибольшее число составляют блюда и тарелки, имеется также несколько чаш и кувшинов. Большинство дагестанских керамических изделий из музейной коллекции датированы приблизительно концом 18 – серединой 19 в. Величина блюд и тарелок различна: самые крупные образцы достигают в диаметре 50-ти см. Они однотипны по своей форме: низкий кольцевой поддон и широкие горизонтальные борта, на которых располагаются рельефные узоры. Элементами орнаментального поля могут быть растительные, геометрические и зооморфные мотивы. Поливные блюда и тарелки привлекают особой декоративностью, яркостью красок и эффектностью их сочетаний. Тонкие переливы оттенков зеленого, коричневого, бордового и желтого цветов создают ощущение красочного фейерверка.

К сожалению, до сих пор не существует этнографических и археологических данных, указывающих конкретное место производства таких керамических изделий на территории Дагестана. Не найдено и остатков мастерских, в которых производилась подобная керамика. Тем не менее, принимая во внимание оригинальность, стилистическое единство, а также многочисленность глазурованных блюд и тарелок, можно предположить, что в Дагестане существовал определенный центр, специализировавшийся на изготовлении именно такого типа керамики. Ее производство продолжалось предположительно вплоть до 40-х гг. 19 в., а затем по причинам, о которых можно только догадываться, произошло угасание промысла. Секреты производства были утеряны, и ничего похожего на эти прекрасные блюда впоследствии дагестанские гончары не производили.[1] В настоящее время тисненые поливные блюда сохранились в домах некоторых жителей Дагестана, отдельные экземпляры находятся в частных коллекциях и в собраниях музеев.

---

[1] Несмотря на то, что на территории Северного Кавказа не производилась керамика, близкая по декоративному оформлению рассматриваемому нами типу изделий, следует отметить, что подобный способ украшения посуды потеками глазури — явление, достаточно распространенное, в частности, в Средней Азии. См. блюдо из собрания ГМВ, инв. № 14140 III, датированное серединой 19 в.

Одним из первых исследователей, обративших внимание на дагестанские глазурованные блюда с рельефным узором по борту, был известный этнограф Е.М.Шиллинг. По его мнению, подобные блюда могли производиться сулевкентскими гончарами и были распространены в высокогорных аварских районах, селениях Балхар и Кубачи [17, с. 203]. Этой же версии придерживаются в своих работах Л.И.Смирнова [15, с. 113-122], А.Р.Магомедов [10, с. 141-147] и С.Г.Магомедова [11, с. 13]. Позднее, на основании археологических раскопок, была выдвинута теория о возможности нахождения предполагаемого центра производства исследуемой нами керамики нагорного Дагестана на территории городища Нижнее Чугли Левашинского района [1, с. 94-114]. Долгое время наиболее распространенной была версия Э.В.Кильчевской, которая предполагала, что подобные поливные блюда производились в лезгинском селении Испик, располагавшемся в Нагорном Дагестане [8, с. 41-49]. В результате за этим видом керамики закрепилось условное название: «испикская». Д.А.Чирков — исследователь и коллекционер предметов прикладного искусства Кавказа, руководивший музейными экспедициями и внесший большой вклад в пополнение коллекции дагестанской керамики ГМВ, придерживался мнения, что подобные изделия могли создаваться на территории Северного Азербайджана, где также существовало селение Испик.

На сегодняшний день термин «испикская» керамика можно считать несколько устаревшим, поскольку, как правило, группы изделий, созданные дагестанскими мастерами, объединены под каким-либо общим названием по месту их изготовления. На настоящем этапе исследования, до получения более точных данных о происхождении этой керамики, мы сохраним данное название.

Исследователи Государственного этнографического музея (СПб.), в собрании которого имеется небольшая коллекция подобных блюд, именуют их «каратинскими» по названию селения Карата в Нагорном Дагестане, где они были найдены.

Однако стоит отметить, что у жителей Дагестана существовали свои названия испикских блюд. По упоминанию Е.М.Шиллинга, аварцы называли их «индирские», а в селениях Амуши, Мушули и Тлайлух Хунзахского района издавна существовало название «дъараг щери». При этом автор уточняет, что обозначаемый так тип керамики имеет отношение к «плоскостной части Дагестана, где живут кумыки». В селениях Арани, Гонох, Гини-



Рис. 1,2. Дагестанская керамика «испик».
ГМВ, инв. № 12492 III, 39540 III

чутль, Сиух и Хунзах Хунзахского района использовали термин «чиугилиса гъядаро» («чуглинское блюдо», по названию городища горного Дагестана Нижнее Чугли). В селах Гунибского района поливные блюда имели название «умумузул гъядаро» («блюдо предков»); они переходили из рук в руки, из поколения в поколение, передаваясь по наследству [16, с. 127].

Во многих дагестанских селениях тисненые поливные блюда пользовались особым почитанием. Считалось, что определенное блюдо, выбранное по каким-то особенным признакам знающими женщинами аула, помогало при снятии порчи; оно так и называлось «бертиолеб гъадаро» — «блюдо от сглаза». При этом, ссылаясь на утверждения бабушек и прабабушек, утверждали, что какое-нибудь другое блюдо не обладает нужными свойствами. Существовал ритуал лечения сглаза при помощи молитв и всяких манипуляций над больным. В нем использовались два предмета — кувшин с водой и поливное блюдо. Хозяйка берегла такое блюдо как зеницу ока и получала вознаграждение за его ритуальное использование. Не удивительно, что дагестанцы относились к этим прекрасным и «магическим» блюдам с особым почтением, приобретали их и старались сохранить, хотя стоили они довольно дорого по сравнению с другими видами дагестанской керамики[2]. Когда дочь выходила замуж, мать давала ей поливное блюдо в приданое на счастье, а та в свою очередь передавала его своей дочери. И так эти блюда передавались из поколения в поколение [18, с. 72].

«Испикские» блюда служили также декоративным украшением жилищ. Одна из комнат дагестанского жилища — «кунацкая» — предназначалась для гостей. В ней особенно тщательно поддерживали чистоту и порядок, чтобы в любую минуту можно было принять гостя. «Кунацкую» украшали самой лучшей, расставленной на полках и развешанной по стенам, посудой, среди которой были и «испикские» тарелки и блюда. Недаром многие из них имеют просверленное в днище отверстие для подвешивания.

Самые ранние изделия «испикского» типа относят примерно к 16-17 вв. Мы не имеем сведений об истории возникновения

[2] Если внимательно взглянуть на «испикское» блюдо, можно заметить, что его гладкая матово поблескивающая поверхность с как бы сливающимися к центру потеками глазури напоминает радужную оболочку человеческого глаза, что придает ему особый загадочный, даже мистический характер.

этого вида керамики. Предполагается, что мастера унаследовали основные традиции керамического производства древнего лезгинского селения Кала (букв. «крепость»), которое располагалось неподалеку от селения Испик. «Испикская» керамика и блюда из селения Кала различаются по декоративному оформлению, однако они близки по технике нанесения глазури. Установлено, что уже в 12-14 вв. в селении Кала существовало развитое керамическое производство бирюзовой расписной керамики [8, с. 41-42]. Изделия, изготовленные в этом селении, бытовали у разных народов Дагестана. Большие блюда из хорошо обработанной глины, тарелки, миски, кувшины и т. п. можно было встретить в домах жителей горных селений Кубачи, Кудали и Балхар. Сохранились образцы калинской бирюзовой керамики на месте разрушенного селения Цудахар, в развалинах средневековой крепости Аркас и на месте древней крепости Капчугай, разрушенной еще в 14 в. Тимуром [2, с. 82-83]. В основе расписного узора бирюзовых изделий лежат довольно простые элементы: завитки, розетки с расходящимися по спирали лучами, характерные мотивы из треугольников, стебли и листья. Иногда роспись, выполненная темно-коричневыми, бирюзовыми, белыми и черными красками, полностью покрывает поверхность предмета. В 14 в. селение Кала было разрушено татаро-монголами и производство бирюзовой керамики у лезгин прекратилось [8, с. 44].

Поливная керамика, украшенная рельефным геометрическим, растительным и зооморфным орнаментом, производилась в средние века и на территории Азербайджана. Роспись изделий, а также используемая в некоторых случаях глазурь зеленоватых оттенков напоминают декор керамики селения Кала. Штампованный орнамент азербайджанских кувшинов, фляг и кальянов по характеру и технике отличается от «испикской» керамики. К тому же «испикская» посуда не была столь распространена на территории Азербайджана. Тем не менее, учитывая соседство Азербайджана и Дагестана, можно предположить, что преемственность и взаимосвязь этих видов керамики существовала.

Примерно в 14 в. широкое распространение получает красноглиняная керамика с простыми узорами и цветными поливами. Узоры более или менее сложных очертаний процарапывались по тонкому слою белого ангоба острым инструментом. Сверху изделие покрывалось прозрачной поливой, окрашенной чаще всего

в зеленый цвет. В эпоху позднего средневековья большое значение в декоре получают глазури ярких цветовых сочетаний. Чаще всего встречаются различные оттенки зеленого, вишнево-коричневого, красного и желтого. Основной декоративный эффект сводится к игре цветовых сочетаний причудливых потеков и пятен разнообразных оттенков и блестящей стекловидной поверхности свинцовой поливы. Форма этих блюд соответствовала их декоративному назначению: неглубокие, с широким бортом, как и у бирюзовых тарелок из селения Кала.

Глина для изготовления «испикской» керамики добывалась недалеко от мест ее производства. Эта посуда имеет светложгущийся мелкопористый черепок с примесью мелкодробленой каменной крошки. Гончарные мастерские иногда строились отдельно, но чаще занимали одну из комнат жилого дома. «Стены мастерской оборудовали специальными полками (кьехчин къапарин дезге), куда ставились готовые изделия из необожженной глины… Сушка изделий из необожженной глины производилась или в том же помещении, где они изготовлялись, или же где-нибудь под навесом: на крыше, во дворе и т.д. Высохшие изделия полировались гладким камнем, после чего поступали в обжиг» [2, с. 83, 86]. Обжигались они в специально приспособленных печах («куйм») из сырцового кирпича куполообразной формы с четырьмя дымоходами у основания. В одной из стенок печи находилось небольшое отверстие, где в течение трех-пяти суток постоянно поддерживался огонь. Наверху также имелось небольшое круглое отверстие (диаметром 40-45 см), оттуда было видно, достаточно ли обжигаемые предметы покраснели. Обжигали керамику дважды: до нанесения росписи и поливы и после того, как изделие было расписано и облито глазурью [2, с. 86]. В поддоне блюда еще в сыром виде делали два отверстия для подвешивания на стену.

Технология изготовления керамики «испик» обладает некоторыми специфическими особенностями. При ее исследовании возникает ряд вопросов. Например, изготовлялись ли подобные блюда с помощью вытягивания на гончарном круге или же они снимались со специальной формы-матрицы. Практически полная идентичность отдельных экземпляров по форме и характеру украшений может наводить на мысль, что мастера использовали заранее заготовленные формы. Причем кажется, что украшающие борта рельефные фигурки являлись частью этой формы, так же, как и пояс несложного орнамента в виде выпуклых точек,

треугольников и штрихов, идущих по краю борта. Но при внимательном рассмотрении оказывается, что рельефные изображения расположены с некоторым произвольным смещением относительно друг друга. Исходя из этого, можно предположить, что они наносились от руки на широкий борт специально заготовленными штампами. Причем в некоторых случаях (например, при украшении блюда фигурками птиц) штампом наносилось обобщенное изображение, а затем с помощью острого инструмента мастер дорабатывал детали (перья на крыльях у птиц). Орнамент в виде точек, треугольников, штрихов, волнистых линий и тому подобных мотивов создавался предположительно с помощью специального инструмента. Неровности же, возникающие на внешней поверхности изделия при работе штампом, «затирались» мастером на гончарном круге[3].

Предполагается, что в отличие от балхарской керамики, создаваемой женщинами, производством керамики «испик» занимались мужчины, а женщины лишь изредка наносили росписи и украшения [2, с. 87]. Это можно объяснить тем, что процесс изготовления посуды селения Балхар менее трудоемок.

Скорее всего, для приготовления поливы использовалась свинцовая глазурь — бесцветная и прозрачная. «Грубое покрытие глазурью производилось путем посыпания нагреваемого изделия солью или обливания его кислым молоком. Для приготовления поливы пережигали на сильном огне свинец, до тех пор, пока он не превращался в окись или свинцовый глет. Глет разводился с водой и яичным белком и употреблялся в таком виде для покрытия мелкой посуды. Для крупных кувшинов глет приготавливался в смеси с нефтью» [2, с. 86]. Этой смесью обмазывали посуду и помещали в гончарную печь. Иногда позднее на уже готовое изделие наносили рисунок масляной краской с изображением растительного или зооморфного узора[4].

Полива «испикских» блюд и тарелок имеет разнообразные сочетания цветов и оттенков, которые создавались посредством соединения свинцовой глазури с другими компонентами, в том числе с природными минеральными красителями: оксидом меди — для получения зеленого цвета, оксидом марганца — для

---

[3] Автор благодарит в.н.с. ГМВ Г.В.Шишкину за консультации по технологии гончарного производства.

[4] Использование масляной краски — необычный прием для украшения керамических изделий.

коричневого и темно-вишневого цветов, оксидом железа — для придания красного и оксидом хрома — желтого оттенков. Внешняя сторона блюда, возможно, покрывалась глазурью дважды: первый раз бесцветной, а второй — с примесью оксида марганца, в результате чего внешняя поверхность многих блюд и тарелок приобретала пятнистую окраску.

Нанесение разнообразных оттенков глазури имело случайный характер, благодаря чему при практически полном сходстве формы многих блюд и тарелок, снятых с одной и той же формы-матрицы, невозможно найти абсолютно идентичных образцов. Каждое штампованное блюдо сохраняло свой, неповторимый по характеру потеков облик.

Одной из особенностей керамики «испик» является специфическое декоративное оформление бортов. В орнаментации соблюдается четкая последовательность определенных художественных элементов. Борта этих блюд и тарелок обильно украшены рельефными изображениями резвящихся коней, мулов, всадников, воинов и порхающих фантастических птиц (коллекция ГМВ не обладает образцами изделий, украшенных изображениями всадников). Изобразительные сюжеты дополняются солярными знаками; треугольниками, заполненными рельефными точками, напоминающими зернь в ювелирных изделиях; пышными завитками растительного орнамента. Подобные мотивы связаны с древнейшими языческими верованиями[5]. Сохранившись в искусстве Дагестана, они играют скорее декоративную роль, потеряв свой изначальный смысл. Изображения скачущих коней, привлекающие особой выразительностью, экспрессивностью и едва уловимой гротескностью, вероятно, связаны с древнейшим и очень важным для дагестанцев культом коня[6]. Большие блюда с двуглавыми орлами относятся к 19 в. Появление подобных рельефов в украшении «испикской» посуды, по-видимому, было вызвано усилением контактов Северного Кавказа с Россией в этот период. Человеческие фигурки встречаются на наиболее поздних образцах. Кони и птицы, чередующиеся с солярными знаками, треугольниками и ветвями, вылеплены довольно объемно благодаря мягким плавным пе-

[5] Тема символики рельефного декора «испикских» блюд послужит предметом дальнейших исследований.

[6] В древних верованиях народов Северного Кавказа образ коня был связан с загробным миром, а также с солнечным культом.



Рис. 3. Дагестанское блюдо «испик». ГМВ, инв. № 15663 III

реходам рельефа в фон и органично сочетаются с поверхностью блюда.

Декоративное оформление «испикских» блюд, созданных в 19 веке, несколько отличается от ранних образцов этого вида керамики. Рельефные узоры становятся более насыщенными и густо заполняют весь борт. Помимо изображений коней, птиц и кругов с точками большую роль начинают играть всевозможные штампованные детали и прокатанные узоры, идущие по краю тарелки. Сами рельефные изображения дополняются еще мелкими деталями, что придает убранству поздних «испикских» блюд большую дробность и вместе с тем богатство и нарядность.

При всей оригинальности и своеобразии исполнения рельефного орнамента в тисненых поливных блюдах просматривается много общего с другими видами декоративно-прикладного искусства Дагестана. Использование рельефного декора (в частности, изображающего живые существа) — характерная черта дагестанского искусства.

Помимо упомянутой выше балхарской и сулевкентской керамики, встречаются примеры прекрасно выполненных рельефов на средневековых памятниках резьбы по камню и дереву, а также в бронзовом литье. При всем многообразии рельефных изображений, выполненных в различных материалах, в них чувствуется определенная взаимосвязь и взаимовлияние. Много общего в орнаментации и стилизации изобразительных сюжетов. Узоры керамики «испик» весьма схожи и с орнаментом ковровых изделий.

Сочетание зеленых и коричневых оттенков глазури, гладкая, блестящая поверхность изделий и рельефные изображения на бортах напоминают прекрасную имитацию покрытых патиной изделий из меди, что, несомненно, является особенностью этого уникального вида керамических изделий.

Возвращаясь к проблеме прекращения изготовления керамики «испик» в Дагестане в первой половине 19 в., следует отметить возникшую в этот период сложную внутриполитическую ситуацию. По предположению К.Р.Фаталиева, «испикские» блюда пользовались спросом в районах, которые позже вошли в Имамат. Имам Шамиль (правил с 1834 по 1859 г.) наложил запрет на ввоз в его владения балхарской керамики; возможно, по той же причине потеряли рынок сбыта и изготовители тисненых поливных блюд [16, с. 130-131]. К тому же с середины 19 в. на кавказский рынок проникает фарфоровая и фаянсовая посуда фабричного производства из центральных районов России, в результате чего наступает кризис керамического производства на Кавказе.

После прекращения изготовления поливных изделий с тисненым узором, начиная со второй половины 19 в., отдельные группы мастеров продолжали производить лишь простую, скромную, украшенную белой ангобной росписью бытовую керамику для местного рынка. Благодаря высокому качеству эти изделия пользовались значительным спросом. Но ничего похожего на произведения раннего времени уже не производилось.

«Испикская» поливная керамика хранит множество тайн. Прошло немало времени с того момента, как были изготовлены пос-

ледние образцы этого удивительного вида прикладного искусства. Найти ответы на многочисленные вопросы, возникающие при изучении этих прекрасных изделий дагестанских гончаров, — задача будущих исследований.

Использованная литература

1. *Абакаров А.А., Гаджиев М.Г.* Нижнечуглинское городище // Древние и средневековые памятники Дагестана. — Махачкала, 1980. — С. 94-114.
2. *Агаширинова С.С.* Материальная культура лезгин XIX — начала XX в. — М., 1978.
3. *Голан А.* Миф и символ. — М., 1994.
4. *Дебиров П.М.* История орнамента Дагестана. — М., 2001.
5. *Исмизаде О.Ш., Ибрагимов Ф.А.* Художественная штампованная керамика средневекового Баку. — Баку, 1983.
6. Искусство Дагестана. — М., 1981.
7. История Дагестана, т.1. — М., 1968.
8. *Кильчевская Э.В., Иванов А.С.* Художественные промыслы Дагестана. — М., 1959.
9. *Кудрявцев А.А.* Поливная художественная керамика Дербента VIII-X вв. // Народное декоративно-прикладное искусство и современность. — Махачкала, 1981. — С. 109-114.
10. *Магомедов А.Р.* Керамическое производство в Средневековом Дагестане (XV-XVII вв.) // Древние промыслы, ремесло и торговля в Дагестане. — Махачкала, 1984. — С. 141-147.
11. *Магомедова С.Г.* Бытовая керамика Дагестана // Автореферат канд. дис. — М., 1986.
12. *Маммаев М.М.* О влиянии ислама на средневековое изобразительное искусство народов Дагестана // Художественная культура Средневекового Дагестана. — Махачкала, 1987.
13. *Марковин В.И.* Дорогами и тропами Дагестана. — М., 1988.
14. *Пиотровский М.Б.* О мусульманском искусстве. — СПб., 2001.
15. *Смирнова Л.И.* К вопросу о керамических декоративных блюдах Дагестана // Материальная культура и хозяйство народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана. — Л., 1978. — С. 113-122.
16. *Фаталиев К.Р.* К вопросу о тисненых поливных блюдах Дагестана // Художественная культура Дагестана XIX в. — Махачкала, 1989. — С. 125-133.
17. *Шиллинг Е.М.* Кубачинцы и их культура. — М.-Л., 1949.
18. *Шиллинг Е.М.* Изобразительное искусство народов горного Дагестана // Доклады и сообщения исторического факультета МГУ, № 9. — М., 1950.
19. *Чирков Д.А.* Декоративное искусство Дагестана. — М., 1971.

Н.В. Сазонова

ОБРАЗ ЦВЕТКА В ИРАНСКОЙ ЖИВОПИСИ

Перед тобой — весенний сад вселенной,
Где каждый удивителен цветник,
Где несказанной прелестью блистают
И роза, и цветущий базилик.

Джами (пер. С.Липкина)

Тема «цветы и птицы» (گل و مرغ — *гол-о-морґ*) становится одной из ведущих в иранском искусстве 18-19 веков. Изображения всевозможных растений, птиц, насекомых покрывают детали настенного декора, ткани, миниатюру, живопись на стекле, но особенно пышно «расцветают» они на изделиях с росписью под лаком: футлярах для зеркал, пеналах, коробочках и ларцах.

Традиция украшения разнообразных предметов «лаковой» росписью ведет свое начало с периода Сефевидов (1502-1737)[1]. Ранними по времени изготовления можно считать переплеты начала 16 в. [27, с. 105, ил. 73]. Вслед за переплетами с середины столетия начинают украшать и другие изделия[2]. По мнению ряда исследователей, техника живописи, скорее всего, была заимствована с Дальнего Востока и использовалась первоначально для настенного декора [34, с. 1153]. В дальнейшем «лаковыми» росписями стали покрывать разнообразные предметы, выполненные из кожи, пергамена, дерева, папье-маше. Рисунок выполнялся так же, как на обычных миниатюрах, а затем изделие в целях консервации покрывалось несколькими слоями про-

---

[1] По последним данным, самой ранней работой, выполненной в этой технике, является фрагмент деревянной миски с изображением музыкантов. Найден в Нишапуре, датируется 14 в. [14, с. 38].

[2] Переплет 1557 г. (Музей Метрополитен [23, с. 125]), переплет конца 16 в. (Британский музей [28, с. 155, № 85]), переплет рукописи «Шах-наме» 1619 г. и переплет первой четверти 17 в. (Walters Art Gallery [21, с. 125, ил. 19, 20]), а также многие другие изделия (см., напр. [19, с. 2; 21, с. 121, ил. 68; 16, № 71-72; 32, с. 124, ил. 4, с. 131, ил. 25-26, с. 165, ил. 87; 4, ил. 54-55]). Ранние росписи под лаком выполнялись в дворцовых мастерских Тебриза [27, с. 105; 28, с. 155, № 85].

зрачного маслянистого вещества, каждый новый слой тщательно полировался.

Этот состав, основным компонентом которого являлось сандараковое масло, назывался روغن کمان (*роуґани каман* — масло для стрел). В прошлом оно использовалось для лощения стрел, отсюда и его название. Сама техника получила название کارهای روغنی (*кархаи роуґани* — букв. «масляные работы»). Иранцы прекрасно понимали разницу между дальневосточными лаковыми предметами и своими изделиями, имеющими иную технологию [14, с. 38].

Как было отмечено, среди ранних вещей, украшенных в технике *кархаи роуґани*, иначе росписью под лаком, преобладают переплеты для рукописей [27, с. 85-109]. 16 век был временем наивысшего расцвета переплетного дела в Иране [22, с. 53], а характер декора переплетов, возможно, оказал влияние на другие виды прикладного искусства [23, с. 125]. По всей видимости, именно с украшения переплетов эта техника получает свое дальнейшее развитие. В миниатюре и росписи переплетов, предназначавшихся для определенных рукописных списков, находила отражение тематика литературных произведений. Живописные композиции воспроизводили не только конкретные, связанные с текстом сюжеты[3], но и нейтральные сцены: охоты, отдыха, дворцовых приемов, которые могли быть использованы для иллюстраций любого произведения.

Так сложилось в иранской средневековой традиции, что художники-миниатюристы обладали универсальными навыками и могли работать в разных областях искусства, создавать эскизы для ковров и тканей, расписывать «лаковые» изделия и т.д. Это вполне согласуется с высказыванием Кази Ахмада, автора *рисале* «Относительно появления калама и изобретения письма» 1596 г.: «[Он] ни минуты не бывает свободным от дел и живописи, не имеет равного в художестве, резьбе, работе по картону, раскраске, переплетном деле, постройке обложек, ювелирном деле, вырезывании домашней утвари, работе с ляпис-лазурью и других тонких работах» [5, с. 134]. Слова, адресованные конкретному лицу, в равной степени могут относиться ко многим средневековым иранским художникам, свидетельствуя о много-

[3] Например, переплет 17 в. на сюжет продажи Юсуфа на базаре к списку рукописи Джами «Юсуф и Зулейха» [33, с. 92] или переплет 19 в. со сценами охоты Бахрам Гура к списку «Хамсе» Низами [36, с. 33, ил. I, II].

гранности их творчества. А поскольку мастера работали в русле единой изобразительной системы, то и росписи под лаком следует рассматривать параллельно с миниатюрной живописью.

Еще в конце 14 в. в книжной миниатюре складывается новое отношение к окружающему человека пространству. В новом качестве предстает и растительный орнамент, который обретает статус изобразительного пространства, жизненной среды для персонажей и наряду с передачей иллюстрируемого сюжета становится объектом изображения [9, с. 76-77; 11, с. 169]. Возникает и начинает выделяться пейзаж[4] как самостоятельная единица общей композиции. Среди стран исламского региона пейзаж как жанр искусства впервые появляется и получает свое развитие именно в Иране. Разрабатывая эту тему, художники создают редкие образцы *чисто пейзажной* живописи. Здесь следует особо отметить миниатюры к рукописям «Антология поэзии» 1398 г. (Музей турецкого и исламского искусства в Стамбуле, № 1950 [25, с. 68-69]) и «Калила и Димна» 1410-1420 гг. (Библиотека дворца Гулистан в Тегеране [25, с. 78-80]); миниатюру к ширазскому списку «Шах-наме» 1435 г. Султана Ибрахима с изображением пейзажа и животных, написанную золотом и серебром (Бодлеянская библиотека, Оксфорд [25, с. 100]). Интересна в этом отношении живопись Герата 15 в. и Тебриза первой половины 16 в. [27, с. 85-110]. Растительный узор, включающий изображения птиц и зверей, украшает и ранние «лаковые» переплеты[5]. Во второй половине 16 в. эта живописная традиция переносится художниками в Турцию и получает там свое дальнейшее развитие [27, с. 109]. В самом Иране чисто пейзажные композиции больше не встречаются. Они перестают играть самостоятельную роль и, как это может показаться на первый взгляд, занимают второстепенные позиции. Как правило, это пейзажный фон в сложных сюжетных композициях или *аксовом*[6] рисунке полей. Вместе с тем пейзаж становится доминирующим изобра-

[4] С расцветом поэзии еще в 10 в. огромную популярность получили *касыды* с описаниями природы, особенно весны и осени. Их исполняли на больших праздниках, падавших на весеннее и осеннее равноденствие (*ноуруз* и *михрган*), которые сохранились еще с доисламских времен и были связаны с древнейшими земледельческими культами [3, с. 127-128]. Поэтому и в изобразительном искусстве эта тема не могла не найти отражения.

[5] Например, переплет 16 в. с изображением зверей среди пейзажа (Музей Метрополитен [39, с. 88]).

[6] Покрытие фона силуэтами растений, цветов, животных и т.д. [5, с. 192].

зительным мотивом[7], присутствуя в той или иной форме практически везде: в архитектуре, изящных искусствах, разнообразных художественно оформленных вещах. В сефевидском искусстве развитие растительных узоров (*ар-раки ан-набати*) приводит к созданию яркого многозначного образа расцветающего и плодоносящего сада-рая.

Если мы обратимся к иранской миниатюре 15 — начала 16 в., то увидим, что композиционное пространство заполнено всевозможными деревьями, кустарниками и низкими растениями, разбросанными по поверхности земли[8], среди них есть и цветы, но они растворяются среди общего пейзажного фона. Упрощенные, стилизованные изображения невозможно идентифицировать, это скорее обобщенный образ цветка, когда передаются только его основные элементы — стебель, листья, цветочные розетки. Однако уже в этот период изредка попадаются отдельные легко узнаваемые изображения цветов, например, штокроза (мальва) на одной из миниатюр к вышеупомянутой рукописи «Калила и Димна» 1410-20 гг. [27, с. 82]. Причем отдельные цветы появляются не только в образцах чисто пейзажной живописи, существующей в это время (что, очевидно, было бы вполне закономерно), но и в других типах миниатюр со сложными сюжетными сценами. Так, на миниатюре к гератскому списку «Всеобщей истории» Рашид-ад Дина 1435 г. (Национальная библиотека, Париж [27, с. 81]) встречаются цветы лилии, а на одной из иллюстраций к гератскому списку «Хамсе» Низами 1496 г. (Британский музей, Лондон [25, с. 120]) — ирисы. На последней миниатюре, относимой к школе Бехзада, изображен Селим, посещающий Маджнуна в пустыне. Ирисы цвета индиго (лиловые) выделяются на общем светлом фоне, перекликаясь по тону с синей одеждой Маджнуна. На миниатюре с влюбленной парой в цветущем саду к списку «Диван» Хафиза 1533 г. (частная коллекция, США [25, с. 137]) в нижней части листа помещены в ряд штокроза, нарциссы, ирисы и кустики нежных фиалок. Изображение цветов здесь уже нельзя назвать упрощенным. Так, нарциссы, поднимающиеся над свет-

[7] Роль пейзажа подробно рассматривается в работах Ш.Шукурова (например, см. [11; 12]).

[8] См. миниатюры к тебризским рукописям: «Джалал и Джамал» Асафи 910/1504-5 гг. (Uppsala University Library, MS O Nova 2, fol. 57b [18, с. 31]); «Диван» Хатаи 1515-20 гг. (Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, DC. S1986.60, fol. 2 [18, с. 22-23]); «Шах-наме» Фирдоуси Шаха Тахмасба 1540 г. (Collection of Prince and Princess Sadruddin Aga Khan [18, с. 52]).

лым камнем, имеют множество тонких остроконечных листьев, прямой длинный стебель с дополнительными побегами, на которых вырастают цветы: как бутоны, так и распустившиеся соцветия. Отчетливо видны розетки с пятью белыми лепестками и центральным венчиком желтого тона. Даже на небольшой по размеру миниатюре тщательно выписаны все детали.

Ближе к середине 16 в. на миниатюрах, как и на «лаковых» переплетах с сюжетными композициями, все чаще встречаются отдельные изображения цветов. Они не играют самостоятельной роли и пока еще подчинены изобразительному пространству в целом. Цветущие кустики и ирис на тебризской миниатюре 1540 г. «Охотник на лошади» Музаффара Али (Британский музей, OA 1996.3-26.01 [18, с. 55]) или растительный узор на переплете тебризского списка «Диван» Мир Алишера Навои с подписью Мир Сейида Али 1535-1540 гг. (British Library, Or. 1374 [18, № 43, с. 58]) рассматриваются как один из элементов общей композиционной схемы.

Определенные изменения в подходе к изображению цветущих растений становятся заметны к концу 16 в., что, скорее всего, напрямую связано с новым этапом в развитии миниатюрной живописи. Иллюстрация отделяется от книги, создаются изображения на отдельных листах[9], расширяется их тематика. Именно в это время появляются произведения, в которых начинает разрабатываться мотив цветов и птиц, и можно говорить о рождении «живописи одного цветка», а вернее «образа цветка». Именно «образ» (*сурат*) постоянно манифестируется в культуре Ирана, затрагивая все объекты, включая и портретные изображения[10]. На казвинской миниатюре «Балкис и удод» Садик Бека 1590-х гг. (Британский музей, OA 1948.12-11.08 [18, ил. 93]), выполненной на отдельном листе, изображены ирисы и цветущий куст. Растения и фигура царевны, занимая центральную часть рисунка, размещаются свободно на некотором расстоянии друг от друга. Изобразительное пространство листа с трех сторон ограничено деревьями и извилистым ручьем. Все элементы композиции одинаково выделены цветом на нейтральном золотистом фоне. Красочный и композиционный акценты приводят к тому, что цветы

[9] Теперь миниатюры выполняются не только к литературным произведениям. Оторвавшись от рукописи, они начинают играть самостоятельную роль.

[10] Например, на каламкарах 18-19 вв. в надписях около изображаемого персонажа на первом месте стоит слово (*сурат*).

вырываются из общего пейзажного фона, чтобы в дальнейшем стать единственным объектом изображения. Основное внимание художника направлено не столько на сюжет, на раскрытие его содержания, сколько на пластическую выразительность формы.

Живописные листы собирали в специальные альбомы (*муракка'*), практика составления которых, получившая весьма широкое распространение, предполагала включение и образцов каллиграфии. Любители и почитатели искусства на досуге внимательно разглядывали, изучали тщательные, изящные рисунки и экспрессивную каллиграфию, не только следуя своему вкусу и эстетическим наклонностям, но и совершая определенный ритуал. «Бог прекрасен и любит красоту» — этот известный постулат относится исключительно к категории духовности, и, по сути, неторопливый процесс переворачивания листов один за другим сравним с перебиранием бусин четок, когда верующий повторяет формулы божественных имен. Иными словами, практика созерцательного проникновения в вещь сродни практике духовного самоуглубления, оба действия определяют явления высшего порядка.

Именно в альбомы включены многие работы известного рисовальщика цветов и птиц Мухаммада Шафи' Исфахани (Шафи Аббаси)[11], которого по праву считают родоначальником жанра; в его творчестве эта тема стала преобладающей. Известны его рисунки на ткани и на бумаге 1630-1670 гг., часть из которых предназначалась шаху. Несколько работ Шафи Аббаси включено в альбом Британского музея: «Нарциссы», «Гиацинты», «Фиалки»[12]. Мастер работал над ними в медресе Маулана Абд-Аллаха[13]. Рисунки выполнены чернилами и водяными красками на бумаге в живой манере. Растения с изогнутыми стебельками

---

[11] Вероятно, сын известного художника Риза-йи Аббаси. Начал работать при шахе Сефи (Сам Мирза; 1629-1642). Придворный художник шаха Аббаса II (1642-1666), получивший прозвище Аббаси. Продолжал свою деятельность и при шахе Сулеймане (Сефи II; 1666-1694). Известно, что в конце жизни художник уехал в Индию, где и умер в 1085/1679 году.

[12] 1) С надписью: «Это было во вторник пятого раби I, шах покинул столицу Исфахан и поехал в Багдад в 1042 году» (вторник 10 ноября 1632 г.; British Museum, OA 1988.4-23.011 [18, с. 123]); 2) Датирован «Мухаррам, 1050» (апрель-май 1640 г.; British Museum, OA 1988.4-23.034 [18, с. 123, ил. 112-113]); 3) Датирован «5 мухаррама 1052» (5 апреля 1642 г.; British Museum, OA 1988.4-23.044 [18, с. 137, №. 126]).

[13] Медресе Муллы Абд-Аллаха построено шахом Сефи в Исфахане на центральной площади со стороны базара.

окружены пчелами, бабочками и птицами. Листья, распустившиеся цветы и бутоны переданы с особой скрупулезностью. Листва и лепестки, оттененные штриховыми линиями, показаны с двух сторон, под разными ракурсами. Такой подход к изображению растений напоминает европейские ботанические атласы, с которыми, по всей видимости, мастер был знаком.

Рисунки Шафи Аббаси 1634-1656 гг. есть и в альбоме, хранящемся в Петербурге. Их три: 1) удод на ветке цветущего миндаля и порхающая бабочка; 2) попугай на ветке орешника с плодами, цветы дельфиниума, примулы и бабочки; 3) куропатка на ветке цветущего персика (или сливы), цветы с четырехлепестковыми розетками и бабочка [2, № 71-73]. Все композиции этой серии также достаточно просты и строятся по одной схеме: представлены цветы от одного до трех видов, в центре высокие крупные, внизу более низкие, — так, как они встречаются в природе. Часто изображается сидящая на ветке птица, рядом летающие насекомые. Растения и птицы, помещенные на нейтральном фоне, показаны с близкого расстояния и выполнены достаточно верно с точки зрения ботаники. Тщательно проработаны мельчайшие детали — оперение птиц, тычинки и лепестки цветов, листья, стебли растений или кора дерева. Цветущие побеги «вырастают» из земли, которая изображена в виде холмика, занимающего нижнюю часть листа. Некоторые элементы композиции «затекают» за рамку. Шафи Аббаси, как многие другие иранские мастера, расписывал и «лаковые» изделия. Так, в коллекции Халили находится пенал для письменных принадлежностей (*каламдан*) с рисунком из отдельных цветов в окружении птиц и насекомых, датируемый 1061/1650-51 г. [31, с. 50-51].

В произведениях Шафи Аббаси сочетаются европейское и, видимо, могольское влияния. Сефевидские мастера с 16 в. были знакомы с произведениями европейского изобразительного искусства, копировали образцы европейской гравюры и начинали использовать в своем творчестве приемы европейской живописи (*фаранги-сази*): перспективные сокращения, моделировку формы светотенью. Характерной чертой являлось и взаимодействие с искусством Индии, в частности, иранских художников нередко приглашали работать ко двору Моголов[14]. Что касается работ, изображающих животный и растительный мир, то в Индии эта

[14] Мир Сейид Али и Абд ал-Самад в 1540-е гг. покинули Иран и поехали ко двору Хумаюна.

тема получила развитие в первой четверти 17 в.[15] (подробнее см. [35]). Такие рисунки, оформленные в альбомы, снабжали описаниями. Известны миниатюры с изображением птиц и животных, выполненные при дворе Джахангира, которые отличаются наблюдательностью, внимательным отношением к природе [2, с. 39, № 45, 47, 48, 97]. Индийские миниатюристы, в свою очередь, также находились под влиянием как иранского[16], так и европейского искусства, часто получали заказы на копирование образцов европейской живописи, гравюры и рисунков из ботанических атласов [2, с. 40; 34]. Однако их произведения в большей степени натуралистичны, чем работы иранских мастеров. Взаимовлияние иранского и индийского искусства происходило постоянно, особенно оно усилилось в середине 18 в. после похода Надир-шаха Афшара в Индию (1739 г.), когда в Иране появилось много индийских миниатюр и были привезены для работы индийские мастера. Влияние индийской живописи сохранялось в иранском искусстве и во второй половине 18 в. [1, с. 5].

Шафи Аббаси был разносторонне одаренным художником. Известны и его изысканные эскизы для тканей[17]. С 17 в. изображения отдельных цветов и птиц все чаще используются мастерами в рисунках для тканей, построение композиций которых определяется раппортным решением. Ткани с узором, в которых преобладали растительные формы, составляли самую обширную и разнообразную по характеру композиций группу. Взятые из местной флоры мотивы, отделенные друг от друга окрашенным фоном, повторялись в горизонтальных рядах и по диагонали и сливались в подчиненный определенному ритму непрерывный узор. Нередко элементы одного мотива (ветви деревьев, мелкие цветы, птицы и т.д.) незаметно переходят в другой, подчеркивая непрерывность тканой композиции. В узоре часто встречаются цветы шиповника, гвоздика, гиацинты, нарциссы и тюльпаны. Цветочные формы выполняются или отдельно, или сочетаются друг с другом. Так, на одном побеге могли вырастать разные цветы: ирисы и гвоздика или гиацинты, гвоздика и розы. Вместо

[15] Художник Мансур, который работал на могольского императора Джахангира (1014-37/1605-27), специализировался на рисунках птиц, животных и растений.

[16] В рамки статьи не укладывается сравнительный анализ иранского и индийского рисунка с изображением цветов и птиц.

[17] Один из них, выполненный в декоративной манере, датирован 1065/1645 г. [43, т. VI, ил. 1056 С]. Подобные работы похожи на эскизы для ткачей, которые затем трансформировались в текстильные рисунки [26, с. 225].

цветка на концах тонких, плавно изогнутых побегов иногда повисала пальметка. Наряду с разнообразными цветочными формами появлялись цветущие плодовые деревья и платаны, а также летающие среди зелени птицы и бабочки (подробнее см. [9]). Образно пишет о тканых растительных узорах Э.К.Кверфельдт. Несмотря на условность, «цветок, изображенный восточным художником, реальнейший продукт природы, уходящий корнями в почву и листьями и цветами колеблющийся на солнечном воздухе. Фон восточной ткани с изображением цветов воспринимается глазом как густой луг или степная почва, из которых реально вырастает изображаемое растение <...> На восточных рисунках изображаются земляные глыбы, часто парные семядольные листья у основания растений. Иногда тонкая выпуклая линия обозначает то место, где цветок вырастает из земли. Реалистическое восприятие мастерами живых природных форм проявляется и в тех случаях, когда реалистическая форма обращается в орнаментальную стилизацию» [6, с. 264-265].

Вместе с тем исламское искусство по сути своей призвано к выражению *отвлеченного понятия*, и потому природа вовсе не служит выражением подлинной реальности. Она абстрактна и выступает только как один из элементов целостной системы мироздания, или макрокосма, причем элемент автономный, обладающий собственной ценностью (в этой связи уместно вспомнить о том, что художник рисует именно «образ цветка»). Не отказываясь от многих формальных приемов европейской живописи, иранские мастера сознательно не использовали в своем творчестве воздушную перспективу. Изобразительное пространство персидского художника пронизано не солнечными лучами, а метафорами и аллюзиями, и не может «овеваться легким бризом»[18]. Это «нежный ветерок Его [Бога] любящей снисходительности заставляет танцевать бутоны и молодые побеги» [10, с. 241].

Во второй половине 17 в. тему «цветы и птицы» развивали в своем творчестве многие художники. Обращался к ней и такой крупный мастер как Мухаммад Заман[19]. Так, известны его ри-

[18] Выражение Ш.Л.Кенби [18, с. 124].

[19] Мухаммад Заман, сын Хаджи Юсуфа Куми. Известны его работы начиная с 1070/1659 г. В 1086/1675 г., являясь уже зрелым мастером, работал в Ашрафе, шахской резиденции в Мазандаране, несколько позднее в Исфахане. Очевидно, состоял в штате придворной мастерской. В творчестве мастера очень сильно отразилось влияние европейского искусства, он мог учиться у западных художников при дворе Аббаса II, писал с натуры [2, с. 49, 53, 54]. Умер около 1112/1700-01 г.

сунки на бумаге и изделия с лаковой росписью[20]. Сохранились работы с изображением цветов 1680-х гг., в которых богатство цветовой гаммы часто сочеталось с использованием тонированной бумаги [18, с. 150]. К этому времени относится лист из альбома с библейским сюжетом, верхняя часть которого заполнена горизонтальной симметричной композицией «цветы-птицы» (Коллекция Халили, № MSS 1005 [31, с. 137, № 87]). В центре помещен двойной цветущий ирис, по сторонам которого располагаются розы, шиповник, ветки цветущих плодовых деревьев, нижнюю часть занимают тагетес и фиалки. Три подписных рисунка художника с изображением срезанных, а не растущих цветов на нейтральном фоне представлены в петербургском *муракка'*: «Гиацинты» 1094/1682-83 г., «Ветка цветущей сливы»[21] 1105/1693-94 г., «Нарциссы»[22] 1115/1703-04 г. [2, № 87, 88, 89].

В этом же альбоме находятся и две работы на тему «цветы и птицы» Хаджи Мухаммада, брата Мухаммад Замана. На первом листе, названном «Цветы», 1112/1700-01 г. [2, № 90], представлено несколько видов растений на темном нейтральном фоне: гвоздика, нарциссы, тагетес, примулы. На втором, именуемом «Ветка орешника», 1094/1682-83 г. [2, № 93], изображение помещено в центре на слегка тонированном светло-желтом фоне. Тщательно проработаны все детали, при передаче листьев и плодов использована светотеневая моделировка формы. Возможно, что данный рисунок, как отмечают исследователи, был дописан Мухаммад Заманом [2, с. 54]. Среди изделий с росписью под лаком известна одна из ранних работ мастера — пенал для письменных принадлежностей 1116/1704-05 г. с изображением цветов и птиц в картушах [18, ил. 157]. Мастер любил помещать на крышках *каламданов* различной формы медальоны, вписывая в них изображения цветов, птиц, погрудные портреты и надписи. Боковые стенки пенала украшены цветочными побегами в картушах, чередующихся с маленькими медальонами с золотым узором. Уникальным дополнением декора являются тонкие полоски металла, наложенные на лицевую поверхность, что создает дополнительный блеск [31, с. 69].

---

[20] В частности, в 1084/1673-74 г. для шаха Сулеймана он выполнил прямоугольный пенал с пейзажными сценами (хранится в Khalili Collection [18, с. 151]).

[21] Надпись: «Он! Для поднесения в казну достигающего [своих] желаний, благороднейшего, святейшего властелина <...>».

[22] Надпись: «Для поднесения казне Хассе-йи Шарифе» (название, обозначающее личный домен шаха [2, с. 51]).

Известный мастер Али Кули бек Джаббадар[23] также отдал дань цветочной теме. Прекрасно владея европейской техникой, он делал и отдельные зарисовки птиц: так, в петербургском альбоме находится его рисунок «Сокол» [2, № 96, с. 56]. Сохранилось и несколько подписных пеналов мастера с «лаковой» росписью начала 18 в. [31, с. 61, № 28, 29]. Возможно, его рукой расписан футляр для зеркала из собрания ГМВ (инв. № 493 II). Дно и лицевая сторона крышки украшены вписанными в овал композициями «цветы и птицы». На лицевой стороне крышки из низкого земляного холмика вырастает покрытое крупными бело-розовыми цветами плодовое деревце с двумя ветками (одна срезана у корня). Еще не пробудились почки, и нет молодой листвы. На ветке сидит соловей, его головка повернута к цветку. Композиция на дне футляра повторяется с небольшими отличиями — цветы написаны другим тоном, а птица меньшего размера (одна лапка подогнута, головка повернута от цветка). Ветки деревца переданы свободными живописными мазками кисти, цветы изображены в разных состояниях — от закрытого бутона до наполовину осыпавшихся соцветий. Мастер создает резкий контраст между изображением в светлых тонах и нейтральным темно-коричневым фоном.

В 18-19 вв. в изобразительном искусстве Ирана, особенно в росписях под лаком, растительно-цветочные мотивы используются наиболее широко. В петербургский альбом включены работы художников середины 18 в.: Мухаммада Бакира «Птица и цветущая акация» [2, № 46] и Мухаммада Риза-йи Хинди «Цветы и птица» (лист из шести отдельных миниатюр), «Цветы и птица» [2, № 94, 103]. Над оформлением листов этого альбома работало несколько мастеров, одним из которых был молодой Мухаммад Хади, позже прославившийся своими цветочными композициями. Художник прожил долгую жизнь. В 1162/1748-49 г. он приступил к оформлению упомянутого *муракка'* [2, с. 6]. В 1821 г. состоялась встреча Мухаммада Хади с Клаудиусом Ричем[24] [40, с. 69], который вспоминал о нем как о наиболее выдающемся художнике в Персии, имевшем самую высокую репутацию; иранцы окружали его ореолом «святости». Мастер был поглощен поисками духовного начала в искусстве и особенно страстно любил изо-

[23] Ранние работы датируются 1067/1657-58 г.; поздние — до 1128/1716 г.

[24] Британский подданный, живший в Багдаде. В 1825 г. подарил свою коллекцию иранских миниатюр Британскому музею.

бражать цветы. Просто невозможно было добыть каламы, которыми он работал, персы заламывали за них невообразимые цены [30, т. III, с. 1098-1100, 1167-1168; 40, № 53, 54]. Рисунок на бумаге с изображением ветки цветущего плодового дерева и фиалок 1167/1753-54 г. [40, № 53] — одна из его ранних работ. Растения выполнены на нейтральном светлом фоне, нижняя часть композиции оформлена пышным кустиком фиалок. Два других листа с нарциссами и красными гвоздиками [40, № 54] сделаны позднее и датируются концом 18 — началом 19 в. Высокие, пышно цветущие растения, переданные на светлом нейтральном фоне, выглядят вполне естественно, вырастая из едва выступающего холмика земли[25].

В коллекции ГМВ находится футляр для зеркала этого художника (инв. № 258 II), украшенный с внешней стороны цветочными аранжировками (ил. 11). На лицевой стороне есть надпись на фарси, сделанная краской светлого тона в две строчки: کمترین محمد ع د ی سن ۱۲۲۸ («Нижайший Мухаммад Хади. 1228/1813 г.»). На крышке изображен цветущий побег розы с соловьем на нижней ветке, чуть ниже располагаются гиацинты, цветы гвоздики и тагетес с порхающей над ними бабочкой. Особенно изящно выписана нежная фиалка — цветок ранней весны, помещенная в левом нижнем углу. Не видно, откуда вырастают цветы, нижний край растений срезан рамкой. Рисунок исполнен на нейтральном коричневато-палевом фоне и заключен в рамку с мелким узором растительного характера. Дно футляра украшено похожей цветочной композицией, но с несколько иным набором растений. Живопись тонкая, тщательно выписаны детали — оперенье птиц, цветы, переданные в разных ракурсах листья растений. В палитре преобладают желтые, зеленые, красные, золотые тона. Для создания пластически выразительного образа сада использован традиционный художественный прием نقطه پرداز (*нокътэ пардаз* — точечная штриховка). Обычно после того, как мастер наносил рисунок кистью небольшими мазками, он акцентировал детали и добивался светотеневой моделировки формы,

[25] Среди работ мастера можно отметить рисунок «Нарциссы», экспонировавшийся на выставке в Музее Виктории и Альберта [37, № 94]; работы «Ирис» и «Роза», выставлявшиеся в Лувре [15, с. 176, 203, № 145, 158]; рисунок «Соловей, роза и красная гвоздика» (Pozzi Collection, Geneva [38, с. 329, № 464]); рисунки из частных собраний, продававшиеся на аукционах [41, № 73, 80; 40, № 53-54]. Многие рисунки его хранятся в иранских музеях, в частности, в тегеранском Музее Реза Аббаси.

используя технику *ноґтэ пардаз*, которая состояла в дополнительном наложении краски в виде мельчайших точек по всей поверхности.

К этому времени иранские художники создали целую школу живописи цветов, добившись в этом жанре удивительного мастерства и искусности. Они не только точно передавали силуэт, строение и все части растения, но и структуру всех его элементов: листьев, лепестков, стеблей, делая различия между семействами. Для каждого вида цветов был подмечен отличительный характер тычинок. Мастера достаточно точно моделировали цветочную головку и посадку венчика на чашечку, изображали все стадии цветения от начала распускания бутона. Эти рисунки своей живой манерой исполнения (выписывались загнутые края листьев, скрученные усики, цветочные головки, видимые под разными ракурсами) были далеки от сухих ботанических атласов. Большое внимание уделялось непосредственно рисунку, линиям, резким контурам, а также цветовому решению. Была заметна разница в тоне между только что распустившейся и постепенно увядающей листвой; при изображении цветов использовался розовый или красный тон с одной стороны лепестков и желтый — с другой. Вообще использование двух тонов при изображении одного растения или его части, создающих незначительный контраст, являлось характерной чертой живописи, придавало ощущение мимолетности, свойственное недолговечной красоте земных цветов. Иранцы отдавали предпочтение растущим цветам, а не букетам, хотя и их изображали достаточно часто. Скрупулезно передавали насекомых, окружающих растения, но особенно детально изображали птиц. Все большее значение в иранском искусстве приобретает «третье измерение» [12, с. 140], связанное с осмыслением пластической выразительности формы, ее пространственной глубины, преодолевающей иллюзорную плоскостность.

Все эти приемы сохранялись как на бумаге, так и в росписях под лаком. Хотя, конечно, живопись на листе бумаги во многом отличалась цветовым решением. Большинство рисунков на неокрашенном фоне было сделано цветными чернилами, которые обладали некоторой прозрачностью. Искусная игра оттенков использовалась наряду с тональными противопоставлениями. В этих полихромных изображениях цветные чернила играли основную роль, иногда они использовались для создания фона. Легкие мазки лессировок моделировали, дополняли плавно меняю-

щуюся линию. Часто рисунки были монохромны. Среди таких изображений выделяется группа в голубых тонах, напоминающая кобальтовую роспись фаянсовых изделий.

Известный иранист Ф.Аккерман писала, что только человек, способный постигать внутреннюю гармонию окружающего его привычного мира, может воспитать такую школу цветочного рисунка и, добиваясь ботанической достоверности, выражать поэзию цветка. Эти рисунки, однако, озарены высоким смыслом. По словам исследователя, Парадиз был предсказан в цветке и, более того, художников учили в одном листочке травы или цветке отражать божественную суть. Впрочем, «трансцендентное сияние» никогда не отягощало живое растение [12, с. 1902-03].

Художники 19 в. продолжали традиции своих предшественников, создавая сложные композиции из всевозможных цветов. Серединой столетия датируется футляр для зеркала (инв. № 659 II) из коллекции ГМВ. Роспись под лаком выполнена в стиле известного мастера Мирзы Бакира[26]. Рисунки на лицевой стороне крышки и на дне футляра сделаны с небольшими вариациями. Изображены побеги розы с сидящим на ветке соловьем, орешник с плодами, ветка цветущего дерева, а также гиацинты, гвоздика, тюльпаны, фиалки, тагетес, примулы. Образ сада дополняет порхающий мотылек. Фон рисунка нейтральный золотистый, с характерным металлическим блеском. На внутренней стороне крышки футляра на красно-вишневом фоне изображены два высоких растения с листьями — ирис и белая лилия[27] и такой же порхающий мотылек (ил. 10). Цветы (бутоны и пышные розетки), показанные под разными ракурсами, вполне натуралистичны. Едва заметные контуры растительных форм переданы темными тонами, цветы ириса и некоторые листья растений выделены светлыми контурами. Лепестки и листья имеют тонкую штриховую разработку.

В футляр вмонтировано зеркало, узорное обрамление которого включает надписи. В небольших картушах после имени «Аллах»

---

[26] Художник Мирза Бакир, по всей видимости, Хаджи Сейид Бакир Камсари. Мастер по каламам, который уехал в Мешхед и работал при усыпальнице имама Али ар-Ризы [30, т. I с. 94].

[27] Художник неоднократно обращался к изображению ириса и белой лилии (см. футляр для зеркала середины 19 в. [40, № 61] и еще один близкий по оформлению футляр для зеркала с подписью мастера «Нижайший мирза Бакир» и датой 1260/1844-45, происходящий из Kevorkian Collection [42, № 64]).

перечислены имена персонажей пророческого цикла: «Мухаммад, Али, Фатима, ал-Хасан, ал-Хусейн, Али, Мухаммад, Джафар, Мусса». В остальных картушах строки из Корана; начинающиеся с традиционной формулы — *басмалы*: «Во имя Аллаха милостивого, милосердного!» и далее: «Аллах — свет небес и земли. Его свет — точно ниша; в ней светильник; светильник в стекле; стекло — точно жемчужная звезда. Зажигается он от дерева благословенного — маслины, ни восточной, ни западной. Масло ее готово воспламениться, хотя бы его и не коснулся огонь. Свет на свете! Ведет Аллах к Своему свету, кого пожелает, и приводит Аллах притчи для людей» [Коран: 24, 35][28].

Соседство цветочных композиций и коранических строк в декоре футляра не случайно. Исполняя роспись, мастер стремился не просто украсить эту вещь, а наполнить ее глубоким смыслом, выстроить соответствующим образом и ассоциативный образный ряд. В данном случае были выбраны строки о свете Аллаха, которые как нельзя лучше подходят для оформления зеркала — коннотации сердца (возможно, души), если принять во внимание широко распространенные в исламской традиции мистические идеи суфизма. Свет Аллаха, как путеводная звезда, ведет суфия к его цели, а конечной целью мистика является *фана*, самоуничтожение и последующее пребывание в Боге. Это переживание всегда считалось актом божественной благодати, повергающей верующего в состояние экстаза. «Экстаз — это пламя, вспыхивающее в тайнике сердца»[29] в момент, когда движения души приближают ее к Богу, что находит выражение в экстатическом танце *сама'*[30]: «Деревья, облачась в свои танцевальные одежды, молят о любви: Мавлана[31]. Образ во мне — это особый образ <...> Какое множество звезд падает в мой внутренний танец! Я кружусь, я кружусь, так же кружатся небеса, розы расцветают на моем лице <...> Деревья в саду в солнечном сиянии [слов] "Он создал Небо и Землю", змеи слушают песнь тростника [флейты] среди деревьев, облаченных в свои танцевальные одежды. Дети лугов опьяненные <...> Сердце, они зовут тебя! Я смотрю, улыбаясь, на солнца, которые заблуди-

[28] Этот отрывок считается лучшей частью мединских сур. Эти строки использованы в надписи на куполе мечети Айя-София. Они были весьма популярны в среде суфиев (см. примечание к Корану [7, с. 581]).

[29] Цитируется по книге [10, с. 144].

[30] Мистический танец. *Сама'* — букв. «слушание» (музыки).

[31] Господин наш, заступник наш (араб.).

лись <...> Я лечу, я лечу, летят небеса»[32]. Типично суфийское переживание экстаза, выраженное в строках современного турецкого автора Асафа Халета Челеби, настраивает на нужную волну, перекликается как с изображением цветущего растительного мира, так и с кораническим отрывком.

«Живопись одного цветка», выделившись из пейзажного фона, не существовала в неизменном виде. Изображения одиночных цветов продолжают использоваться, но гораздо реже; встречаются нарциссы садовые или дикорастущие со многими цветками (перс. *тацетты*), ирисы в сочетании с чертополохом или ирисы и белая лилия. Постепенно композиции усложняются, включают не один или два вида цветов, а гораздо больше, продолжая дополняться птицами и насекомыми. Набор цветов в таких аранжировках мог варьироваться (именно на таких рисунках акцентируется внимание в данной статье).

Еще одну большую группу цветочных рисунков составляют декоративные росписи с большим количеством растений, которые можно рассматривать со всех сторон, они не имеют ярко выраженного верха и низа. К такому типу композиций относится роспись футляра для зеркала, выполненная мастером Мухаммадом Али Ашрафом[33] в 1760 г. (музей Виктории и Альберта, Лондон, № 758,1876 [20, с. 92, ил. 6]). Декоративная цветочная роспись заполняет всю поверхность крышки, композиционное пространство ограничено рамкой. Набор цветов традиционный. В центральном медальоне выделяется побег розы с соловьем. Растительный узор, тяготеющий к симметрии, как ковер, покрывает крышку изделия. Декоративный характер композиции еще больше подчеркивает нейтральный черный фон, разработанный золотым узором в форме завитков. С двух сторон от центрального медальона помещены еще два меньшего размера, включающие тагетес. Подобные декоративные композиции использовались не только в «лаковой» росписи, но и в живописи на стекле.

К этой же группе относятся росписи с рисунком из чередующихся в шахматном порядке цветочных кустиков (переплет рукописного списка 1574 г. из Музея Реза Аббаси, Тегеран; футляр для зеркала 19 в. ГМВ, инв. № 2088 II и переплет списка Корана 19 в. ГМВ, инв. № 1792 II). Очевидно, что по композиции узор

[32] Цитируется по книге [10, с. 150].

[33] Работы его датируются второй-третьей четвертью 18 в.

близок тканым рисункам 16-18 вв. Напрашивается вывод о том, что все перечисленные типы композиций существовали одновременно.

Художники, оформляя нижнюю часть растений, пользовались несколькими приемами. Побеги могли прорастать из почвы в виде холмика земли. В отличие от рисунков на бумаге «лаковые» росписи решались более декоративно — иногда мелкие стилизованные цветы, как узор, покрывают землю (ГМВ, инв. № 629 II, 631 II). Достаточно часто изображение почвы отсутствует. Зритель не видит, откуда вырастает стебель, он срезан нижним краем рамки. Так решена композиция на внутренней стороне крышки футляра для зеркала (ГМВ, инв. № 659 II). Однако уже в 18 в. нижняя часть высоких растений стала декорироваться низкими кустиками цветов: фиалками или примулами (ГМВ, инв. № 659 II, 2058 II). Такие мелкие цветы достаточно часто включались в разные композиции. Для работ уже упоминавшегося мастера Али Ашрафа характерно включение в декор фиалок, сгруппированных по нескольку вместе, что нередко являлось атрибуирующим признаком, по которому работы приписываются Али Ашрафу [20, с. 92]. Подобные повторы мелких цветов, однако, скорее свидетельствуют об использовании определенных стереотипов. Этот элемент становится распространенным в изобразительном искусстве. В композициях нередко встречаются небольшие по размеру цветы (фиалки, тагетес, тюльпаны). Мелкие цветочные кустики могли компоноваться отдельными группами, декорировать нижнюю часть рисунка или заполнять фигурные медальоны. Небольшие композиции из цветов, цветочные букеты или гирлянды нередко украшали отдельные участки изделия. Такие мотивы существовали как самостоятельно, так и дополняя более сложный декор.

Следует остановиться на особенностях размещения растительных рисунков на поверхности предметов. Цветочные аранжировки, украшая изделия с «лаковой» росписью, занимали свое определенное место. На крышках переплетов, футлярах для зеркал они покрывали изделия снаружи, а если и попадали на внутренние части крышек, то это были изображения одиночных растений. Цветочные композиции, мыслившиеся как воплощение рая (*джаннат*), украшают переплеты Корана. Сложный цветочный рисунок покрывает переплет списка Корана, выполненный известным мастером Лутф Али ханом Ширази и датированный 1269/1852-53 г. (коллекция Халили № QUR 914 [29, № 13, с. 68]).

Лицевая сторона крышек заполнена разнообразными растениями: розами, шиповником, ветками цветущего плодового дерева, гвоздиками и изображениями двух птиц. На внутренней стороне крышек помещен ирис, окруженный пояском с кораническими строками. Образы ириса и белой лилии постоянно соседствуют с кораническими цитатами (см. выше о футляре для зеркала ГМВ, инв. № 659 II). Иногда цветочные композиции в буквальном смысле являются аллюзией на небесный сад, населенный райскими гуриями. Небесные девы подобно птицам порхают с цветка на цветок среди пышных зарослей, заполняющих изобразительное пространство крышки футляра для зеркала [40, № 60].

Изобразительные мотивы, как правило, целиком покрывают внешнюю поверхность изделий с росписью под лаком, они украшают лицевую и внутреннюю поверхность крышек, боковые стороны и дно. Узкие орнаментальные пояски (выполняющие функцию традиционных рамок) композиционно отделяют сюжеты один от другого, но при этом не разбивают изобразительное пространство, охватывающее всю поверхность вещи. Эффект непрерывности создается цветом и орнаментом. Эти главные элементы, повторяясь, задают определенный ритм, сливаются в однородное «украшенное» изобразительное поле. Но это не поле двумерного листа[34], а трехмерное пространство объемной вещи, которое изгибается, преломляясь на гранях, сворачивается вокруг центра и замыкается само на себя[35].

В коллекции ГМВ одна из лучших по исполнению росписей украшает переплет списка 1239/1823-24 г. произведений Руми (инв. № 2058 II), одного из наиболее читаемых в Иране авторов (ил. 12). На двух крышках выполнены аналогичные вертикальные композиции в зеркальном отражении. Центральный куст нарциссов у основания закрыт розетками примулы, над ними розы и ветки цветущего плодового дерева. Мастер виртуозно передает упругие округлые формы цветов в разных ракурсах. Художник, вдохновленный собственным чувственным опытом, всегда имеет в виду реальный цветок, перенося его образ в условное пространство композиции и рисуя картину «сада Вселенной». Поэтому в таком саду одновременно могут цвести плодовые деревья и

[34] Оформление каллиграфических образцов в позднее сефевидское время подробно рассматривается Ш.Шукуровым [12, с. 140-141].

[35] По такому же принципу разворачивается также и тканое пространство костюма [9, с. 94].

розы, орешник приносит плоды, а садовые цветы прекрасно уживаются с полевыми растениями. Так, на переплете к списку Руми художник рядом с розами и другими садовыми цветами поместил дикорастущие нарциссы (*тацетты*), а также полевые гвоздики и чертополох. В действительности есть садовые, а есть полевые цветы, и у каждого растения своя пора цветения. Как сказал поэт Шахид Балхи: «Видно знанье и богатство — то же, что нарцисс и роза, и одно с другим в соседстве никогда не расцветало»[36]. Однако в изобразительном искусстве такое соседство не редкость. Композиция включает помимо цветов трех птиц, сидящих среди пышных побегов. Мастер подмечает состояние каждой: одна спит, примостившись на ветке, другая держит в клюве насекомое, третья поет. Поскольку это «сад Вселенной», то вполне возможно, что художник в одном изобразительном пространстве совместил разные по времени действия и показал одну птицу.

Какие же цветы были наиболее популярными в рисунках «*гол-о-морґ*»? Достаточно часто центр занимает цветущий побег розы с сидящим на ветке соловьем, встречается он и как самостоятельный мотив. Роза и соловей — эти два образа, которыми насыщена вся классическая персидская поэзия, составляют традиционную формулу в иранском искусстве. И любовь к розам объясняли по-разному. Согласно хадису: «Когда Пророк увидал розу, он поцеловал ее и приложил к глазам, говоря, Алая роза — часть Божественной славы». В другом хадисе сказано: «Роза была сотворена из пота Пророка во время его *ми'раджа* — потому она и прекраснейший и самый драгоценный цветок на свете. Поэты называли Пророка "соловьем Вечного Сада", ибо он открывает верующим некоторые из тайн Бога, Предвечной Розы» [10, с. 177].

Рядом с розовым побегом нередко помещали шиповник, гиацинты, ирисы, гортензии, лилии, садовые и луговые гвоздики, ромашки, в том числе перетрум, степные тюльпаны и маки, чертополох и более мелкие цветы: календулу, примулы, фиалки, тагетес и т.д. В каждом отдельном случае набор цветов варьировался. Помимо цветов изображали ветки цветущих плодовых деревьев, ветки орешника с плодами. Как изобразительное искусство, так и поэзия наполнены описаниями цветов. И хотя в поэзии многие цветы противопоставляются друг другу: так, гиацинт и кипарис,

[36] Перевод В.Левика.

фиалка (смиренно опущенная головка) и нарцисс (горделивая поза) являются противоположными парами, однако в живописи они нередко помещаются рядом. Кроме того, цветы полевого шафрана (*шамбалид*), олицетворяющие в персидской поэзии увядание, в живописи не присутствуют вовсе.

Читая персидскую поэзию, мы находим достаточно параллелей с изобразительным искусством. Но, «никогда не обрела бы персидская поэзия своего особого очарования, если бы не суфийские теории — основание, на котором эта поэзия развивалась» [10, с. 226]. В основе подобной поэзии лежит феномен мистической любви, когда целью каждой мысли, каждого чувствования становится трансцендентный и абсолютный объект. Однако и человек, в котором отражается сияние Божественной красоты, может стать объектом этой любви, которая занимает главенствующее место в помыслах и чувствах влюбленного. В персидской традиции человеческая любовь именуется *'ишк-и маджази* (любовь метафорическая). Очень часто образ возлюбленной выражается через аллюзии изумительно цветущего сада, этот лейтмотив проходит через всю персидскую поэзию.

Раз в году блистают розы, расцветают раз в году,
Для меня твой лик прекрасный вечно розами цветет.
Только раз в году срываю я фиалки в цветнике,
А твои лаская кудри потерял фиалкам счет.
Только раз в году нарциссы украшают грудь земли,
А твоих очей нарциссы расцветают круглый год <...>
Есть в одних садах тюльпаны, розы, лилии — в других,
Ты цветник, в котором блещут все цветы земных широт.
Ярче розы твой румянец, шея лилии белей <...>[37].

Кроме того, для мистических поэтов каждый цветок в саду превращается в язык, славящий Господа: «Лилия славит Бога безмолвно, десятью языками, фиалка скромно сидит в своем темно-синем суфийском одеянии, головка ее склонена "к коленам размышления". Красные тюльпаны со своими темными шрамами в сердцевине, возможно, выросли из сердец влюбленных, опаленных страстью <...> Нарцисс взирает на Творца томными глазами или вызывает в душе влюбленного образ полуприкрытых глаз возлюбленной, а пурпурный курчавый гиацинт приводит на память ее локоны» [10, с. 240-241].

[37] Рудаки, перевод Левика.

Цветочные композиции на предметах — это те же словесные образы, но выраженные художником в зрительной форме. И поэт, и художник пользуются каламом, но есть два вида калама — тростниковое перо и кисть, одно предназначено для письма, другое для рисунка.

В статье достаточно много внимания уделяется чисто формальным признакам и композиционным решениям, однако нельзя забывать, что главным остается мир, созданный и видимый мусульманином, мистиком, мир, где царит метафора, которая согласно классическому арабскому высказыванию, есть мост к реальности [10, с. 229]. Важна не только сама идея, но и ее пластическое оформление, созерцательное проникновение в смысл и изысканную форму изображаемого образа. Вполне очевидно, что вещный мир иранцев был не просто эстетизирован и наполнен явным и скрытым смыслом, но и представлял собой определенную целостную картину бытия, органично включенную в контекст художественной культуры.

Использованная литература

1. *Адамова А.Т.* Живопись Ирана XVIII — первой половины XIX в. // Искусство и археология Ирана. II Всесоюзная конференция. Государственный музей искусства народов Востока. Доклады. — М.: Наука, 1976. — С. 3-11.
2. Альбом индийских и персидских миниатюр XVI-XVIII вв. / Вступ. статья А.А.Иванова, Т.В.Грек, О.Ф.Акимушкина. Под ред. Л.Т.Гюзальяна. — М.: Изд. восточной литературы, 1962.
3. *Бертельс Е.Э.* История персидско-таджикской литературы. — М.: Наука, 1960.
4. *Дьяконова Н.В.* Искусство народов зарубежного Востока в Эрмитаже. — Л., 1962.
5. *Кази-Ахмед.* Трактат о каллиграфах и художниках 1596/7-1005 / Введ., пер. и комм. Б.Н.Заходера. — М.-Л.: Искусство, 1947.
6. *Кверфельдт Э.К.* Черты реализма в рисунках на тканях и коврах времени Сефевидов // Труды Отд. Востока Государственного Эрмитажа. — Л., 1940. — Т. 3. — С. 263-273.
7. Коран / Пер. и комм. И.Ю.Крачковского. — М.: Наука, 1986.
8. *Пригарина Н.И.* Индийский стиль и его место в персидской литературе (вопросы поэтики). — М.: Восточная литература РАН, 1999.
9. *Сазонова Н.В.* Мир сефевидских тканей. XVI-XVII вв. — М.: Гос. музей Востока, 2004.
10. *Шиммель Аннемари.* Мир исламского мистицизма. — М.: Алетейа, Энигма, 1999.
11. *Шукуров Ш.М.* Средневековое искусство Ирана. — М.: Наука, 1989.

12. *Шукуров Ш.М.* Искусство и тайна. — М.: Алетейа, 1999.
13. *Ackerman Ph.* The Bird and Flower Pictures Post-Safavid Painting // A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present / Ed. By A.U.Pope and Ph. Ackerman. — London and New York; Oxford University Press, 1939. — V. III. — P. 1901-1903.
14. *Aghdashloo Aydin*. Aga Lutf'ali Suratgar Shirazi. — Tehran: ICHO, 1977.
15. Arabesques et Jardins de Paradis, Collections Francaises d'Art Islamic. — Paris, 1990.
16. Arts de L'Islam. Paris — Hфtel Drouot. Catalogue de la vente. Collection X. mars. — 1988.
17. *Binyon L., Wilkinson J., Gray B.* Persian miniature painting. — London, 1933.
18. *Canby Sh.R.* The Golden Age of Persian Art. 1501-1722. — London, British Museum Press, 1999.
19. The Decorative Arts Museum of Iran. — Teheran, 1974.
20. *Diba L.S.* Visual and Written Sources: Dating Eighteenth-Century Silks // Woven from the Soul, Spun from the Heart. Textile Arts of Safavid and Qajar Iran 16th-19th Centuries / Ed. by C.Bier. — Washington, D.C.: The Textile Museum, 1987. — P. 84-96.
21. *Dimand M.S.* A Handbook of Muhammadan Art. The Metropolitan Museum of Art . — Second edit. Revised and enlarged. — New York, Harts dale House, 1947.
22. *Dimand M.S.* A Guide to an Exhibition of Islamic miniature painting and book illumination. — New York, 1933-34.
23. *Ettinghausen R.* Near Eastern book-covers and their influence on European bindings // Ars Orientalis. V.III. — Baltimore, 1959. — P. 113-131.
24. *Gandy Christopher*. Treasures of Islam (A major exhibition in Geneva) // Arts of Asia, july-august, 1985. — P. 54-73.
25. *Gray B.* Persian Painting. Treasures of Asia / Ed. by A.Skira. — Cleveland, The World Publishing Company, 1961. — V. 2.
26. *Gray B.* An Album of Designs for Persian Textiles //Aus der Welt der islamischen Kunst. — Berlin, 1957. — P. 219-225.
27. *Grube E.J.* Herat, Tabriz, Istanbul. The development of a pictorial Style / / Painting from Islamic Lands. — Oxford, 1969. — P. 85-110.
28. *Grube E.J.* Islamske Umeni. Umeni Sveta. — Praha, Artia, 1973.
29. Heaven on Earth. Art from Islamic Lands. Works from the State Hermitage Museum and the Khalili Collection / Ed. by M.B.Piotrovsky and J.M.Rogers. — Munich, Berlin, London, New York, 2004.
30. *Karimzadeh Tabrizi M.A.* The Lives and Art of the Old Painters of Iran. — London, 1990.
31. *Khalili N.D., Robinson B.W. and Stanly T.* Lacquer of the Islamic Lands. — London, 1996.
32. *Neumann R. and Murza G.* Persisch Seiden. Die Gewebekunst der Safawiden und ihrer Nachfolger. — Leipzig, VEB E.A.Seemann Buch und Kunstverlag.

33. Orientalische illustrierte Handschriften aus Museen und Bibliotheken der Deutschen Demokratischen Republik. Der Ausstellungs Katalog. — Berlin, 1984.
34. *Pope A.U., Ackerman Ph.* Typical Monuments // A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present / Ed. by A.U.Pope and Ph.Ackerman. — London and New York, Oxford University Press, 1939. — V. II, p. 1144-1164.
35. *Rich V.A.* Mughal floral painting and its European sources // Oriental Art, summer 1987, v. XXXIII, no.2. — P. 183-189.
36. *Robinson B.W.* A pair of Royal book-covers / Oriental Art, 1964, v. X, no 1. — P. 32-36.
37. *Robinson B.W.* Persian miniature paintings from collections in the British Isles. — London, 1967.
38. *Robinson B.W.* Persian royal portraiture and the Qajars, in Qajar Iran: Political, Social and Cultural Change 1800-1925 / Ed. E.Bosworth and C.Hillenbrand. — California, 1992.
39. *Safrani Nawab Shehbaz H.* Islamic Art in the Metropolitan museum // Arts of Asia, May-June, 1979. — P. 83-103.
40. Sotheby's. Arts of the Islamic World. — London, 25 April 2002.
41. Sotheby's. — London, May, 1977.
42. Sotheby's. — London, April, 1981.
43. A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present / Ed. by A.U.Pope and Ph.Ackerman. — London and New York, Oxford University Press, 1939. — V. VI.

Г.В. Ласикова

НАКШБАНД И НАККАШ — ДВА ТВОРЦА ОДНОГО УЗОРА

ХУДОЖНИКИ В СЕФЕВИДСКИХ ТКАЦКИХ МАСТЕРСКИХ

«По высочайшему повелению исполнено в одиннадцатый день ша'бана 1056 года (22 сентября 1646 г.). Му'ин Мусаввир»[1] — эта надпись, указывающая на знаменитого художника эпохи Аббаса II (1642-1667), включена в узор двух тканей, выполненных по одному и тому же рисунку, но различающихся раппортной схемой и цветом фона[2] (ср. ил. 17 и рис. 5). Предположение об участии сефевидских придворных миниатюристов в создании тканых узоров выдвигалось в научной литературе неоднократно. Но только с обнаружением этих тканей в руках исследователей появилась первая и пока единственная надежная подпись художника (*наккаша*) в сефевидском текстиле. С одной стороны, это долгожданное открытие подтверждает правильность бытующей концепции, но с другой — оно заставляет еще раз задуматься над рядом общепринятых положений. Тем более, что, отчаявшись найти на тканях подпись художника, ученые давно объяснили, почему ее не должно там быть. Ф.Акерман в фундаментальном труде, посвященном иранскому текстилю исламского периода, предложила следующую схему развития сюжетного шелкоткачества при Сефевидах:

1) На протяжении большей части 16 в. картоны, выполненные художниками в Тебризе, поставлялись в ткацкие мастерские Йезда и Кашана, где ткачи приспосабливали их к текстильному

---

[1] حسب الامر الاعلى در روز يازدهم شعبان سنه ١٠٥٦ باتجام رسيد معين مصوير

[2] 1) Тегеран, Музей исламского искусства, № 22626.

2) Эдинбург, Национальный музей Шотландии, № 1982-720.

Обе ткани попали в поле зрения исследователей совсем недавно: тегеранский фрагмент впервые опубликован в 2001 г. в собрании памятников, принадлежащих иранским музеям [17, с. 171, 179; 16, ил. 20], а мое знакомство с неопубликованным экспонатом из Эдинбурга состоялось благодаря любезности хранителя шотландского музея Ульрики ал-Камис, разрешившей также его публикацию.

узору, превращая сюжетные сцены в повторяющиеся единицы тканого орнамента.

2) После захвата Тебриза турками в 1585 г. поставки картонов прервались и мастера некоторое время были вынуждены использовать старые модели, комбинируя их элементы.

3) На рубеже 16-17 вв. эта художественная изоляция повлекла за собой выдвижение особых мастеров *накшбандов*, таких, как знаменитый Гийас, совмещавших в одном лице функции ткача и художника, что позволило им включать собственную подпись прямо в узор ткани.

4) И лишь с появлением в начале 17 в. нового художественного центра — Исфахана — в шелкоткачестве была восстановлена первоначальная ситуация: ткачи возобновили работу по рисункам ведущих художников [9, с. 2094].

За время, прошедшее после публикаций 1930-х гг., был восполнен огромный пробел в истории сефевидского искусства. Теперь мы знаем, что значительные художественные силы во второй половине 16 в. были сосредоточены при дворе в Казвине. Поэтому захват Тебриза не мог оказаться столь сокрушительным для текстильного производства и лишить его единственного источника картонов. Значит, предположение о вынужденном совмещении всех функций в руках одного мастера в последние годы 16 в. неверно. Необходимо иное объяснение появления подписей в узоре тканей, основывающееся на уточненных данных об организации шелкоткацкого производства в сефевидском Иране. Ключевой вопрос для реконструкции этого процесса — роль *накшбанда*: совпадали ли его функции с функциями художника или это были мастера разных специальностей? Разобраться в этом помогают вновь открытые письменные источники о знаменитом Гийасе, а также данные технологического анализа, недоступные ранее.

Имя Гийаса, единственное из всех встречающихся на тканях, прослеживается по нескольким источникам. Первым на то, что в различных документах упоминается одна и та же личность — Ходжа Гийас Накшбанд[3], обратил внимание Х.Блохман, переводчик «Аин-е Акбари» («Установления Акбара»), труда Абу'л Фазла (1551–1602), изданного в 1873 г. [14, с. 616-617]. Сообщение о снижении цен на шелка знаменитого Гийаса Накшбанди он

[3] Название профессии *накшбанд* стало частью личного имени мастера. Такие имена ремесленников были довольно распространены в средневековом Иране.



Рис. 1. Сиявуш Бек Гурджи. Рисунок. Ок. 1590 г.
Париж, Лувр. Фрагмент

связал с рассказом о Гийасе из *тазкере*[4] Мирза Мухаммад Тахира Насрабади [7, с. 49-50]. Биография ткача включена в это *тазкере*, составленное в 1083/1672-73 г., благодаря признанию его поэтического дара. Начав с восхваления талантов Гийаса в сфере текстильного производства, автор текста привел пару анекдотов о его находчивости при представлении своих изделий шаху Аббасу I (1587-1629) и завершил повествование несколькими стихотворениями. В 1933 г. Ф.Акерман в своей статье «Гийас — персидский мастер-ткач» [11] впервые сопоставила эти данные с сохранившимися тканями, имеющими подпись عمل غياث

[4] *Тазкере* — литературное произведение, представляющее собой сборник биографий поэтов с образцами стихов. Этот жанр литературы был широко распространен на мусульманском Востоке.

«Работа Гийаса». Вскоре Ф.Базль обнаружил более подробный рассказ о том же человеке в «Джам'-е Муфиди» («Собрание Муфиди»), широко известной истории Йезда Мухаммад Муфида Мустафи Бафки [4, с. 426-431]. В этом тексте главной задачей автора была не демонстрация поэтических талантов, а попытка как можно подробнее изложить биографию выдающегося горожанина. Порядок, в котором представлены различные аспекты жизни Гийаса, отражает иерархию ценностей того времени: во-первых, перечислены личные качества, благодаря которым мастер снискал уважение у современников, упомянуты достойные предки; затем Гийас характеризуется как придворный, описывается его приверженность имаму 'Али (что было особенно важно в связи с государственной шиитской доктриной) и только потом дается характеристика профессиональной деятельности, перечисляется благосостояние, сообщается о смерти мастера и его потомках.

Написанный между 1671 и 1679 гг., спустя много лет после смерти Гийаса, текст основывался на более ранних источниках. Этим объясняется почти точное совпадение некоторых его частей с фрагментом из *тазкере* Тахира Насрабади, несмотря на то, что оба автора работали одновременно на значительном расстоянии друг от друга. Сделанный Ф.Базлем и А.Поупом перевод этого фрагмента истории Йезда Ф.Акерман опубликовала в своей статье [10], которая почти на семьдесят лет стала наиболее подробной публикацией о Гийасе, доступной исследователям сефевидского текстиля. Однако в ней были допущены многочисленные ошибки и неточности в цитировании, а отрывки, касающиеся этого мастера, приведены в сокращении.

Вплоть до последнего времени другие письменные источники о Гийасе не попадали в поле зрения исследователей текстиля. А между тем, еще в 1976 г. Энтони Уэлч опубликовал английский перевод фрагмента из «Маджма' ал-Хавасс», посвященного Гийасу Накшбанди [19, с. 65]. Автор «Маджма' ал-Хавасс» («Собрания достойнейших»), один из ведущих художников-миниатюристов второй половины 16 в., Садик Бек Афшар (Садики) был не только современником Гийаса, но знал его лично. Это произведение, содержащее статьи о ведущих поэтах, художниках и покровителях искусств, писалось, когда Гийас был еще жив[5].

[5] Подробнее см. мою статью «Иранские художники и каллиграфы 16 в. в "Собрании достойнейших" ("Маджма' ал-хавасс") Садик Бек Афшара» в данном сборнике.

Рассказывая о своем знаменитом современнике, Садики не стал приводить его биографию целиком и не посчитал нужным пересказывать всем известные анекдоты. Вместо этого он передал свои впечатления от общения с Гийасом, уделив главное внимание его личным качествам и особенно отметив его радушие и благочестие. Благодаря этому источнику можно вычислить годы жизни мастера, кроме того, он дает уникальную информацию о взаимоотношениях ткача и художника в процессе создания тканей. К сожалению, Э.Уэлч не учел, что в персидском языке сочинительство стихов и шелкоткачество — слова-омографы и пишутся одинаково. Он принял Гийаса за никому не известного провинциального поэта. Спустя почти четверть века, Роберт Скелтон обнаружил ошибку, опознав в нем знаменитого мастера текстильного производства, и написал статью, привлекающую внимание специалистов к этому источнику [18].

Свидетельство Садики стало поводом для пересмотра всех известных данных о Гийасе. В приложении к своей статье Р.Скелтон опубликовал новые уточненные переводы без купюр фрагментов уже известных источников, к которым добавил еще один текст современника Гийаса — Амин Ахмада Рази. «Хафт иклим» («Семь климатов»), биографическая энциклопедия знаменитостей различных городов и стран, была написана в 1593 г. просвещенным иранцем, эмигрировавшим в Индию. Очевидно, автор никогда не встречался с Гийасом, но включил в свой труд его стихи, не приводимые в других текстах, а также назвал официальную должность, занимаемую этим мастером в сефевидской администрации: *мукаддам*[6] ткачей шелковых тканей [15, с. 184-185]. Р.Скелтон посчитал, что дополнительную информацию может дать и поздний источник конца 19 в. — «Тазкере-йе Суханваран-е Йезд» («Биографическое обозрение поэтов Йезда») ʻАбд ал-Хусейна Айати Тафти, в биографической части основывающийся на «Джамʻ-е Муфиди», но вновь расширяющий наши познания о поэтическом таланте Гийаса [8, с. 228]. Кроме того, Р.Скелтон обратил внимание, что имя Гийаса фигурирует и в подписи одного из рисунков Садик Бека.

Приведенные источники позволяют воссоздать следующую картину. Хаджа Гийас ад-Дин Али-йе Накшбанд, житель Йезда, был одним из внуков известного каллиграфа Камал ибн Шихаб ал-Ассара, работавшего в конце 15 — начале 16 в. «С тех пор,

[6] Буквально — «лидер», т.е. глава ремесленной корпорации.

как Ткач Небес ткет день и ночь из основ солнечного света и утков лучистых звезд, не было ни ткача, ни *накшбанда*, подобного ему. Кроме того, в этом искусстве у него был тонкий талант и верный вкус», — написал Мирза Тахир Насрабади о Гийасе [цит. по 18, с. 257]. А Мухаммад Муфид добавил: «Хаджа Гийас ад-Дин ʻАли был непревзойден в искусстве *накшбанди*. Он непрерывно рисовал кистью созерцания великолепные вещи и чудесные формы на страницах времени и создавал исключительные текстильные изделия. Он достиг в этом искусстве такого признания, что могущественные цари и правители Индии, Туркестана и Турции посылали ему драгоценные дары, прося тканей из его гениальной мастерской» [цит. по 18, с. 259].

Гийас был известен и как поэт, славившийся экспромтами. «Я — ремесленник и поэт одновременно» — сказано в одном из его стихов [5, с. 178]. Видимо, благодаря обоим своим талантам, он стал одним из придворных любимцев шаха Аббаса I. Судя по всему, шах даже посещал его великолепную резиденцию в Йезде.

В источниках описываются узоры всего двух произведений Гийаса: однажды он сделал для шаха узорную золотную ткань, на которой был изображен медведь на деревьях, вызвавший восхищение придворных, а в другой раз — преподнес властителю халат из золотной ткани с вытканным по подолу стихотворением собственного сочинения, призывающим шаха носить эту одежду. Но Абу'л Фазл в «Акбар-наме» сообщает, что прибывший в Лахор в октябре 1598 г. шахский посланник Манучехр Бек доставил Акбару 300 кусков тканей, созданных лучшими иранскими ткачами, среди которых было 50 шедевров Гийаса [12, с. 1113]. Одному ткачу пришлось бы трудиться над упомянутым количеством тканей несколько лет. Гийас, несомненно, руководил ткацкой мастерской или несколькими мастерскими, оснащенными разными видами станков: для бархатов, лампасов и сложных полотен.

Все приведенные свидетельства рассказывают о жизни мастера в период правления Аббаса I (1587-1629). До сих пор ткани, подписанные Гийасом, датировались именно этой эпохой. Однако Садик Бек Афшар сообщает о том, что Гийас обрел известность еще до вступления Аббаса на трон:

«Хаджа Гийас Накшбанд происходит из Шираза, он один из потомков шейха Са'ди (да освятится его могила!). Он владеет многими искусствами: во-первых, в мастерстве *накшбанди* и

шелкоткачестве его можно назвать редкостью эпохи и уникальной жемчужиной своего времени. Цари и принцы Ирана и Турана стремятся иметь товары его изобретения. Ему нет равных в ловкости, силе и стрельбе из лука. И в то же время, он очень кроток и добр.

Я ничтожный после разгрома в Астарабаде удостоился чести служить ему в обители поклонения — Йезде. И помимо искренней дружбы, удостоился чести жить с ним в одном доме; если в какой-то день у него не было гостей, в этот день кушанья и напитки были ему не в радость.

Чтобы долгие восхваления не показались чрезмерными, удовольствуемся описанием его поэзии, благочестия и смирения: он слагает все виды поэзии и обладает такими способностями в сочинении экспромтов, что может прочитать сотню строк в быстрой последовательности, так что слушатель не понимает, что это экспромт. Он тот, кто бодрствует по ночам [в молитвах]» [5, с. 187][7].

Крупное поражение сефевидских войск в Астарабаде произошло летом 1558 г. В том же году или немного позже Садик Бек приехал к Гийасу в Йезд. Это самое раннее известие о мастере указывает на то, что его деятельность началась задолго до прихода к власти Аббаса I и охватила период царствований Тахмаспа I, Исмаила II и Мухаммада Ходабенде. Судя по уважительному тону автора, Гийас был минимум на 5-10 лет старше своего молодого друга, родившегося в 940/1533-34 г., и имел высокое социальное положение.

Свидетельство Садики опровергает предположение Ф.Акерман о том, что Гийас работал независимо от художников. Получается, что не он ткал и не он создавал рисунки. Неужели роль Гийаса ограничивалась лишь руководством мастерской? Как уже отмечалось, все источники дают уточненное название его профессии *«накшбанд»*. В современном персидско-русском словаре Ю.А.Рубинчика это слово помечено как устаревшее. Приводится несколько его значений: 1) художник, живописец; 2) мастер по вышиванию рисунков (на тканях); 3) мастер по шитью, вышиванию золотом. Совпадает это определение и с разъяснениями персидских толковых словарей Мо'ина и Деххода. Но нельзя забывать, что в сегодняшнем Иране не осталось ткацких мастерских, аналогичных по технологии сефевидским. Так что быто-

[7] Перевод с персидского уточнен по чагатайскому оригиналу.



Рис. 2. Халат из лампаса на сюжет змееборчества
Третья четверть 16 в. Москва, Оружейная палата, № 25668охр. Фрагмент

вавшие там названия специальностей теперь явно утратили первоначальный смысл[8]. Наиболее близкое по технологии к сефевидскому узорному ткачеству производство сохранилось в упрощенном варианте на севере Индии. Там *накшбандом* называют специального мастера, задачей которого являлся перевод графического рисунка в текстильный узор для узорной ремизы станка: «В Банарасе, главном центре узорного ткачества, текстильный рисунок первоначально рисуется на квадратной бумаге создателем *накша*, который рассчитывает минимальный технический раппорт и готовит макет узора на раме, используя грубую хлопковую основу. Затем он <...> ткет *наки* и снимает его с рамы. Узор прикрепляется к механизму станка путем привязывания его

[8] В другом месте своего сочинения Садик Бек, характеризуя известного миниатюриста более старшего поколения — Хадже ʿАбд ал-ʿАзиза, отметил, что «без преувеличения, он был человеком широко образованным и знал также мастерство *накшбанди*» [5, с. 254]. Это упоминание не только вводит новое, доселе неизвестное имя *накшбанда* второй четверти 16 в., но дает основания полагать, что мастерство *накшбанди* выходило за рамки навыков обычного живописца. Так что современное определение *накшбанда* как живописца или художника не отвечает реалиям сефевидской эпохи.

основ к лескам поперечного ремиза» [13, с. 16-18][9]. Кэрол Бир предположила, что, как и современный индийский *накшбанд*, мастер Гийас отвечал за перевод узорного раппорта в технический, расчет рисунка ткани и заправку станка. Таким образом, его специальность требовала, скорее, глубокой математической подготовки, чем художественных талантов, а рисунки для тканей создавались профессиональными художниками под его наблюдением.

Один из таких рисунков, автором которого был все тот же Садик Бек, удалось обнаружить Р.Скелтону[10]. Подпись на листе гласит:

این دو صورت به روش استادان فرنگ است جهت

ارشاد پناهی نادر از الزمانی خواجه غیاث نقشبند

مرقوم گشت مشبه العبد صادقی کتابدار

«Это два образа в манере европейских мастеров. Начертаны для приюта наставления, диковины эпохи, Хаджи Гийаса *накшбанда* уподобленным рабу Садики *китабдаром* (библиотекарем)».

Рисунок представляет собой копию фламандской гравюры со сценой Благовещения. Ученый предположил, что оригинал находился в коллекции Гийаса и был скопирован во время жизни Садики в Йезде. Однако это не согласуется с упоминанием в подписи должности библиотекаря, полученной Садики при дворе Аббаса I. Более логичным представляется, что копия была сделана позже с недоступного *накшбанду* произведения, например, с гравюры, хранившейся в шахской библиотеке. Получив эту копию, мастер мог перенести рисунок на ткань, подобную сохранившемуся неподписанному бархату с изображением поклонения волхвов, выполненному неизвестным мастером в 1590-е гг. и предназначенному в дар одному из христианских правителей[11].

Сколь долго Садик Бек жил в Йезде, сказать трудно. Следующий установленный факт его биографии — трехлетнее обуче-

---

[9] Кэрол Бир, приводя это описание, опиралась на данные исследования *P.Jaykar* Naksha Bandhas of Banaras // Journal of India Textile History. — Calico Museum of Textiles. Vol. 7. — 1967.

[10] Fogg Art Museum, № 418.1983. Опубликован [18, ил. 2].

[11] Венеция, Городской музей Коррер. Бархат подарен в 1603 г. венецианскому дожу Марио Гримани.

ние стихосложению в Тебризе у Мир Сан'и Нишапури, начавшееся не позднее 1565-66 г.[12] Однако, благодаря вышеописанному рисунку, мы знаем, что спустя 30 лет Садики вновь работал с Гийасом. На этот раз оба мастера встретились при дворе шаха Аббаса I и, как когда-то в Йезде, могли трудиться над рисунками тканей бок о бок.

Отодвинув на несколько десятилетий начало творческой карьеры Гийаса, нельзя оставить без пересмотра дату ее завершения. Р.Скелтон даже предположил, что мастер умер до 1600 г. Хотя логику его умозаключений можно подвергнуть сомнению (т.к. текст Садики говорит о Гийасе как о живом, а первый источник, сообщающий о его смерти, написан спустя 70 лет), все же ремесло *накшбанди* требовало исключительной остроты зрения, которой, скорее всего, не мог обладать очень пожилой человек. Именно об уходе от дел говорят стихи Гийаса:

Увы, урожай жизни ушел с ветром.
О где же время юности — где же?
Старый дурак! ты разве не помнишь,
Что торговля прекращается между
шестьюдесятью и семьюдесятью?[13]

Должно быть, мастер перестал работать в 1590-е гг., но умер позже. Таким образом, ткани, подписанные Гийасом, широко датируются 2-й половиной 16 в., с середины правления шаха Тахмаспа I до первых лет царствования Аббаса I. Об этом свидетельствуют и значительные различия в стилистике изображений, демонстрирующие временной разрыв между образцами.

Среди известных тканей с фигуративными композициями до сих пор не удалось установить те, рисунки к которым выполнил Садики. Согласно исследованию Э.Уэлча, манера мастера много раз менялась, поскольку он подражал стилю своих коллег [19, с. 41-149]. Однако исследование некоторых изделий позволяет предполагать участие в их создании не менее именитых художников. Товарищ Садик Бека по шахской *наккашхане* (художественной мастерской) Сиявуш Бек Гурджи на протяжении всего творческого пути сохранял одни и те же характерные особенности письма, легко узнаваемые и в миниатюрах, и на рисунках: лица с каплевидными глазами, большим носом и малюсеньким ртом,

[12] В биографии Мир Сан'и Садик Бек написал, что в течение трех лет он учился у этого мастера, которому в то время было около 90 лет [5, с. 75]. А Кази Ахмад сообщил, что знаменитый каллиграф умер в 1568-69 г. [3, с. 154].

[13] Мухаммад Муфид Мустафи Бафки «Джам'-е Муфиди». Цит. по [18, с. 259].

крайне высоко расположенные уши, а, кроме того, нарисованные будто по одному шаблону кони с округлыми очертаниями большого крупа и «отлетающими» задними ногами и хвостом. Эти черты отличают узоры нескольких тканей, в которых обнаруживаются и другие очевидные совпадения с рисунками Сиявуша.

Центральная композиция в большой сцене охоты на бархате, сохранившемся в виде нашивных деталей шатра (ил. 15)[14], очень похожа на изображение схватки всадника со львом на рисунке Сиявуша, датируемом предположительно 1578 г. (ил. 16)[15]. Конь, поднявшийся на дыбы, обхватывает хищника передними ногами. Круглые глаза на вытянутой морде выпучены от страха. На поясах обоих всадников спереди висит налуч, а с дальней от зрителя стороны — колчан, полный стрел. Сцены на бархате и на рисунке — как будто раскадровка одного фильма. Рисунок Сиявуша представляет начало действия: тела льва и коня сплелись вместе, но лев еще не сомкнул челюсти, в то время как человек в ужасе хватает его одной рукой за морду, другой занося кинжал. В следующем «кадре» на бархате хищник впился зубами в бедро охотника, а тот, держа его за ухо, вонзает кинжал по самую рукоять в холку зверя. Роднит героев одинаково испуганное выражение лиц со схожими чертами: широко раскрытыми глазами, крупным носом и маленьким ртом. При этом остальные характеристики персонажей значительно отличаются друг от друга. На рисунке изображен бородатый мужчина в халате, перевязанном мягким кушаком, а на бархате — юноша в кафтане с поясом из пряжек. Оба героя увенчаны высоким *таджем*[16] с чал-

[14] Шатер, декорированный нашивками из золотных сефевидских бархатов, был захвачен вместе с остальным имуществом турецкого великого визиря Кара Мустафа Паши польским князем Сангушко в 1683 г. при осаде Вены. В центре крыши шатер украшала круглая нашивка с изображением охоты, а боковые полотнища были декорированы фестончатыми ромбами с различными сценами и орнаментами. В 1920-е гг. бархаты, споротые с этого шатра, были распроданы в разные коллекции. Круглая нашивная деталь со сценой охоты хранится в Музее изобразительных искусств Бостона, № 28.13. Другие фрагменты того же бархата: Вашингтон, Музей текстиля, № 3.214, 3.222, 3.310, 3.317; Художественный музей Лос-Анджелеса, № L.2100.P.5.56-1; Нью-Хейвен, Художественная галерея Йельского университета; Уорсестер, Художественный музей.

[15] Балтимор, Художественный музей Уолтерсов.

[16] Этот войлочный колпак красного цвета отличал членов суфийского ордена *сефевийа*. Ношение его прослеживается по изображениям 16 в. Верхняя часть, видимая над чалмой, со временем вытягивалась и утоньчалась, что служит датирующим признаком изображений.

мой, с той разницей, что головной убор бородатого персонажа дополняет великолепный пышный плюмаж. Различие может быть объяснено спецификой сефевидского искусства, так как рисунок этой эпохи был гораздо натуралистичней миниатюрной живописи, по правилам которой строится изображение на ткани. Художник, передавший индивидуальные портретные черты в рисунке, при переносе его в живописную композицию идеализировал образ. Теперь идентификация персонажа основывалась только на ситуативных ассоциациях.

Что касается остальных участников охоты, изображенной на бархате, Ф.Акерман заметила похожего лучника, преследующего газелей, на миниатюре Музаффара ʻАли «Бахрам Гур и Фитне на охоте» из списка «Хамсе» Низами, созданного для шаха Тахмаспа I в 1539-1543 гг.[17] [9, с. 2090-2091]. Действительно, эти персонажи различаются только костюмом и чертами лица при полном совпадении поз и атрибутов. Близость рисунков косвенно подтверждает гипотезу об авторстве рисунка для бархата, так как по сообщению Кази Ахмада и Искандар Бека Мунши, именно Музаффару ʻАли для наставления в живописи был отдан Сиявуш, юный грузинский раб шаха. Ткань можно отнести к раннему периоду творчества художника, когда влияние учителя было особенно сильным.

На другом рисунке Сиявуш Бека, выполненном, судя по подписи, для шаха Аббаса I около 1590 г. (рис. 1)[18], изображен дракон, очень схожий с ящером, ползущим по скалам в узоре кафтана из Оружейной палаты (рис. 2)[19]. Кажется, это один и тот же огромный ящер с большим телом, расширяющимся в середине и сужающимся к голове и хвосту. Вдоль пятнистого тела с длинной тонкой шеей и складчатым животом проходит гребень, начинающийся за головой и идущий по хребту до конца хвоста. Маленькая голова покрыта многочисленными складками и наростами с характерным узором своеобразной кожистой бороды. В раскрытой пасти чудовища — четыре изогнутых клыка, одинаковые на ткани и рисунке. Сильно вытянутый вперед нос зверя покрыт мельчайшими щетинками, как у крупного млекопитающего животного. Высунутый язык дракона в изображении на ткани охвачен пламенем, а на рисунке — как будто разбрызгивает

[17] Британский музей, Or 2265, fol. 211.
[18] Париж, Лувр.
[19] ГММК, Оружейная палата, № 25668 охр.



Рис. 3. Схемы узорных раппортов.

огонь. В рисунке и на ткани почти точно совпадает расстановка когтистых пальцев на лапах ящера (так же расставлены когти льва на описанном выше рисунке Сиявуша, что можно считать еще одним характерным признаком манеры художника), а нарост на сгибе каждой из лап дракона на рисунке превратился в текстиле в фигурный завиток. Фигуры явно не копировались одна с другой, поскольку дракон представлен в разных ситуациях. На рисунке, ритмично изгибаясь, он спускается вниз со скал, двигаясь по прямой. На ткани предлагается более сложный ракурс изображения: змей карабкается вверх по нависающей скале, одновременно разворачиваясь в сторону врага, находящегося у него за спиной. Образы драконов часто встречаются в иранском изобразительном искусстве, но при общем типовом сходстве каждый художник наделял рисунок специфическими деталями, характер-

ными только для него. Сравнивая с другими известными изображениями, можно утверждать, что драконы на рисунке Сиявуша и халате из Оружейной палаты исключительно похожи друг на друга. В то же время, образы главных персонажей отличаются на ткани и рисунке и указывают на разные сюжеты о змееборчестве. На рисунке навстречу дракону, натягивая тетиву, мчится конный лучник, а на ткани герой стоит на земле, занося над головой огромный камень. Однако тип лиц характерен для работ Сиявуша.

Самым ранним документом, по которому идентифицируется халат, является недатированная точно «Опись платью Ивана Васильевича и Ивана Ивановича»[20], очевидно, составленная до 1582 г., даты трагической смерти царевича [2, с. 56-58]. Таким образом, ткань не могла быть изготовлена одновременно с рисунком, исполненным для шаха Аббаса I. Она была создана ранее, возможно, параллельно с работой художника над «Шахнаме» Исмаила II в 1576-1577 гг., где помещены первые подписанные работы Сиявуша. Об этом свидетельствует и костюм персонажа с лампаса: кафтан с длинным рукавом на пуговицах, пояс на пряжке и плотно накрученная чалма с высоким тонким столбиком войлочного колпака.

Уже Ф.Акерман обратила внимание на стилистическое сходство узоров двух названных тканей [9, с. 2090-1]. Благодаря обнаруженным совпадениям, можно уверенно приписать авторство их рисунков Сиявуш Беку Гурджи. Характерные признаки той же манеры художника имеют еще две неподписанные ткани: лампас со сценой пленения[21] и бархат с изображением мотива змееборчества[22].

---

[20] Опись сохранилась в книге дворцового приказа за 1590 г. Опубликована: Максимович М.А. Опись домашнему имуществу царя Ивана Васильевича по спискам и книгам 90 и 91 годов // Временник Имп. Московского Общества истории и древностей российских. Кн. VII. — М., 1850. — С. 1-46.

[21] Фрагменты в коллекциях ГМВ, № 606 II; ГИМ, № А-271 (21224 щ), А-272 (21224 щ); Музея искусств им. Богдана и Варвары Ханенко, № 365; Музея Метрополитен, № 52.20.12; Музея истории тканей в Лионе, № 27794; Художественного музея Лос-Анджелеса. По мнению Р.М.Поликарповой (Кирсановой), все эти фрагменты представляют части одного халата.

[22] Фрагменты хранятся в коллекциях Музея текстиля в Вашингтоне, № 3.309, 3.123, 3.315; Художественного музея Кливленда, № 1948.205; Музея Метрополитен, № 27.51.1; Музея Гюльбенкяна, GML 1505; Музея Бенаки и коллекции Кейр. По крайней мере, часть из них является нашивными деталями уже описанного турецкого шатра.

В письменных источниках сохранились лишь фрагментарные данные о биографии Сиявуша. Ребенком он был захвачен в одном из грузинских походов шаха Тахмаспа I (вероятно, в 1544 г.), стал рабом шаха, который отправил его учиться в придворную *наккашхане*. Талант Сиявуша настолько впечатлил Тахмаспа I, что тот лично участвовал в его обучении. По мнению Э.Уэлча, этот художник был единственным, кто в драматической для искусства обстановке второй половины 16 в. провел под шахским покровительством всю свою жизнь [19, с. 17]. В царствование Исмаила II Сиявуш входил в штат дворцовой *китабхане*, а при Мухаммаде Ходабенде вместе со своим братом Фаррух Беком считался одним из ближайших придворных царевича Хамза Мирзы, фактического правителя Ирана. Он продолжил службу и при шахе Аббасе I, но к 1005/1596-97 г. оставил ремесло художника и выполнял поручения шаха в Ширазе как чиновник [1, с. 158; 3, с. 190]. Карьера Сиявуша развивалась параллельно с Садик Беком: художники обучались у одного мастера, сотрудничали при иллюстрировании одних и тех же шахских манускриптов, одновременно сошли с художественной арены. Кроме того, хотя записей об участии Сиявуша не сохранилось, они оба работали для мастерской Гийаса, о чем свидетельствует рисунок подписанного Гийасом лампаса со сценой из истории о Маджнуне и Лейли (ил. 14)[23].

Помимо известных нам характерных лиц персонажей, в цветущем пейзаже, изображенном на этой ткани, сопоставлены элементы, встречавшиеся по отдельности в рисунках уже перечисленных бархатов и лампасов. Под брюхом верблюда изображен крупный цветок с пятью длинными лепестками, такой же, как и между задних копыт коня в сцене пленения; дикая кошка и кеклик сидели в камнях в композиции на охотничьем бархате; там же было и изогнутое дерево с крупными зубчатыми листьями, вырастающее сбоку из скалы. Лев, нападающий на оленя, похож на хищников в сцене охоты, а его поднятый изогнутый хвост и отставленная задняя лапа очень напоминают приведенный рисунок Сиявуша (ил. 16). Рука мастера узнается в самой легкости и

[23] Фрагменты хранятся в коллекциях Музея декоративного искусства в Париже, № 10.541; Национального музея дизайна Купер-Хьюит в Нью-Йорке, № 1902-1-780; Музея изобразительных искусств Бостона; Королевских музеев Пятидесятилетия в Брюсселе; Музея Барджелло, № F 428; Музея истории тканей в Лионе, № 26334; коллекции Давида, № B21/1931; коллекции Кейр.

естественности, с которой движутся люди и животные. Примечательно, что узор второго лампаса на тот же сюжет, подписанного Гийасом (ил. 13)[24], не обладает ни одной из перечисленных особенностей и явно создавался по эскизу другого художника. Рассмотренный лампас уникален с той точки зрения, что это единственная ткань, для которой возможно установить авторство как подготовившего рисунок *наккаша* (художника) Сиявуша, так и *накшбанда* Гийаса, ответственного за его перенос на ткань. Показательным является то, что именно *накшбанд* оставил свою подпись в узоре. Это согласуется со свидетельством Садики, из которого следует, что художник стоял ниже *накшбанда* в иерархии мастерской.

Если проводить границу между работой *наккаша* и *накшбанда*, можно предположить, что вклад *накшбанда* в создание узора ткани заключался в выборе цветовой палитры изделия, масштаба рисунка, а также в построении раппортной композиции с применением осевой симметрии и сдвигов. От него зависело, будет ли рисунок многократно повторяться на ткани без изменений или разворачиваться относительно вертикальной оси; сдвинется ли он в следующем ряду, образуя шахматный порядок, или перевернется. В узоре сефевидских тканей с фигуративными изображениями известны восемь раппортных схем (рис. 3), наиболее частые из которых: раппорт с разворотом в вертикальном ряду относительно вертикальной оси симметрии (схема С) и прямой повторяющийся раппорт (схема А).

Особую сложность в отсутствие рамки представляла стыковка узорных раппортов между собой. Непрерывная изгибающаяся лоза — частый орнамент в сефевидском текстиле — стала одним из приемов для объединения сюжетных сцен. В этом случае персонажи изображались без пейзажа, помещаясь на фоне арабесковых завитков. Процедура оказывалась сложнее, если на ткани передавался пейзаж. Художники рисовали так, как это было принято в манускриптах тебризской или казвинской школы. Не ограничиваясь прямоугольной рамкой, живопись выходила на поля, служившие нейтральным фоном для массивных скальных наплывов, развесистых ветвей платанов, стрелок кипарисов, ажура сухих кустов. Все это следовало перенести на ткань, где за прямоугольной границей одного технического раппорта сразу же начинался следующий. Выступающие детали

[24] Вашингтон, Музей текстиля, № 3.312.

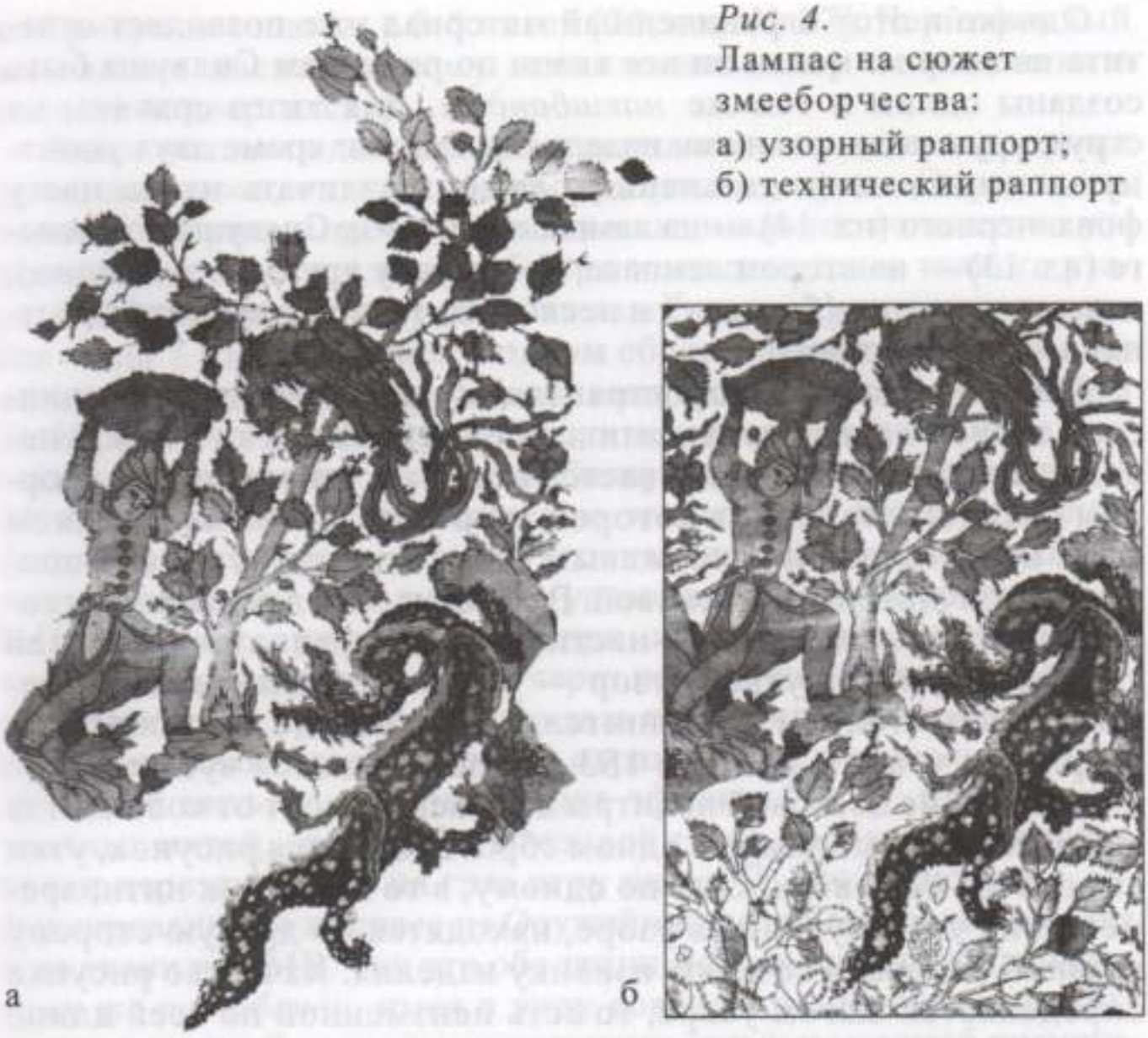


Рис. 4.
Лампас на сюжет змееборчества:
а) узорный раппорт;
б) технический раппорт

должны были точно войти в пустоты соседнего рисунка, и это могло произойти только при тесном сотрудничестве *накшбанда* и *наккаша* (рис. 4).

Когда рисунок художника был сведен к прямоугольному техническому раппорту, работа *накшбанда* переходила в самую сложную стадию — математические расчеты. Видимо, каждый мастер, помимо традиционных навыков, характерных для времени или региона, располагал индивидуальным набором приемов для создания тканого узора, выражавшимся в особой структуре переплетений, изучение которой может дать основания для атрибуции изделий. К сожалению, необходимому для этого анализу на специальном оборудовании были подвергнуты не более трети сохранившихся сефевидских тканей с фигуративным узором (13 бархатов, 7 лампасов и 3 двойных полотна)[25].

[25] Результаты этих исследований опубликованы в работах [6; 13; 20].

Однако и этот ограниченный материал уже позволяет ответить на вопрос: могли ли все ткани по рисункам Сиявуша быть созданы одним и тем же *накшбандом*. Для этого сравним их структуру с подписанными изделиями Гийаса: кроме двух упомянутых лампасов (в дальнейшем будем различать их по цвету фона: черного (ил. 14) — на лампасе по эскизу Сиявуша и красного (ил. 13) — на втором лампасе, по рисунку другого художника), известны еще два бархата[26] и несколько тканей сложного полотняного переплетения.

Лампас — самая распространенная технология для сефевидских тканей с фигуративными изображениями. Так в международной терминологии называется ткань, изготовленная на узорном ткацком станке[27], в которой узор образуется на атласном фоне полотняным или саржевым переплетением утка с дополнительной прижимной основой. В сефевидских лампасах фон создается атласным основно-настилочным переплетением нитей главных основы и утка, а узор — уточно-настилочным саржевым переплетением дополнительной основы с постоянными узорными утками 1Z3 или 1S3 (встречающимся чуть реже)[28]. Разнообразие цветовой палитры лампаса зависит от количества цветных узорных утков в одном сбросе. Образуя рисунок, утки выводятся на поверхность по одному, в то время как нити, временно не участвующие в узоре, находятся по другую сторону главной основы и создают изнанку изделия. Качество рисунка определяется шагом узора, то есть неизменной по всей длине тканого полотнища минимальной группой нитей главной основы, которой оперирует узорный ремиз станка. Только на границе двух групп узорные утки могут выходить с изнанки на поверхность и наоборот. Стандартный шаг узора сефевидских лампасов — 7 главных основ, а исследованный М.А.Мак-Уильямс краснофонный лампас Гийаса (ил. 13) обнаруживает более тон-

[26] 1) Фрагменты бархата со сценой купания Ширин, представляющие нашивные детали описанного турецкого шатра: Музей текстиля в Вашингтоне, № 3.318; Музей изобразительных искусств в Монреале, № 1950.51.Dt.20; коллекция Кейр.

2) Бархат с изображением музыкантов, фрагменты которого находились в бывшей коллекции Келекьяна и бывшей коллекции М.Сарр-Хьюман. Опубликован [9, таб.1038а].

[27] Этот вид станка, называемый в англоязычной литературе *drawloom*, имел специальную ремизу сложной конструкции для создания узора.

[28] Полотняное переплетение фигуративного узора известно в единственной ткани сефевидского времени: Париж, Музей декоративного искусства, № 38029.

кий рисунок с шагом в 5-6 нитей [20, кат. № 27]. Чернофонный же лампас доскональному технологическому исследованию пока не подвергался.

Более полными данными мы располагаем о цветных узорных утках лампасов, видимых невооруженным глазом. Определяющими критериями здесь являются максимальное количество утков в одном сбросе, а также общее количество тонов тканого узора. Наибольшее число среди всех известных сефевидских лампасов — до 7 узорных утков в одном сбросе дополнительного саржевого переплетения, при общем количестве цветов, доходящем до 10, без учета оттенков — насчитывается именно в неподписанных лампасах по рисункам Сиявуша на сюжеты пленения и битвы с драконом. Особенностью этих тканей является специфическая технология окраски уточных нитей с использованием резервирования. Как удалось установить И.И.Вишневской и В.П.Голикову, «уточные нити при окраске в различные цвета туго перетягивались в мотках через небольшие интервалы. В местах перетяжек пряжа окрашивалась слабее или не окрашивалась вовсе, создавая в целом неровно окрашенную, с несколькими полутонами нить. <...> Применение эффекта "икат" при окраске уточных нитей... создавало в готовой ткани необычайно живую, почти неразличимую на глаз игру цвета»[29]. Эта технология, зафиксированная в лампасе из Оружейной палаты, прослеживается и на ткани из ГМВ. Так что обе ткани можно отнести к одному и тому же *накшбанду,* имея в виду совпадение прочих стандартных показателей, включая раппортную схему и масштаб рисунка.

Остальные ткани, в том числе и красный лампас Гийаса, насчитывают 4-6 утков в одном сбросе и 6-9 тонов в целом. Такое количество цветов создавало натуралистически окрашенное изображение с чередованием цвета в отдельных деталях, позволяя в повторяющихся по вертикали раппортах варьировать цвет одежд персонажей, листвы деревьев, оперения птиц.

Черный лампас Гийаса представляет иную трактовку цвета. Все три цветных утка сопровождаются золотной нитью, что создает окрашенный в условные цвета мерцающий рисунок. Благодаря небольшому количеству дополнительных утков, эта ткань — один из самых тонких сефевидских лампасов. Очевидно, однако, что в данном случае выбор расцветки не является постоянным признаком стиля *накшбанда.*

---

[29] *Вишневская И.И.* Автореферат диссертации [2]. — С. 15.

Таким образом, каждый из рассмотренных лампасов Гийаса по-своему уникален. Однако на данном этапе, ввиду отсутствия полного технологического анализа, невозможно выделить характерные признаки, объединяющие работы этого *накшбанда*. В то же время, ни одна из его тканей не обладает параметрами, присущими двум неподписанным лампасам по рисункам Сиявуша. Мастер, составивший их узор, не уступал Гийасу в изощренности, но, однажды разработав сложнейшую технологическую схему, последовательно ее придерживался.

Похожая ситуация обнаруживается и при сравнении бархатов. Бархаты по рисункам Сиявуша демонстрируют тончайше разработанную одинаковую технологию[30]. Основу составляет атласное плетение 4:1(1) нитей неокрашенного белого шелка. Узор образован цветным ворсом, выступающим на гладкой поверхности, затканной плоской металлической нитью в саржевом порядке 1S4. Плотность ворса: 15 единиц на 1 см по вертикали и горизонтали. Близкие показатели встречаются и в других бархатах третьей четверти 16 в. с фигуративными композициями. Характерными для этого времени оказываются главная основа из неокрашенного белого шелка и повышенная плотность ворса: 15-20 единиц по вертикали и 15-17 по горизонтали. В исследованном М.А.Мак-Уильямс бархате с подписью Гийаса вновь, как и в лампасах, обнаруживается уникальная технология [20, кат. 29]. Но на этот раз отличия явно говорят о худшем качестве ткани. Если основа бежевого цвета появляется и в других бархатах эпохи Аббаса I[31], то необычайно низкая плотность ворса по вертикали — 12-13 единиц на см — не известна больше ни в одном бархате сефевидского периода с фигуративным узором. Судя по внешнему виду бархата с изображением музыкантов (второго бархата знаменитого мастера), эту ткань тоже отличало низкое качество исполнения. Очевидно, в этой технологии *накшбанд* не достиг особых высот, чего нельзя сказать о подписанных им лампасах.

---

[30] Анализ проведен М.А.Мак-Уильямс по методике М. Сондея [20, кат. 30, 33].

[31] 1) Бархат с изображением крупной женской фигуры с бутылью в руках, на которой помещена подпись عبد الله «Абд Аллах». Фрагменты в коллекциях Музея текстиля в Вашингтоне, № 3.321; Музея истории тканей в Лионе, № 24.393. Анализ см. [20, кат. 55].

2) Бархат с изображением сокольничего. Фрагменты в коллекциях Музея текстиля в Вашингтоне, № 3.320; Музея прикладного искусства в Берлине, № 91,71; Музея Метрополитен, № 46.156.5; Музея Резы Аббаси в Тегеране. Анализ см. [20, кат. 10].

Таким образом, Сиявуш Бек Гурджи в качестве художника работал, как минимум, с двумя или тремя *накшбандами*, в числе которых был Гийас. Технологический анализ не позволяет определить, были ли неподписанные лампасы и бархаты Сиявуша созданы одним *накшбандом* или над каждой парой тканей трудился отдельный мастер. С уверенностью можно сказать только, что параллельно с Гийасом в третьей четверти 16 в. работали и другие *накшбанды*, выпуская ткани высочайшего качества, часть из которых не только не уступала, но даже превосходила в технологической изощренности изделия Гийаса. Однако сколь бы ни были гениальны *накшбанды*, работавшие для сефевидского двора до эпохи Аббаса I, имена их никогда не появлялись в узоре тканей. Гийас первым включил свое имя в узор для всеобщего обозрения, причем случилось это довольно поздно, ближе к концу карьеры. Почему это произошло?

Сохранившиеся изделия и их фрагменты, а также изобразительные источники показывают, что до Аббаса I практически все ткани с фигуративными композициями в узоре предназначались для парадных одежд Сефевидов и их приближенных. По-видимому, узор тканей в каждом случае подбирался индивидуально в зависимости от того, что данное одеяние должно было сообщать окружающим о личности своего владельца. Мастера, как *накшбанд*, так и *наккаш*, выступали в качестве инструмента, посредством которого смыслы, необходимые заказчику, воплощались на ткани. Адресантом был владелец халата, а адресатами — его ближайшее окружение или более широкий круг зрителей во время публичных церемоний. В этой ситуации подпись мастера на видном месте вторгалась бы в этот диалог и указывала на существование посредника, унижающего статус владельца. Если же ткань не предназначалась для одежды, как в случае завесы, сделанной в 979/1571-72 г. для усыпальницы одного из имамов, на ней указывалось имя заказчика, потому что именно он обращался таким образом к святому: «Дар священной гробнице (мир ему) преподнес гулям Ширзаде, год 979»[32].

Выдвижение Гийаса как автора текстильных изделий совпадает или чуть предшествует проведению в жизнь новой экономической политики Аббаса I, попытавшегося наладить экспортную торговлю шелком. Включив Гийаса в штат ближайших

---

[32] تقديم آستانه مقدسه (ع) نمود غلام شيرزاده سنه ۹۷۹ — Нью-Йорк, бывшая коллекция Периш-Уотсон. Опубликована [9, таб. 1029].

придворных, чего не делал ни один сефевидский монарх до него, Аббас создал из имени *накшбанда* торговую марку, на которую распространился шахский престиж. Не удивительно, что с этого времени произведения Гийаса особо выделяются в списках даров. Можно предположить, что все 50 упомянутых Абу'л Фазлом тканей Гийаса, присланных Акбару, несли на себе подпись мастера. Однако неизбежным следствием такой коммерциализации были потери в смысловом наполнении сюжета. Теперь *накшбанд* не мог учитывать личность будущего владельца. На тканях стали помещать нейтральные изображения, подходящие каждому. Скорее всего, все изделия с подписями Гийаса относятся ко времени Аббаса I, хотя, как мы теперь знаем, на этот период пришлась меньшая часть карьеры мастера. Вслед за Гийасом появились и другие *накшбанды*, подписывавшиеся в узоре, как, например 'Абд Аллах, четыре ткани которого демонстрируют различный стиль рисунков, выдающий работу нескольких художников[33]. С большой долей вероятности, *накшбандами* были также Хасан и Мумин[34], имена которых встречаются лишь по одному разу. Первые достоверные подписи художников (*наккашей*) на тканях появляются на несколько десятилетий позже при правнуке Аббаса I — Аббасе II (1642-1667). Имеются в виду две ткани, с описания которых началась данная статья (ил. 17 и рис. 5). Намеренно увеличенная надпись расположена на них за рамкой перенесенной на ткань композиции Му'ина Мусаввира, но, без сомнения, именно к оригинальному рисунку относятся сообщение о дате и «высочайшем повелении», т.е. шахском заказе. Судя по идентичному технологическому исполнению, оба варианта созданы одновременно в одной и той же мастерской. Саржа усиленного плетения без

---

[33] 1) Лампас с изображением садового празднества — Художественный музей Кливленда.

2) Двойное полотно, представляющее сцену перед садовым павильоном, — Вашингтон, Музей текстиля, № 3.182.

3) Лампас со сценой пленения. Фрагменты в коллекциях Музея текстиля в Вашингтоне, № 3.225, Института искусств в Чикаго, № 1926.1596; Художественной галереи Йельского университета.

4) Бархат (см. прим. 31, пункт 1).

[34] 1) Подпись Хасана помещена на лампасе с садовой сценой — Музей Метрополитен, № 06.1197.1-2.

2) Подпись Мумина находится на многоосновном полотне с изображением любовной сцены, сохранившемся в обивке шкатулки из Императорской сокровищницы в Вене.

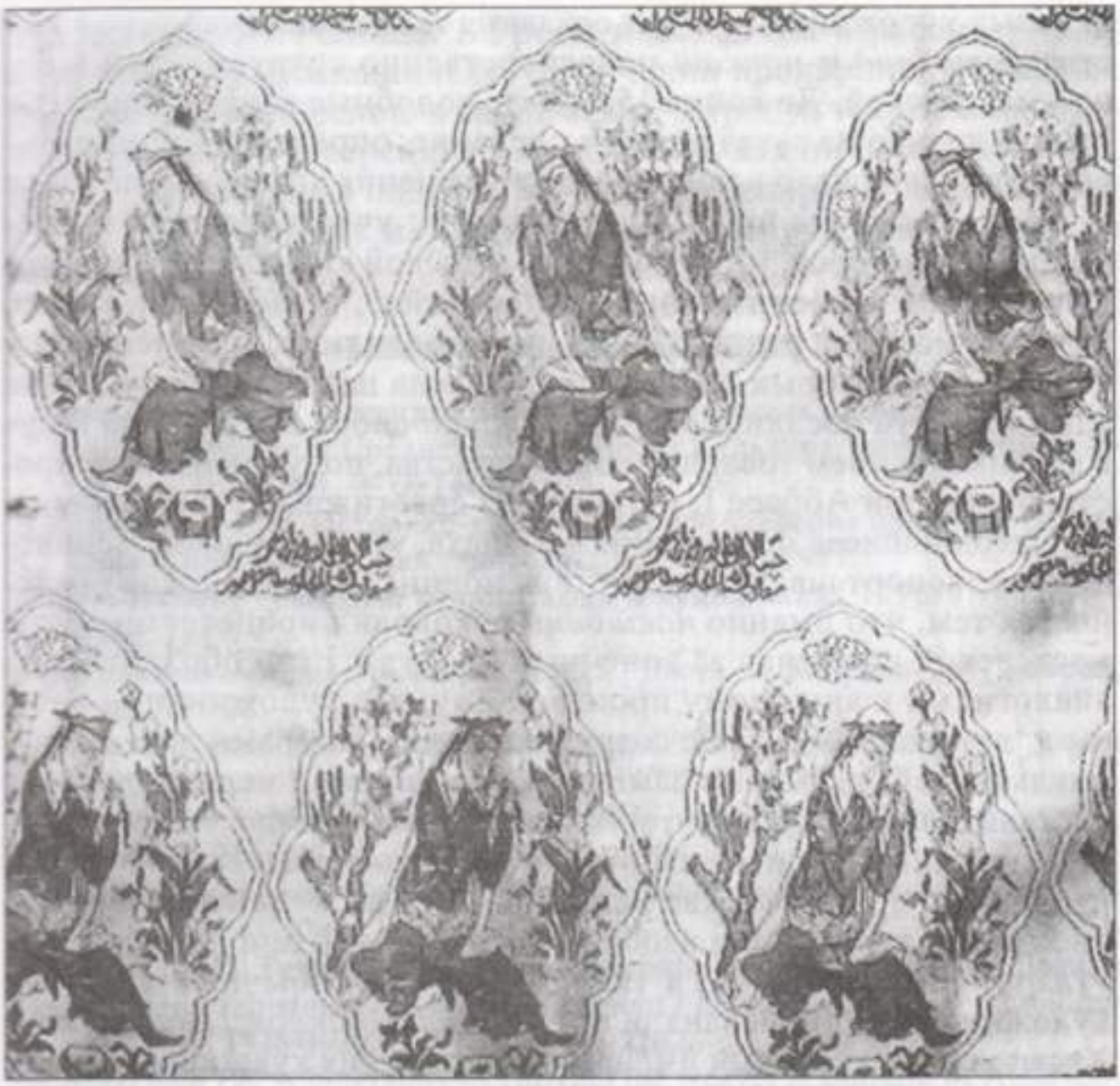


Рис. 5. Шелковая саржа с подписью художника Му'ина Мусаввира
2-я пол. 17 в. Тегеран, Музей исламского искусства, № 22626

металлических нитей представляет упрощенную по сравнению с лампасом технику, свидетельствуя о дешевом производстве. Видимо, малоизвестный *накшбанд* из независимой мастерской, работая с попавшим к нему в руки рисунком из шахской *китабхане*, увеличил надпись, чтобы повысить престиж своих изделий. Будь ткани действительно изготовлены для шахской одежды, крупно писать об этом на них не имело бы смысла.

На основании собранных материалов эволюция отношения к авторству узоров шелковых тканей во 2-й половине 16 — 1-й половине 17 в. представляется следующим образом. Ткацкие мастерские не только работали по готовым рисункам профессио-

нальных художников, но для создания тканей высочайшего качества *накшбанд* и *наккаш* непосредственно сотрудничали в одной мастерской. До конца 1580-х гг. подобные изделия производились только на заказ и несли послание, определенное заказчиком, что исключало возможность помещения авторской подписи в узоре. Сколь бы ни был высок статус участвовавших в этом процессе мастеров, ни художники шахской *китабхане* Садики и Сиявуш, ни знаменитейший мастер Гийас, о работах которого мечтали монархи разных стран, не оставляли своих имен на изделиях. В некоторых случаях ткань несла на себе имя заказчика как адресанта послания. Подписи *накшбандов* появляются лишь с возникновением товарного производства, получившего распространение при Аббасе I, и отмечают престижные торговые марки, находившиеся под патронажем шаха, установившего монополию на экспорт шелка. Отсутствие подписей художников объясняется тем, что именно *накшбанд* руководил процессом работы мастерской и отвечал за конечный продукт. Если обратиться за аналогиями к книжному производству, где художники — авторы иллюстраций — тоже сотрудничали с мастерами других специальностей, нельзя не заметить, что подписи переписчиков и составителей манускриптов встречаются гораздо чаще подписей художников и помещаются на почетном месте в колофонах рукописей, в то время как редкие автографы художников прятались внизу листа среди изображенных камней или на предметах утвари. Интересно, что в тканом узоре эти обычные для имен художников позиции заняли подписи *накшбандов*. ‘Абд Аллах и Хасан украсили своими именами изображения кувшинов. Другие подписи ‘Абд Аллаха встречаются на колчане и бубне. Мумин расписался в альбоме-*муракка*, который разглядывает пара влюбленных, а Гийас — на конском седле, на поверхности изображенного водоема и дважды на паланкине. Постепенное перемещение автографов художников в рисунках и миниатюрах вверх на свободную поверхность листа отразилось и на тканях, где на соответствующие позиции переехали подписи *накшбандов*[35]. Постепенный рост осознания ценности индивидуального стиля

[35] Подписи над головами персонажей встречаются на двух тканях:

1) Подпись Гийаса над головой лежащего юноши в узоре сложного полотна из собрания Художественной галереи Йельского университета.

2) Плохо читаемое имя мастера شفیع Шафи’ или سعیفی Саифи над головами стоящих девушек в узоре бархата середины 17 в. Фрагменты хранятся в собрании Королевского музея Онтарио в Торонто, № 962.60.1 и в коллекции Кейр.

художника, отмеченный Б.Греем и Э.Уэлчем в рассматриваемую эпоху и выразившийся в увеличении пропорции подписных рисунков по отношению к анонимным, затронул текстильное производство лишь к середине 17 в. Однако, как ни парадоксально, именно приведенная подпись Му'ина Мусаввира свидетельствует о том, что художник не принимал личного участия в создании этой ткани.

Использованная литература

1. *Акимушкин О.Ф.* Искандар Мунши о художниках времени шаха Тахмаспа I Сафави // Средневековый Иран: Культура, история, филология. — СПб., 2004. — С. 146-161.
2. *Вишневская И.И.* Историко-художественное значение иранских тканей Оружейной палаты. Канд. диссертация. — М., 1987.
3. *Кази Ахмед.* Трактат о каллиграфах и художниках 1596-97/1005. — М.-Л., 1947.
4. *Мухаммад Муфид Мустафи Бафки.* Джам'-е Муфиди. — Тегеран, 1340/1921-22. — Дж. 3.
5. *Садики Китабдар.* Маджма' ал-Хавасс / Тарджоме бе забан-е фарси 'Абд ар-Расул Хайампур. — Тебриз, 1327/1948-49.
6. *Сазонова Н.В.* Мир сефевидских тканей. — М.: ГМВ, 2004.
7. Тазкере-йе Насрабади. — Тегеран, 1317/1938-39.
8. 'Abd al-Husain «Ayati» Tafti Tadhkira-i Sukhanvaran-i Yazd / Ed. K.Khaze. — Bombay, 1963.
9. *Ackerman Ph.* Textiles of the Islamic Periods. History // Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present / Editor A.U.Pope. — London-New York, 1938-1939. — V. 3, p. 1995-2162.
10. *Ackerman Ph.* A biography of Ghiyath the weaver // Bulletin of American Institute for Art and Archeology, III/7, 1934, p. 9-13.
11. *Ackerman Ph.* Ghiyath, Persian Master Weaver // Apollo, XVIII, N 106, Oct. 1933, p. 255.
12. The Akbar nama of Abu'l-Fazl / Trans. H.Beveridge. — Calcutta, 1910, v.3.
13. *Bier C.* The Persian Velvets at Rosenborg. — Copenhagen, 1995.
14. *Blochmann H.* The Ain-i Akbari by Abul Fazl 'Allami, translated from the original Persian. — Calcutta, 1873. — V. 1.
15. Haft-Iqlim. The geographical and biographical encyclopedia of Amin Ahmad Razi / Ed. A.H.Harley, Khan Bahadur Maulavi 'Abdul Muqtadir. Bibl. Indica 215, fasc. 2. — Calcutta, 1927.
16. *Rouhfar Z.* Cloth-weaving in Islamic period. — Tehran, 2001.
17. *Rouhfar Z.* Textiles // The Splendors of Iran. — London, 2001, v. 3.
18. *Skelton R.* Ghiyath al-Din 'Ali-yi Naqshband and an episode in the life of Sadiqi Beg // Persian painting from the Mongols to the Quajars. — London-New York, 2000. — P. 249-263.

19. *Welch A.* Artists for the Shah: Late sixteenth-century Painting at the Imperial Court of Iran. — New Heaven & London, 1976.
20. Woven from the Soul, Spun from the Heart: Textile arts of Safavid and Quadjar Iran, 16-19 c. / Ed. C.Bier. — Washington, D.C., 1987.

Г.В. Ласикова

ИРАНСКИЕ ХУДОЖНИКИ И КАЛЛИГРАФЫ 16 ВЕКА В «СОБРАНИИ ДОСТОЙНЕЙШИХ» САДИК БЕК АФШАРА

История сефевидского искусства 16 в. основывается на немногих источниках, содержащих сведения о художниках и каллиграфах того времени. Безусловно, это трактат Кази Ахмада, две редакции которого составлены в 1005/1596-97 [6] и 1015/1604-05 гг. [16], предисловие к альбому (*муракка*) Бахрам Мирзы, написанное известным художником Дуст Мухаммадом в 951/1544-45 г. [21], а также отдельные главы о художниках и каллиграфах времени Тахмаспа I из «Мироукрашающей истории Аббаса Великого» Искандар Бека Мунши 1025/1616-17 г. (первая редакция) [2; 3], фрагменты из «Всемирной истории» («Хабиб ассийар») Хвандамира 936/1530 г. (окончательная третья редакция)[1] и «Перлов известий» («Джавахир ал-ахрар») Будака Мунши Казвини, закончившего раздел о современных ему каллиграфах и художниках в 980/1572-73 г.[2] В этом ряду поэтическая антология (*тазкере*) на чагатайском языке «Маджма' ал-хавасс» («Собрание достойнейших») Садик Бек Афшара, известного также под *тахаллусом* (псевдонимом) Садики, представляет другой жанр. Но благодаря тому, что автор ее сам был признанным современниками живописцем, она содержит весьма интересный материал по истории сефевидского искусства, до сих пор не оцененный специалистами по достоинству. Отбирая персонажей для антологии, Садики, по обычаю того времени, включил в нее не только профессиональных поэтов, но и царствующих особ и их отпрысков, представителей тюркской военной аристократии, государственных чиновников, улемов и суфийских шейхов, а также ре-

[1] Перевод соответствующего фрагмента текста опубликован в книге Т.В.Арнольда [15, с. 139, 140].

[2] Как удалось установить О.Ф.Акимушкину, заметки о каллиграфах и художниках Будака Казвини послужили одним из источников для трактата Кази Ахмада, который почти полностью включил этот оригинальный текст в свое сочинение [4].

месленников разных специальностей. Этот любитель поэзии старался упомянуть всех, кто в период с момента его рождения до времени окончания рукописи сочинил хотя бы один стихотворный бейт. Закономерно, что в этом собрании из 333 персон[3] оказалось значительное число художников, орнаменталистов и каллиграфов, с которыми автор сталкивался в своей профессиональной деятельности.

«Маджма‘ ал-Хавасс» проливает свет и на многие события в жизни автора, благодаря чему поддается восстановлению тот путь к профессиональной карьере художника, который пришлось пройти Садик Беку, будучи представителем тюркской военной аристократии. Отдельные указания на факты из его жизни разбросаны по всему тексту. Вскользь Садики называет области и города, которые посетил, людей, с которыми был знаком, события, в которых участвовал. Эти данные служат существенным дополнением к сведениям, рассказанным о нем Кази Ахмадом [6, с. 190] и Искандар Беком Мунши, а также к скупому на информацию его собственному предисловию к *коллийату* (полному собранию сочинений)[4], где сказано лишь, что автор родился в 940/1533-34 г. в Тебризе в знатной семье, принадлежавшей к тюркскому племени ходабандалу[5], а в возрасте двадцати лет лишился отца. Для реконструкции биографии Садик Бека в качестве основы лучше всего подходит текст Искандар Бека Мунши, в котором последовательно перечислены основные вехи жизненного пути художника: «Садик Бек Афшар из тюрок племени афшар был человеком ярким, с характером. Он взял имя «Садеки» своим литературным псевдонимом. С ранней юности, обнаружив пристрастие к упражнениям в живописи, он стал денно и нощно служить диковине эпохи Устаду Музаффару ‘Али. И тот, узрев следы дарования и успеха на его челе, приложил старания для его обучения. В ученичестве он [Садик Бек] достиг совершенства. Одно время от заносчивости и непокорного характера,

[3] В предисловии к *коллийату* Садик Бек указал, что в «Маджма‘ ал-хавасс» вошли биографии 480 поэтов. Однако, по всей видимости, эта цифра была лишь желаемой, но так и не достигнутой. Хотя, возможно, автор учитывал не только тех персонажей, которым посвящены отдельные очерки, но общее количество имен, упомянутых в тексте.

[4] *Коллийат* Садик Бека, сохранившийся в нескольких манускриптах, не опубликован. Сведения о содержании его предисловия приведены [7, с. 202-213; 19, с. 112].

[5] Это сообщение странным образом расходится с данными других авторов и общепринятым именованием Садик Бека по названию племени афшар.

которые были не приняты в деле живописи, и оттого что судьба не вращалась согласно его желаниям, тюрок сделал вот что: сняв с себя одежды внешней привязанности, он избрал образ жизни *каландара* (бродячего дервиша), обращался и путешествовал с *каландарами*. Амир Хан Мавселю, узнав о нем в бытность *хакимом* (властителем) Хамадана[6], извлек его из одежд *каландара* и сделал своим приближенным. Он был с ним в хороших личных отношениях. Согласно характеру тюрок и кызылбашским манерам[7], претендуя на отвагу и доблесть, он [Садик Бек] не уступал в гордости храбрецам той эпохи. Во время наместника подобного Сикандару[8] он избрал службу в свите Ис-

---

[6] Амир Хан Мавселю к моменту смерти Тахмаспа I в 1576 г. был главным из *амиров* племени туркман. Он уже двадцать лет служил шаху, участвуя в разных военных походах, и в вопросе престолонаследия был последовательным сторонником Исмаил Мирзы [18, с. 184, 190, 323; 17, с. 184]. Первые сведения о его управлении провинциями относятся ко времени воцарения этого принца — шаха Исмаила II. В это время он управлял округом Хар в районе Рея [18, с. 224, 293]. Отсюда одним из первых указов следующего шаха Султан Мухаммада Ходабанде (1578-1587) он был назначен *амиром ал-умара* (верховным амиром) Азербайджана и правителем Тебриза, бывшей столицы сефевидского государства [18, с. 338; 17, с. 213; 14, с. 235]. Несколько лет спустя, в месяц мухаррам 992 / январь-февраль 1584 г., этот всемогущий *амир*, удостоившийся даже брачного союза с сефевидской принцессой, был низложен по приказу Хамза Мирзы, заточен в темницу и вскоре казнен [18, с. 433; 14, с. 248]. Ни один из историков не упоминает о его правлении в Хамадане, но, учитывая детальность описаний последних лет жизни Амир Хана, этот факт его биографии, несомненно, относится к мало освещенному периоду до 1576 г.

[7] За ношение специфического красного головного убора *кызылбашами* (красноголовыми) называли приверженцев ордена *сефевийа*. В этот суфийский военный орден входили тюркские кочевые племена, которые на протяжении 16 столетия были основной военной и политической силой в сефевидском государстве. Племенная знать — кызылбашские *амиры* — назначались шахом на посты правителей областей и городов Ирана, а также занимали ключевые посты при дворе. К одному из кызылбашских племен принадлежал и сам Садик Бек Афшар.

[8] В некоторых списках, вероятно, относящихся к первой редакции сочинения, в этом месте указывается имя шаха Султан Мухаммада (1578-1587), включенное в переводы данного отрывка, сделанные Т.В.Арнольдом [15, с. 142] и Р.Сейвори [18, с. 272]. О.Ф.Акимушкин посчитал, что здесь имеется в виду шах Тахмасп I (1524-1576), так как в противном случае в следующей фразе нарушается хронологическая последовательность излагаемых событий [3, с. 156]. Однако следует заметить, что в этом и других известных нам источниках сефевидского времени именно шах Султан Мухаммад чаще всего уподоблялся легендарному Искандару (Сикандару). Должно быть, автор намеренно пренебрег и без того очевидной последовательностью изложения событий для большей выразительности перехода от биографических данных к описанию талантов художника.

кандар Хана Афшара и его брата Бадр Хана[9]. Выказав безрассудную храбрость в астарабадском сборище туркмен *йакке*, он все же никогда не пренебрегал упражнениями в живописи. В конце концов, значительно преуспев, он стал бесподобным художником тонкого *калама* (тростникового пера) и свободного рисунка. Тончайшей кистью он изображал тысячи новых форм на скрижали намерения[10]. Украшенный драгоценным убором из первенства и таланта, а также отшлифованным мастерством красноречия и хитростями поэтов, он имеет пользующиеся популярностью *касыды, газели* и *маснави*[11]. <...> Во время Исмаил Мирзы он был среди работников *китабхане* (библиотеки-мастерской), но во время высочайшего шаха, тени Господа [Аббаса I], получив величественный пост *китабдара* (хранителя библиотеки-мастерской), удостоился милости и благосклонного взгляда. Однако у него был крайне плохой характер, горячий и раздражительный. Из-за грубого и дурного нрава ему никогда не было покоя от своекорыстных намерений. <...> Выйдя за рамки чистоты и умеренности, он проявлял ко всем крайнее злонравие. По этой причине он был удален с поста почета и высокого положения и разлучен с официальной службой. Однако до последних дней жизни

---

[9] Первое упоминание об Искандар Хан Афшаре относится к 975/1566-67 г., когда в числе пяти великих *амиров* он был назначен управлять захваченным сефевидскими войсками Гиляном [17, с. 191]. Судя по всему, он большую часть времени находился при шахском дворе, вплоть до 988/1580-81 г., когда, получив пост правителя провинции Кухгилуйе (гористой области между Фарсом и Хузистаном), отправился туда на подавление мятежа [18, с. 404]. Так как Садик Бек ни разу не упоминает об этой местности, можно сделать вывод, что он не сопровождал туда своего покровителя. Что касается Бадр Хан Афшара, долгое время он оставался в тени, и ни один из сефевидских историков не считал его достойным упоминания. Лишь в описании событий 996/1588-89 г., после воцарения Аббаса I, Искандар Бек Мунши сообщает, что исполнявший обязанности *курчибаши* Бадр Хан Афшар получил новое назначение на пост правителя Астарабада, но так и не смог подчинить себе эту провинцию [18, с. 579]. Думается, что в царствование шаха Султан Мухаммада он, как и брат, большую часть времени находился при дворе в числе многих других *амиров* без наделов. Из этого следует, что в период между 1578 и 1587 гг. Садик Бек, хотя и не был на шахской службе, вряд ли надолго отлучался из столицы.

[10] Имеется в виду скрижаль, на которую, согласно Корану, нанесено все, что должно воплотиться в материальном бытии. По мусульманским представлениям, нанесение новых образов на скрижаль подвластно только Господу — Творцу Бытия. Употребление метафоры в данном контексте указывает на высочайшую оценку мастерства художника.

[11] Перечислены основные формы персидской поэзии.

его звание не изменилось и он получал жалованье *китабдара* от высокого *дивана*»[12]. Следует добавить, что Т.Ганджею удалось обнаружить в «Рийаз аш-шу'ара» 'Али Хан Валиха Дагистани дату смерти Садик Бека — 1018/1609-10 г. [19, с. 113].

Процитированную биографию дополняют сведения, почерпнутые в «Маджма' ал-Хавасс», из которых следует, что маршруты путешествий Садик Бека простирались от столиц сефевидского государства Тебриза и Казвина до сирийского города Халеб. В центральном Иране Садики бывал в Йезде, Исфахане и Абаркухе. Судя по количеству упоминаний, он провел долгое время в Хамадане и служба у Амир Хана Мавселю заняла значительное место в его жизни. Кроме того, Садики посещал Гилян и Астарабад — приграничные области к западу и востоку от Каспия; возможно, даже неоднократно совершил паломничество к шиитским святыням в Багдаде, Кербеле и Наджафе. Он упомянул около сорока человек, с которыми был лично знаком. Среди них сефевидские шахи и принцы, такие как знаменитый покровитель искусств Ибрахим Мирза, кызылбашские *амиры,* чиновники из персов, сейиды. Помимо перечисленных Искандар Беком Мунши покровителей, Садик Бек сообщает еще, что служил благородному юноше из рода сейидов — Мирзе Халилю, который в поисках подвигов отправился в Индию, но погиб по дороге [11, с. 94], а также Ходже Гийасу *накшбанду* в Йезде [11, с. 187][13]. Однако он не дал прямых указаний, в чем заключалась эта служба. Для исследователей творчества Садик Бека этот вопрос остается не решенным долгие годы.

Социальное устройство сефевидского государства 16 в. жестко закрепляло деление на «людей меча» — тюркские кызылбашские племена и «людей *калама*» — этнических иранцев, служивших чиновниками, секретарями, переписчиками книг. К числу иранских профессий относилось и ремесло художника, профессиональное занятие которым для юноши, подобного Садик Беку, родившегося в кызылбашской семье, означало разрыв с этническими традициями. По его собственному признанию, Садик Бек начинал свой жизненный путь с обычного для кызылба-

[12] Перевод выполнен по критическому тексту фрагмента второй редакции «Тарих-е аламара-йе Аббаси» («Мироукрашающей истории Аббаса») Искандар Бека Мунши, составленному О.Ф.Акимушкиным [3, с. 149-150].

[13] О Гийасе *накшбанде* см. мою статью «*Накшбанд* и *наккаш* — два творца одного узора: художники в сефевидских ткацких мастерских» в этом сборнике.

ша «служения султанам», «считая постыдной иную деятельность» [10, с. 67, бейт 1]. Не преминул сообщить о его ратных подвигах в битве с туркменами и Искандар Бек Мунши. Однако сефевидский историк не стал разъяснять, каким образом военная служба соотносилась с работой художника, участвовал ли Садики в походах, уже будучи в шахской *китабхане* или, занявшись ремеслом художника, навсегда оставил военную карьеру.

Э.Уэлч предположил, что Садик Бек начал занятия живописью лишь после того, как окончательно оставил военную службу: не ранее 1568 г. [22, с. 49-52]. Однако в этом случае от первых уроков, взятых у Музаффара ʻАли тридцатипятилетним кызылбашем, до появления подписной миниатюры Садик Бека в шахском манускрипте «Гаршасп-наме» 1573 г. прошло бы не более пяти лет. Вызывает сомнение, возможно ли было в таком сложном виде искусства, как сефевидская миниатюра, пройти за столь короткий срок все стадии обучения и достичь вершины мастерства, знаменуемой исполнением шахского заказа. По крайней мере, не известно больше ни одного случая столь молниеносного взлета творческой карьеры художника. Кроме того, эта гипотеза противоречит недвусмысленному утверждению Искандар Бека о раннем обнаружении у Садики пристрастия к упражнениям в живописи.

С другой стороны, мы знаем, что сефевидские принцы обучались у виднейших миниатюристов эпохи [3, с. 155; 6, с. 183-184], то есть для кызылбашей это искусство было частью аристократического образования. Можно предположить, что именно поэтому, а не с целью обретения профессии, юный аристократ Садик Бек брал уроки у Музаффара ʻАли в Тебризе уже в 1540-е гг. Серьезная служба для Садики должна была начаться после гибели отца в 960/1552-53 г. и, безусловно, главным предметом гордости кызылбаша на этом поприще стала храбрость, выказанная им в битве с туркменами в Астарабаде. Это сражение упомянуто не только Искандаром Мунши, но и самим Садик Беком, который сообщил, что переехал к *накшбанду* Гийасу в Йезд после разгрома в Астарабаде, так, как будто говорил о хорошо известном современникам факте, не требующем пояснения. В сочинении Садик Бека есть и другие указания на это поражение: автор рассказал о некоем тюркском юноше по имени Хош Теб' Бали, который, «находясь в Астарабаде при Бадр Хане, был убит туркменами, и даже его тело не нашлось» [11, с. 124]. Сефевидские историки, запечатлевшие все значительные победы и

поражения кызылбашских войск, часто обращались к описанию конфликтов в Астарабаде. Племя туркмен йакке, кочевавшее в степях этой местности, неоднократно выступало против кызылбашских наместников, пользуясь при этом покровительством султана Хорезма. Однако крупное поражение кызылбашей случилось летом 1558 г., когда туркмены под предводительством главы клана Уклу по имени Оба выступили вместе с правителем Хорезма ʻАли Султаном. Несмотря на героические усилия отряда Рустам Хан Афшара, ворвавшегося в центр узбекского лагеря, битва была проиграна из-за ошибки кызылбашского полководца Бадр Хана Устаджлу. В ней погибли или попали в плен многие кызылбашские *амиры*[14]. Садик Беку в тот момент было 24-25 лет — самый подходящий возраст для проявления «безрассудной храбрости». Несомненно, участие в столь крупном сражении давало ему основание гордиться. Но сразу после этого, как уже говорилось, он переехал к новому господину в Йезд. Иранец Гийас не относился к категории султанов, и военная служба у него была бы позорной для кызылбаша. Однако он имел отношение к шелкоткацкому производству, для которого требовались навыки художника[15]. Можно предположить, что в

[14] Хасан Бек Румлу так описывает развязку битвы: «Али-султан из-за крайней слабости вырыл рвы вокруг лагеря и, разложив наполненные песком мешки, положив наземь верблюдов и расставив мушкетеров, создал сильное укрепление. [Кызылбашские — *Г.Л.*] эмиры начали сражение. Цепкорукие удальцы и славные безупречные храбрецы бросились вперед, и воспылал огонь битвы. Когда газии добрались до валов, узбеки их встретили стрелами и ружейными пулями...

В это время туркмен Аба с двумя сотнями смельчаков зашел в тыл войску. Сколько ни говорили полководцы Бедр-хану, чтобы он приказал выслать отряд для отражения, он не соглашался. Туркмен Аба, зайдя с тыла, начал стрелять. Войсковая прислуга от туркменских выстрелов бросилась к всадникам и расстроила центр. В это мгновение Рустем-бек афшар с отрядом газиев прорвался сквозь валы в середину узбекского лагеря. Али-султан испугался и вознамерился бежать, но случайно Рустем-бека поразила насмерть пуля, узбеки осмелели и внезапно обрушили на газиев (дождь) выстрелов. Так как эмиры выступили без... мушкетеров, они потерпели поражение, бросились к р. Гюрген и великое множество (людей) утонуло в пучине небытия. Вода — причина жизни, стала причиной их гибели... Около тысячи удальцов повалились наземь в крови. Множество коней с поступью корабля и злых как драконы, с золочеными седлами и цветными чепраками, освободившись от руки хозяина и ноги всадника, бродили по той степи. Ибрахим-хан и некоторые всадники были убиты. Бедр-хан и Ядгар Мухаммед-бек, туркмен, были захвачены в плен. Хасан-бек Бек-оглы и Махмед-бек Кая-оглы и некоторое число всадников вышли невредимыми и прибыли в Дамган» [9, с. 63-64].

[15] Подробнее см. мою статью в этом сборнике.

данном случае служба Садик Бека заключалась в исполнении рисунков для тканей, что знаменовало обращение к профессиональным занятиям живописью. Хотя через некоторое время он покинул Гийаса и вернулся в Тебриз, но, вероятно, продолжил зарабатывать на жизнь рисованием. В строках Искандар Бека читается, что первоначально это ремесло оскорбляло самолюбие кызылбаша и он оставил его, предпочтя странствия *каландаром.* Однако на службе у нового тюркского господина Амир Хана Мавселю в Хамадане Садики уже настолько освоился в профессии, что сам давал уроки мастерства. Его учеником стал юноша из рода сейидов Мир Ибрахим Дарди:

«Мир Ибрахим Дарди из селения, именуемого Саркан, в окрестностях Хамадана. Человек очень застенчивый и учтивый. В расцвете своей красоты он прибыл в Хамадан для обучения и, вступив в связь со мной ничтожнейшим[16] [Садик Беком], приступил к изучению поэзии и живописи. Через некоторое время он многому научился и стал хорошим художником и признанным поэтом. Говорят, он стал затворником при гробнице Шаха Вали в Кермане. Да поможет ему Господь» [11, с. 96].

Поэзия была другим пристрастием Садик Бека, изначально не менее важным, чем живопись. Он обучался поэзии, как и живописи, у ведущих мастеров эпохи, таких как Мир Сан'и Нашапури (ум. 976/1568-69). Традиционно поэтическое творчество легко совмещалось с любым видом службы и за удачные стихи можно было получить вознаграждение вне зависимости от занимаемой должности. Сохранившиеся стихотворения показывают, что Садик Бек подрабатывал и этим ремеслом. Возможно, в свите Амир Хана Садики, как это было принято, исполнял сразу несколько функций: поэта, художника, доверенного лица для выполнения разных поручений и воина, в случае необходимости. Однако именно его живописное мастерство получило наибольшее признание, закрепленное, в конце концов, включением художника в штат шахской *китабхане.* Это событие, судя по подписи на миниатюре из «Гаршасп-наме», произошло до 1573 г. еще в правление Тахмаспа I. Таким образом, кызылбаш окончательно превратился в профессионального художника.

---

[16] Самоуничижительные именования «этот ничтожнейший» или «сей бедняк», относящиеся к автору текста, характерны для памятников мусульманской словесности. В Иране до сих пор распространены подобные формы именований: в вежливой речи говорящий, как правило, называет себя в третьем лице «этот раб».

* * *

Долгое время знакомство иранистов с текстом «Маджма‘ ал-хавасс» было затруднено чагатайским (старо-узбекским) языком оригинала, по всей вероятности, избранным в знак уважения к Мир Алишеру Нава‘и, *тазкере* которого являлось образцом для составителей поэтических антологий того времени. Первым исследователем этого сочинения Садик Бека стал иранский ученый ‘Абд ар-Расул Хайампур. Работая в 1940-х гг. в стамбульских библиотеках, он обнаружил там три списка «Маджма‘ ал-хавасс», относящихся к 1012/1603-04, 1021/1612-13 и 1037/1627-28 гг., наиболее полным из которых оказался самый ранний манускрипт из библиотеки стамбульского университета. Составив критический текст, Хайампур перевел *тазкере* на персидский язык и издал перевод параллельно с чагатайским текстом [11]. Эта книга до сих пор является единственным изданием «Маджма‘ ал-хавасс», переводов которого на европейские языки не предпринималось.

«Маджма‘ ал-хавасс» было включено в *коллийат* (прижизненное полное собрание сочинений) Садик Бека, составленный в 1010/1601-02 г. из произведений разных лет, но точной даты написания *тазкере* автор не сообщил. Большинство исследователей до сих пор датировали это сочинение временем после отставки Садики с поста *китабдара* (хранителя библиотеки) шаха Аббаса I, произошедшей в конце 1005/1596-97 г. или в 1006/1597-98 г. Однако в самом тексте содержатся указания на более раннее время его создания. Так, в последней главе в отрывке о Хасан Мохлесе Паниси сообщается, что в настоящее время он выполняет заказ *вазира* (министра) по имени Мирза Мухаммад и тот не платит ему должным образом [11, с. 288-289]. Мирза Мухаммад дважды за короткий срок занимал должность *вазира* высокого *дивана*: первый раз — в самом конце царствования шаха Султан Мухаммада с декабря 1586 г. до воцарения Аббаса I в октябре 1587 г., а второй раз, уже при шахе Аббасе I, его назначили *вазиром* в конце лета 1589 г., но спустя всего шесть месяцев он был казнен [18, с. 263, 487-489, 577-581, 1319]. Несомненно, написание *тазкере* длилось некоторое время и упоминание *вазира* отмечает лишь один из этапов его создания, но следует заметить, что, хотя по собственному признанию автора сочинение было закончено во время царствования Аббаса I (1587-1629), в тексте практически не упомянуты деятели, прославившиеся на

службе у этого шаха. Большинство персонажей были известны при Тахмаспе I (1524-1576) и Исмаиле II (1576-1577), а служба Мирзы Мухаммада в ранге *вазира* — последнее по времени событие из отмеченных в книге, точные даты которого удается установить. Видимо, сочинение было завершено на заре эпохи Аббаса I, не позже окончания второго срока службы *вазира*, то есть начала 1590 г.

Текст открывает авторское предисловие, разъясняющее замысел произведения: продолжить традицию составления *тазкере* и воздать должное поэтам современности так же, как это сделали в свое время Нава'и, Джами, Даулатшах и Тухфе Сами по отношению к авторам своей эпохи. Структура изложения повторяет «Маджалес ан-нафа'ис» («Собрания утонченных») Мир Алишера Нава'и. Все поэты разделены на восемь «собраний», каждому из которых соответствует отдельная глава сочинения. Первое «собрание» составляют монархи, второе — принцы. В двух отдельных главах помещены истории о государственных деятелях («столпах царства») из тюрок и иранцев. В пятую главу объединены их потомки: на этот раз тюрки и иранцы оказались в одном «собрании». Следующий раздел посвящен *сейидам* — потомкам пророка Мухаммада. Далее — небольшое количество поэтов из тюрок, писавших, по особому замечанию автора, не только на тюркских языках, но и на персидском и арабском. В последнем, самом многочисленном «собрании» представлены 202 иранских поэта. А завершают «Маджма' ал-хавасс» вынесенные за рамки восьми «собраний» собственные стихи Садик Бека, явно высоко ценившего свое поэтическое дарование. Похоже, что именно эта финальная часть и была истинной целью всего сочинения.

Включение царственных особ в *тазкере* подобного рода традиционно, но, что особенно интересно, Садик Бек как профессионал не смог обойти молчанием таланты Тахмаспа I, Исмаила II и Мухаммада Ходабенде в области изобразительного искусства. Особо примечательно указание на большие знания и умения в живописи последнего из шахов, который на определенном этапе был даже отстранен от престолонаследия по причине слабого зрения[17]. Разрозненные биографии каллиграфов и художников

[17] Мухаммад Ходабенде был старшим из сыновей Тахмаспа I, но после смерти отца в 1576 г. его отстранили от наследования престола под предлогом слабого зрения, так как по шариату слепой монарх не может править страной. Престол за-

находятся в «собраниях» *сейидов* и иранских поэтов. Предлагаемый перевод представляет отрывки из этих глав в порядке, соответствующем их расположению у Садик Бека. В части из них повествуется о мастерах, чьи имена прослеживаются по другим сочинениям и сохранились в подписях на произведениях искусства. Другие имена встречаются только в этом тексте. Таким образом, для современного исследователя текст «Маджма‘ ал-хавасс» существенно дополняет информацию об уже известных художниках, а также рассказывает о забытых мастерах, чьи подписи на реальных произведениях, возможно, еще будут найдены.

Ограничив круг персонажей современниками, Садик Бек исключил из своего труда легендарные сведения, которыми нередко изобилуют антологии. Однако было бы наивным полагать, что, описывая людей, со многими из которых он был лично знаком, автор всегда сообщал чистую правду. Как и всякое свидетельство очевидца, его изложение событий подверглось влиянию многих факторов, таких как преданность учителям и покровителям или ревность к соперникам. Тем не менее, субъективность не умаляет ценности этого сочинения. Сопоставление текста Садики с более объективной, отфильтрованной из различных источников информацией Кази Ахмада и Искандар Бека Мунши наполняет картину художественной жизни эпохи живыми человеческими чувствами. Наряду с биографическими сведениями об иранских художниках и каллиграфах 16 в., в «Собрании достойнейших» запечатлен менталитет конкретного сефевидского художника и отношения внутри художественного цеха. С этой точки зрения сочинение Садик Бека представляет ценнейший материал для исследователей сефевидской культуры.

* * *

Далее приводятся отрывки о каллиграфах и художниках в переводе с персидского по изданию [11].

Каждая из биографий в *тазкере* сопровождалась стихами, здесь пропущенными, за исключением тех случаев, когда без них невозможно понимание текста.

нял младший брат — Исмаил II, который за восемнадцать месяцев царствования уничтожил всех сефевидских принцев, способных претендовать на трон. Так что после смерти этого шаха в 1578 г. не оставалось никого, кто мог бы занять престол, кроме Мухаммада Ходабенде. Замечание Садик Бека ставит под сомнение общепризнанную слепоту этого шаха, царствовавшего в Иране следующие 9 лет.

Приложение 1

Собрание шестое — сейиды

«**Мухаммад Бек Халифат ал-Хулафайи** — старший из потомков *хулафа*[18]. Воистину, юноша человечный, подобно Адаму, и спокойный. Мастерством рисунка и живописи, сложнейшим из всех ремесел, он владеет так, что ни в ком не видит нужды. Он хорошо пишет *насталиком* и хорошо играет на пятиструнном *танбуре*. Великодушием и храбростью он тоже выделяется среди современников. Хотя, согласно обычаю времени, иногда происходят некоторые неприятные события, но он до такой степени невозмутим и степенен, что не испытывает их воздействия. Он не скупится в дарении друзьям всего, что у него есть. Дай Бог, чтобы благодаря обучению шаха [Аббаса I] он достиг исполнения своих желаний» [11, с. 73].

«**Мир Сан'и**[19] из жителей Нишапура был человеком, тяготеющим к дервишам, и вел жизнь аскета. Он один из указующих путь в мастерстве поэзии, и я ничтожный большую часть необходимых трактатов о поэзии передал ему. Более трех лет я не видел, чтобы он преклонял голову для отдыха на подушку, несмотря на то, что ему было почти девяносто лет. В столице Тебризе он влюбился в мальчика-торговца лекарствами и благовониями. От его дома до конца улицы возлюбленного была миля[20] пути, и он всегда без устали ходил туда-обратно.

Нежность и тонкость его натуры превосходят всевозможные описания. Он так искусно владел мастерством сочетаний, что высаженными цветками двух цветов написал *мисра* (полустишие) так, чтобы не отходить от описательной манеры. Вот это *мисра*: "Взгляни на творение Бога, взгляни!"

---

[18] *Халифат ал-хулафа* был представителем шаха в суфийском ордене *сефевийа*, верховным шейхом которого являлся сам шах. Если при первых Сефевидах это была одна из важнейших должностей в государстве, то ко времени шаха Аббаса I функции *халифат ал-хулафа* были сведены к минимуму. Из текста не ясно, кого из лиц, занимавших эту должность в 16 в., имел в виду автор в данном случае.

[19] Биографию этого известного поэта (ум. 976/1568-9 г.) включил в свой трактат и Кази Ахмад [6, с. 153-154], объясняя это тем, что «Мир-Сани Нишапури, хотя был из поэтов своего времени, но писал почерком *насталик* весьма со вкусом и прекрасно» [6, с. 153].

[20] Расстояние около одного километра.

Он также был знаком с окраской и розбрызгом по бумаге, а также с разведением свинцового сурика, белил и лазурита.

Похвальные качества его таковы, что описание их не поместится в этот трактат» [11, с. 75].

«Маулана **Мир 'Али** из рода Хусейни[21] в сфере письма превосходит подобных себе. Он был очень скромный и воспитанный, так что несмотря на мастерство, всегда писал на своих *кыт'а* (отрывках) «'Али писец» или «бедный Мир 'Али». Мы видели очень хорошие его *кыт'а* и надписи, но одно *кыт'а*, которое поэтически передавало и описывало его собственное состояние, было так хорошо написано, что владеющие каламом закружились вокруг него. Вот это *кыт'а*:

Всю жизнь я склонялся в упражнениях подобно арфе,
Чтобы почерк мой соответствовал канону.
Желают заполучить меня все шахи мира,
А печень моя обливается кровью в Бухаре из-за средств к существованию.
Нутро иссохло от горя. Что поделать, если у меня нет припасов
На дорогу, чтобы уйти из этого города.
Эта беда приключилась со мной из-за красоты почерка.
Сегодня,
Увы, письмо стало цепью на ногах у меня безумного.
Я был свободен от какой бы то ни было любви,
Сердце и душа мои ликовали.
Внезапно господин накинул на меня сладкое покрывало [обольщения].
У тебя сахарная улыбка, шутник, позорящий время[22].

Да, люди искусства и владеющие дарованием никогда не видели достатка. Правду сказано, что «Небо крушит корабль владеющих мастерством» [11, с. 89-90].

«Мир Сейид 'Али Мусаввир[23] — сын Мир Мусаввира, который в мастерстве превзошел современников и был сотрудни-

---

[21] Имеется в виду каллиграф Мир 'Али Харави (ум. 951/1544-45), более полная биография которого вместе с процитированным *кыт'а* приведена у Кази Ахмада [6, с. 131-137].

[22] Речь идет об 'Убайдаллах Хане (официальное правление 1533-1539 гг., фактическое — с 1510 г.), заманившем каллиграфа в Бухару ложными посулами.

[23] См. 6, с. 185.

ком *китабхане* покойного шаха [Тахмаспа I]. Сам Мир [Сейид 'Али] тоже был очень искусным художником. Из-за обиды он уехал из Ирана в Индию и на службе у Джалал ад-Дина Акбара достиг гораздо больших высот. Говорят, что между Миром и Мауланой Газали случилась небольшая дружеская ссора и они высмеяли друг друга. Мир нарисовал образ, похожий на лицо Газали, и из-за этой обиды оба были загублены попусту»[24] [11, с. 97].

Собрание восьмое — современные поэты из иранцев

«Маулана **Малек Дайлами**[25]. Дайлам — имя большой семьи из казвинской знати. Маулана был безупречным мусульманином, приветливым и добрым. Он хорошо писал разными видами почерков, особенно *насталиком*. Он был мастером и каллиграфом своей эпохи, а также, до некоторой степени, ученым» [11, с. 208].

«Маулана **Тазхиби**[26] из Исфахана — человек с характером дервиша, хороший собеседник с чувством юмора. Он искусно владеет техникой золочения [росписи золотом — *Г.Л.*], черчения таблиц, розбрызга, изготовления цветной и мраморной бумаги. Наша встреча произошла в связи с совместной работой, когда я ничтожнейший ездил в Исфахан. За те несколько дней, что я был там, он не проявлял небрежения к моим делам и не отказывал мне в помощи. Он, на самом деле, хороший собеседник» [11, с. 240].

«**Хадже 'Абд ал-'Азиз Наккаш**[27] был одним из сотрудников *китабхане* покойного шаха [Тахмаспа I]. В живописном мастерстве он ученик мастера Бехзада. Он говорил, что заучил хорошие работы Бехзада, то есть плохие он не рассматривал. Без преувеличения, он был человеком широко образованным и знал также мастерство *накшбанди*[28].

---

[24] Газали Мешхеди — известный иранский поэт, тоже эмигрировавший в Индию и благосклонно принятый при дворе Акбара [11, с. 138]. Скорее всего, здесь описаны события, произошедшие в Индии. Среди знакомых Садики были люди, неоднократно путешествовавшие из Ирана в Индию и обратно, такие как Мир Наджди [11, с. 98]. От него автор мог узнать о событиях при дворе Акбара.

[25] Ум. 969/1561-62 г. О нем см. 6, с. 147-150.

[26] Тазхиби — прозвище (*лакаб*), означающее «орнаменталист». Мастера с таким *лакабом* до сих пор не встречалось в источниках, а имени, данного при рождении, под которым художник тоже мог быть известен, Садик Бек не назвал.

[27] См. 6, с. 185-186 и 20, с. 65-66.

[28] О мастерстве *накшбанди* см. мою статью в этом сборнике.

В то время, как Мирза Ахмад, сын хирурга Хадже Кабахата, был в расцвете красоты, его забрали и вместе с одним-двумя художниками из благородного шахского хозяйства (*хассе*) направили в Индию. По дороге, подделав печать покойного шаха, он [Хадже ʻАбд ал-ʻАзиз] от имени своего господина [шаха] выписал вексель (*барат*) на сто туманов. Когда вся эта сумма из четырех *дангов* и двух *дангов*[29] была получена, *курчий*[30] и уплативший по векселю узнали об этом. Они схватили упомянутого Хадже и художника ʻАли Асгара и доставили их ко двору шаха. В то время как покойный шах хотел избежать их умерщвления и намеревался простить их проступок, Хадже Кабахат опрометчиво вышел из *эндеруна* (внутренних покоев дворца). В результате был выпущен указ отрезать носы и уши Хадже ʻАбд ал-ʻАзизу и Маулане ʻАли Асгару, и это повеление было исполнено незамедлительно. После с помощью живописи он [ʻАбд ал-ʻАзиз] сделал себе нос, гораздо лучше настоящего»[31] [11, с. 254-255].

«Маулана **Музаффар ʻАли Наккаш**[32] из жителей Тебриза, сын Мауланы Хейдар ʻАли, сына сестры мастера Бехзада. Для меня ничтожнейшего он был учителем в живописи. Он был украшен [талантами] в разных видах искусства и, помимо злосчастной судьбы, других изъянов не имел. Я много раз слышал от покойного шаха, что он предпочитает его [Музаффара ʻАли] Бехзаду. Он так копировал произведения мастеров почерка Мауланы Мир ʻАли и Мауланы Султан ʻАли, что владельцы этих произве-

---

[29] *Данг* — единица счета, означающая одну шестую от целого. В данном случае мошенник получил 4/6, а затем еще 2/6, то есть всю сумму целиком.

[30] *Курчии* составляли постоянное шахское войско. В данном случае, *курчий*, должно быть, был приставлен для сопровождения художников к могольскому двору.

[31] До сих пор считалось, что Кази Ахмад и Мустафа ʻАли [20] противоречили друг другу в отношении причин, повлекших наказание художника. Один из них утверждал, что ʻАбд ал-ʻАзиз был виновен в подделке печати, а другой — в побеге в Индию. Версия, изложенная Садик Беком, показывает, что в каждом из утверждений была доля истины.

Кази Ахмад сообщил, что вместе с ʻАбд ал-ʻАзизом был наказан не ʻАли Асгар, а другой известный художник — Маулана Камал, мастер по изразцам [6, с. 187].

[32] См. 6, с. 186 и 3, с. 155. Имя Музаффара ʻАли встречается и в других частях сочинения Садик Бека. В биографии шаха Тахмаспа I говорится, что «Шахский художник Музаффар ʻАли, внук сестры мастера Бехзада, после упомянутого мастера своими знаниями и совершенством был обязан обучению и воспитанию этого падишаха» [11, с. 9], а в другом месте отмечена дружба этого художника с Хакимом Бади'и, тебризским эрудитом и ученым, беседы с которым велись «дни и ночи напролет» [11, с. 260].

дений, каждый из которых сам был знатоком, не могли отличить оригинал. Было приказано, чтобы на своих собственных произведениях он подписывался "шахский художник". Он хорошо играл очно и заочно в малые и большие шахматы. Иногда он проявлял также тягу к поэзии. <...>

Он скончался в Казвине, и его могила находится на кладбище Шахзаде-йе Хусейн» [11, с. 256].

«**Устад Хасан Муззахиб**[33] (орнаменталист) из жителей Багдада, сын устада Кавам ад-Дина Багдади. Хотя отец его имел многочисленные похвальные качества, сам он — противоположность отцу. В своем мастерстве он не имеет подобных. Говорят, что о нем святой пророк Господа сказал в хадисе: "Все низкое соблазняет". Если у него получалось, то он не воздерживался ни от каких обид и издевательств над людьми одного с ним рода. Он совершал странные и удивительные оплошности, даже подделал печать покойного шаха Исмаила II, был опозорен, но и в этом состоянии остался целым и невредимым. Товарищ ему в этих делах — обладатель счастливого сочетания звезд, потому что этот краткий труд не вмещает описания его дел. Ограничимся лишь упоминанием некоторых из них.

Во-первых, порфир был так запущен в голову его отца из-за высокой кровли, что если бы судьба согласовывалась с его действиями, то он отправил бы родителя к праотцам. Это я слышал из уст его отца. Его отец подготовил письменное послание, скрепленное печатью, к вельможам и простым жителям Багдада, которое было послано в Ирак: "Кто бы ни убил Хасан Муззахиба, я отвечу за это и в этом, и в загробном мире".

А во-вторых, в Тебризе юноша по имени Касем Бек Саххаф (переплетчик) сделал упомянутого Маулану близким другом своего дома; Маулана после того, как вошел в доверие, стал совокупляться с одной черкесской рабыней, а когда осрамился, из страха быть убитым купил ее хитростью у юноши. Сейчас он имеет побочного сына от этой рабыни, которому сам Маулана ни в чем в ученики не годится. Правду сказано:

Плохая натура никому верности не соблюдает,
Плохой род в грехах не ошибается»[34] [11, с. 257-258].

---

[33] См. 6, с. 188 и 3, с. 159-160.

[34] Такая биография, помещенная в «Собрании достойнейших», ставит в тупик современного читателя. Почему столь порочный персонаж, полностью лишенный достоинств, оказался среди лучших людей своего времени? Ответом могут служить

«Маулана **Абу ал-Хади**[35] был сыном сестры каллиграфа Мауланы Малека [Дайлами]. Этот юноша тоже был каллиграфом с

строки Искандар Бека Мунши: «Маулана Хасан Багдади в мастерстве орнаментирования был уникой времени, единственным и непревзойденным в [свою] эпоху. Говоря кратко, мастерство орнаментирования он довел до степени чуда. Все мастера этого ремесла считали неоспоримым его [превосходство]. Орнамент Мауланы Йари, вознесшего это искусство на высокий свод, безжизненный и блеклый по сравнению с тонкостью и точностью его [Хасана Багдади] работы. В конце царствования шах [Тахмасп I], пребывающий в раю, обвинил его в том, что он подделал августейшую печать. Поистине, он был неповинен в этом дурном деле. Шах, пребывающий в раю, схватив его, неуклонно угрожал отрубить ему руку. Однако, в конце концов, за то, что он выполнил работу в благословенном куполе [мавзолея] святого Абу 'Абдаллаха ал-Хусейна и придал красоту и убранство той священной гробнице, [шах] простил ему наказание. Его заставили поклясться, что больше он не окажется виновным в подобном деле. Во время царствования Исмаил Мирзы он вошел в состав *китабхане*. И сын его тоже, унаследовав искусство отца, соединял вместе образы и орнамент» [3, с. 153]. Кази Ахмад в своем трактате, вообще, не вспомнил о сомнительной истории с шахской печатью, сосредоточившись на работе этого художника в мавзолее. Без столь яркой величины, как Хасан Багдади, сочинение Садик Бека не могло бы претендовать на всеобъемлющую полноту. Но, должно быть, между художниками, работавшими вместе в *китабхане* Исмаила II, произошел конфликт, на который намекает оброненная Садики фраза: «Если у него [Хасана Багдади] получалось, то он не воздерживался ни от каких обид и издевательств над людьми одного с ним рода». Вспомним, что и сам автор славился скверным характером и дурным обращением с коллегами. Зависть могло вызывать и главенствующее положение Хасана Багдади, который, согласно сохранившемуся указу Тахмаспа I от ша'бана 983/ноября-декабря 1575 г., был назначен начальствовать над всеми ремесленниками Тебриза, задействованными в производстве книг: орнаменталистами, переписчиками, переплетчиками, художниками, златобитами и изготовителями бумаги [1, с. 90-91]. Каким бы ни был повод для обиды, Садик Бек нашел выход из положения, выбрав для биографии своего обидчика только самые неприглядные факты. Тем не менее, нельзя утверждать, что они полностью не соответствовали истине. Описанные проступки, за исключением, пожалуй, покушения на отцеубийство, не выходят за рамки распространенных грехов того времени. Шахские печати подделывали и другие художники. Садик Бек, будучи *китабдаром*, сам воровал миниатюры из шахской библиотеки и перепродавал индийским посланникам, о чем свидетельствуют воспоминания могольского императора Джахангира [22, с. 68-69]. Мотивом соблазнения чужих рабынь пронизана вся персидская поэзия, а рожденные от них дети пользовались общими правами даже в вопросах престолонаследия. Судя по всему, Искандар Бек Мунши и Садик Бек имели в виду одного и того же сына Хасана Багдади, но, занимая разные оценочные позиции, каждый автор изложил лишь долю информации: для одного главным стало незаконное рождение, а для другого — художественный талант. Косвенным признанием дарования этого юноши может считаться заявление Садики, что ему «сам Маулана [Хасан Багдади] ни в чем в ученики не годится». Для знатоков той эпохи в этой фразе был заложен двойной смысл.

[35] Ум. в 967/1568-69 г. О нем см. 6, с. 158-159.

хорошим вкусом и хорошо разбирался в музыке. Он сочинил в певческом *макаме* (ладу) Хусейни бейт <...>, ставший очень известным. Он скончался в Казвине, и его могила на кладбище Шахзаде-йе Хусейн» [11, с. 261].

«Маулана **Бияни**, тоже тебризец. Он старый поэт и вначале занимался изготовлением золотой (или серебряной) проволоки, но поскольку он обладал чувством прекрасного, то обратился к бумаге, потому что это чарующее занятие. И поэтому он общался [т.е. обучался — *Г.Л.*] с детьми. Сейчас он перешел от бумаги к живописи, но и в этом ничего не добился» [11, с. 271].

«Маулана **Асад** из Хамадана пользуется псевдонимом "Джани". Человек очень легкий и учтивый, а в [достижении] любовного согласия не имеет подобных. Он хорошо пишет разными видами почерков. Годами мы были с ним собеседниками. Он составляет стихотворные шарады (*му'амма*) и имеет также хороший вкус» [11, с. 273].

«Маулана **Гобари** тоже из Йезда. Юноша, умеющий вести приятную беседу, он хорошо писал почерком *гобар* (пыль, туман, дымка)» [11, с. 298].

«**Базели Сауджи** человек очень кроткий, мало кому мешающий, неплохо пишет *насталиком*. Он так бесстрашен и смел, что, когда день и ночь мучился от зубной боли, несколько раз приводил меня к аппарату цирюльника и не мог дать вырвать зуб. В конце концов, однажды я крепко схватил его руки и вырвал два зуба. И в награду за это он сочинил [мне] стихотворение» [11, с. 307].

Приложение 2

Установленные факты биографии Садик Бека

940/1533-34 г. — родился в Тебризе, недалеко от места под названием Варджу (Виджуйе).

1540-е гг. — учился живописи в Тебризе у Музаффара ʻАли.

960/1552-53 г. — убит отец Садик Бека.

Между 963/1555-56 и 965/1557-58 гг. — посетил город Халеб в Сирии, где встречался с известным поэтом Баки Челеби.

Лето 1558 г. — участвовал в битве с туркменами в Астарабаде.

Между 1558 и 1573 гг. — работал у Гийаса *накшбанда* в Йезде; 3 года учился стихосложению у Мир Сан'и Нишапури в Тебризе (не позднее 1568 г.); странствовал *каландаром*; служил в Хамадане Амир Хану Мавселю.

1573 г. — исполнил миниатюру для шахского манускрипта «Гаршасп-наме».
1573-1577 гг. — состоял художником в шахской *китабхане* в Казвине; принимал участие в иллюстрировании «Шах-наме» Исмаила II.
988/1579-80 г. — участвовал в иллюстрировании манускрипта «Хабиб ассийар», заказал который Мирза Абу Талиб ибн Мирза ʻАла ад-даула.
1580-1587 гг. — служил Искандер Хану и Бадр Хану Афшарам в Казвине.
1587 г. — назначен *китабдаром* шаха Аббаса I.
1589-1590 гг. — закончил «Маджма‘ ал-хавасс».
Около 1597 г. — отстранен от службы в *китабхане* с сохранением жалования.
1010/1601-02 г. — составил собственный *коллийат.*
1018/1609-10 г. — скончался.

Использованная литература

1. *Акимушкин О.Ф.* Заметки о персидской рукописной книге и ее создателях // *Акимушкин О.Ф.* Средневековый Иран: Культура, история, филология. — СПб., 2004. — С. 74-145.
2. *Акимушкин О.Ф.* Искандар Мунши о каллиграфах времени шаха Тахмаспа I // Там же. — С. 41-59.
3. *Акимушкин О.Ф.* Искандар Мунши о художниках времени шаха Тахмаспа I Сафави // Там же. — С. 146-161.
4. *Акимушкин О.Ф.* Источники «Трактата о каллиграфах и художниках» Кази Ахмада Куми // Там же. — С. 190-205.
5. *Амир Хизи Табризи.* Ла адри — Садики // Армаган, 1310/1931 г., № XII/3. — С. 185-199.
6. *Кази Ахмед.* Трактат о каллиграфах и художниках 1596-97/1005. — М.-Л., 1947.
7. *Мирза Мухаммад-ʻАли-хан Тарбийат.* Данишмандан-е Азарбайджан. — Тегеран, 1314/1935-36.
8. *Мирза Мухаммад-ʻАли-хан Тарбийат.* Садики Афшар // Армаган, 1310/1931 г., № XII/1. — С. 15-21.
9. Роль туркмен в ирано-узбекских отношениях в XVI в. Восстание Аба. Отрывки из «Ахсан-ут-таварих» Хасан-бека Румлю. Рукопись ГПБ в Ленинграде, № 287 по каталогу Дорна / Пер. А.К.Арендс // Материалы по истории туркмен и Туркмении. Т. 2 — М.-Л., 1938. — С. 52-64.
10. *Садиг-бек Афшар.* Ганун ос-совар (трактат о живописи) / Пер. А.Ю.Казиев. — Баку, 1963.
11. *Садики Китабдар.* Маджма‘ ал-Хавасс / Тарджоме бе забан-е фарси ʻАбд ар-Расул Хайампур. — Тебриз, 1327/1948-49.
12. *Стори Ч.А.* Персидская литература. Био-библиографический обзор. Т. 2. — М., 1972.

13. Тазкере-йе Насрабади. — Тегеран, 1317/1938-39.
14. *Шараф-хан Бидлиси.* Шараф-наме. Т. 2. — М., 1976.
15. *Arnold Th.W.* Painting in Islam: A Study of the Place of Pictorial art in Muslim Culture. — New York, 1965.
16. Calligraphers and painters: A treatise by Qâdî Ahmad, son of Mîr Munshî (circa A.H. 1015/A.D. 1606) / Trans. V.Minorsky. — Washington, 1959.
17. A chronicle of the early Safawis being the Ahsanu't tawarikh of Hasan-i-rumlu / Trans. C.N.Seddon. — Baroda, 1934. — V. 2.
18. *Eskandar Beg Munši.* History of Shah Abbas the Great / Trans. R.Savory, 2 vols. — Boulder, 1979.
19. *Gandjei T.* Notes on the life and work of Sadiqi: A poet and painter of Safavid times // Der Islam, 1975, v. 52, N 1. — P. 112-118.
20. *Mustafa 'Ali.* Manaqeb-e honarvaran / Ed. Mahmud Kamal. — Istanbul, 1926.
21. A Treatise on calligraphists and Miniaturists, Halat-i Hunarwaran by Dust Muhammad, the librarian of Bahram Mirza (d. 1550) / Ed. M. Abdallah Chagatai. — Lahore, 1936.
22. *Welch A.* Artists for the Shah: Late sixteenth-century Painting at the Imperial Court of Iran. — New Heaven & London, 1976.



Ил. 1. Нико Пиросманашвили. Кутеж. 1905–1907.
Клеенка, масло, 177×113 см. ГМВ, инв. № 2897 III



Ил. 2. Нико Пиросманашвили. Кутеж с шарманщиком. 1906.
Клеенка, масло, 105×198 см

Апчинская Н.В. «Он трапезы нашей почтил благодать». — С. 13-20



Ил. 3. Нико Пиросманашвили. Натюрморт (вывеска)
Цинковый лист, масло, 36×73 см



Ил. 4. Нико Пиросманашвили. Натюрморт
Клеенка, масло, 102×135 см



Ил. 5. Нико Пиросманашвили. Ишачий мост.
Клеенка, масло, 93×117 см



Ил. 6. Сюзани. Нурата, 2-я пол. 19 в. ГМВ, инв. № 2328 III.
Х/б ткань «мата», шелковые нити, ручная вышивка



Ил. 7. Сюзани. Шахрисябз, 2-я пол. 19 в. ГМВ, инв. № 4114 III. Фрагмент.
Х/б ткань «мата», шелковые и шерстяные нити, ручная вышивка

Ил. 8. Сюзани. Нурата, нач. 19 в. ГМВ, инв. № 1107 III. Фрагмент.
Х/б ткань «малла», шелковые нити, ручная вышивка





Ил. 9. Блюдо. Дагестан, конец 18 – начало 19 в. ГМВ, инв. № 3447 III
Керамика, глазурь



Ил. 10. Футляр для зеркала (внутренняя сторона крышки). ГМВ, инв. № 659 II



Ил. 11. Футляр для зеркала. ГМВ, инв. № 258 II



Ил. 12. Лаковый переплет для рукописи. ГМВ, инв. № 2058 II



Ил. 13. Фрагмент лампаса с подписью накшбанда Гийаса
Конец 1580-х – начало 1590-х гг. Вашингтон, Музей текстиля, № 3.312

Ил. 14. Фрагмент лампаса
с подписью накшбанда Гийаса
Кон. 1580-х – нач. 1590-х гг.
Лион, Музей тканей, № 26334

Ласикова Г.В. Накшбанд и наккаш — два творца одного узора. — С. 67-92







Ил. 16. Сиявуш Бек Гурджи. Рисунок
Ок. 1578 г. Балтимор, Худ. галерея Уолтерсов, № 10.747

Ил. 15. Бархатная деталь шатра
3-я четверть 16 в. Музей Метрополитен, фонд Флетчера, № 1972.189.

Ласикова Г.В. Накшбанд и наккаш — два творца одного узора. — С. 67-92



Ил. 17. Головной убор из шелковой саржи
с подписью художника Му'ина Мусаввира
2-я пол. 17 в.
Эдинбург, Национальный музей Шотландии, № 1982-720

Ласикова Г.В. Накшбанд и наккаш — два творца одного узора. — С. 67-92



Ил. 18. Бадхья. Индия, Орисса. 20 в.
Холст, темпера

Карлова Е.М. Орисская живопись пата. — С. 216-237



Ил. 19. Спасение царя слонов. Индия, Орисса. 20 в.
Холст, темпера

Карлова Е.М. Орисская живопись пата. — С. 216-237

М.В. Кулланда

ОБРАЗЫ ДРАКОНА И ЗМЕИ В ТУРЕЦКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ РЕМЕСЛЕ ОСМАНСКОГО ВРЕМЕНИ

Османская цивилизация возникла и формировалась на основе высокоразвитых культур тех народов, на чью территорию пришли турки, и соседних стран, связи с которыми — торговые и военные — были тесными и постоянными. В литературе, народном творчестве и искусстве турок-османцев сосуществовали сохранившиеся древнетюркские и заимствованные малоазиатские, иранские, балканские и дальневосточные мотивы и сюжеты. Несомненно, они видоизменялись и переосмысливались с течением времени. Происхождение каждого конкретного мотива, причины его появления в турецком искусстве и «закрепления» в нем или, наоборот, исчезновения из обихода, различны.

В данном случае речь пойдет о двух родственных образах — драконе и змее, точнее, об их воплощении в турецких ремесленных изделиях османского периода. Цель автора — не столько выяснить пути проникновения двух упомянутых образов в искусство Турции, сколько показать, как изображения змеи и дракона использовались в оформлении предметов османского художественного ремесла разного времени, и попытаться понять, каким смыслом наделяли их современники.

К 16 в. в турецком искусстве сложился единый стиль, отличающийся яркой орнаментальностью. Для него характерно использование определенных мотивов, в числе которых мы видим богатейший спектр растительных, и особенно цветочных, форм. Именно цветочные мотивы — как местного происхождения, так и заимствованные и адаптированные к турецкому вкусу — стали основой художественного стиля искусства Турции в период ее расцвета и остаются популярными по сей день. Специфика развития мусульманской культуры в целом и исторических условий, в которых складывалось турецкое искусство, определили значительно меньшее внимание османских мастеров к ан-

тропоморфным и зооморфным образам. Некоторые мотивы такого плана присутствуют в оформлении изделий турецкого художественного ремесла. Изображения зайца, лошади, льва, разнообразных птиц и человеческих фигур встречаются на предметах керамической утвари изникского производства 16-17 вв. [13, с. 86-87, 90, 108-109], а на тарелке 19 в. из Кютахьи даже появляется жираф [35, с. 126]. Известна шелковая ткань с рисунком, включающим птицу и лань [30, с. 183], хотя вообще подобные изображения в ткачестве крайне редки. Некоторые мотивы в орнаменте анатолийских ковров трактуются как стилизованные фигурки птицы, оленя, льва, скорпиона, змеи, дракона, собаки [28, с. 186, 189-90]. Однако в целом украшение турецких ремесленных изделий редко включало образы живых существ — как реальных, так и фантастических, и это вызывает особый интерес к тем изображениям, которые все-таки входили в репертуар османских мастеров.

Фантастическое животное дракон интересно еще и тем, что играет важную роль в мифологии многих народов, хотя в разных культурах с ним связаны порой различные представления. Предполагается, что образ дракона является развитием образа мифологического змея, обладающего многими признаками, свойственными дракону [16, т. 1, с. 394]. Змея также в определенные периоды выступает в качестве фольклорного персонажа и ее изображение используется в оформлении художественных изделий. Очевидно, что это близкий дракону образ, они тесно связаны друг с другом, поэтому естественно рассмотреть их вместе.

Прежде всего следует оговорить, какого рода изображения мы определяем как образ дракона применительно к турецкому художественному ремеслу. В мифологии это крылатый змей, и его отличительная особенность — сочетание в одном существе разных элементов, обычно головы и туловища пресмыкающегося и крыльев птицы, а иногда также других животных — козла, собаки, рыбы [16, т. 1, с. 394]. В изображениях на вещах этот фантастический зверь также приобретает разные черты. К тому же, в силу специфики ремесленного производства, где декоративный мотив может быть и конструктивным элементом, а его исполнение должно быть подчинено форме и назначению украшенной им вещи, образ иногда воспроизводится не целиком. Довольно часто встречается изображение лишь головы зверя. В этой ситуации «драконом» предлагается считать существо, обладающее основным свойством — то есть сочетающее в себе разных

животных и таким образом не имеющее реального прототипа. Например, крылья и змеиное туловище соединяются с головой млекопитающего, голова змеи приобретает роговидный нарост и огромные зубы хищника и т.п.

В турецком прикладном искусстве образ дракона появляется довольно рано и продолжает повторяться в разном исполнении в изображениях на коврах, керамике, оружии и изделиях из металла. Существо со змеиным извивающимся телом, зубастой пастью и рожками изображено на монете чеканки 856 г.х./1452 г. периода правления султана Мехмеда Фатиха [34, с. 361, ил. 3, рис. 1]. Самый известный пример использования образа дракона в раннеосманский период — фрагмент ковра начала 15 в. из собрания Берлинского музея, на котором запечатлена сцена его сражения с фениксом. Этот сюжет украшает и клинок ятагана Сулеймана Кануни 1526/27 г. [24, с. 180, 184; 38, с. 146-147]. Бронзовый светильник с двумя парами обращенных друг к другу драконьих голов на длинных изогнутых шеях из Музея турецкого и исламского искусства датируют обычно концом 14 — началом 15 века, однако Дж. Сойхан предполагает, что эта вещь могла быть сделана позже, в середине 16 в. [36, с. 30-38].

Несмотря на высокую степень стилизации, объясняющуюся техническими особенностями ковроткачества, видно, что на берлинском ковре дракон похож на своих китайских «собратьев». В том же стиле изображен и дракон на клинке Сулеймана, а появление в паре с фениксом также выдает его дальневосточное происхождение. Четыре драконьи головы со светильника из Музея турецкого и исламского искусства в Стамбуле (инв. № 4071) выполнены в похожей манере — чешуйчатые шеи, длинные заостренные носы, открытые зубастые пасти, миндалевидные глаза, роговидные наросты и небольшие прижатые уши. При датировке этого памятника Дж. Сойхан обращает внимание именно на эту манеру исполнения и на набор декоративных мотивов, украшающих светильник, как присущие стилю *саз* (от *саз калеми* — «тростниковое перо»), связанному с именем тебризского художника Шахкулу, в середине 16 в. работавшего в Стамбуле [36, с. 30]. Для оформления в стиле *саз* помимо крупных изогнутых листьев и цветущих веток характерно использование таких элементов, как навеянные китайским искусством лотосовидные пальметты *хатаи* и изображения птиц и драконов [42, с. 25]. Предполагается, что мастер, оставивший свою подпись на клинке Сулеймана — Ахмед Текелю, — мог быть, как и Шахкулу, выходцем из

Тебриза, одним из тех, кого вывез в Стамбул в 1514 г. султан Селим I [38, с. 147]. Видимо, дракон, изображенный на всех этих вещах, — действительно дальневосточный образ, пришедший в Турцию с китайскими изделиями и мастерами из соседнего Ирана, имеющими собственные традиции и хорошо знакомыми с китайским искусством. Косвенным подтверждением иранского «посредничества» является и персидское происхождение слова, обозначающего дракона в османском языке — *эждер* (*ejder, ejderhâ, ejdehâ*). Изображение китайского чудовища могло возникнуть в османском ремесле и благодаря шедшему через Балканы воздействию золотоордынского ремесленного производства, «в котором тема драконовидных монстров исключительно велика и в среброделии, и бронзолитейном деле, и в резьбе по кости» [10, с. 57, 225].

Впрочем, абсолютно новым этот образ для турок-османцев не был. Свидетельство тому — искусство Малой Азии сельджукского периода, предыстории османского времени. Драконовидные существа встречаются в сельджукском архитектурном декоре [см., напр.: 34, с. 362, ил. 7, 8], известна анатолийская ткань 13 в. с подобным изображением [34, ил. 9]. Бронзовый дверной молоток (или дверная ручка) мечети Улу Джами в Джизре (13 в.) из коллекции стамбульского Музея турецкого и исламского искусства представляет собой пару одинаковых существ с головами и лапами млекопитающего, небольшими крыльями за спиной и змеиными чешуйчатыми туловищами. Драконы повернуты друг к другу затылками, пасти их открыты [см., напр.: 37, № 113]. Подобные литые фигурки того же времени с небольшими различиями в форме и размерах хранятся в разных коллекциях: в Берлине, Лондоне, Копенгагене, что дает право говорить о своего рода моде на дверные украшения с изображениями драконов в сельджукское время [7, с. 98-99]. Интересно, что и в османский период образ дракона сохраняется как мотив украшения тех же предметов — кольца с завершением в виде обращенных друг к другу драконьих голов укреплены на створках дверей построек 15-16 вв.— например, мечети Мехмед-паши в Амасье (1486, ныне находится в музее этого города), тюрбе шехзаде Мустафы и Джема в Бурсе (1479), минарета мечети Мурадие в Манисе (1585) и двора Улу джами в Тарсе (1579) [26, с. 277-278, рис. 1-2]. Конечно, невозможно с абсолютной точностью датировать дверные кольца временем постройки сооружений, на которых они находятся, — их могли укрепить туда и несколько позже, что при-

знает и Халит Чал, автор посвященной этим изделиям статьи [26, с. 278]. Нет, однако, никаких оснований считать, что даты постройки зданий и изготовления дверных украшений намного отстоят друг от друга. Более того, головы драконов на манисском образце 16 в. и на китайском бело-голубом кувшине того же времени[1] выполнены в очень схожей манере.

Как видим, разрыв в использовании мотива драконовидного существа между сельджукским и османским периодами, если он и был, не настолько велик, чтобы говорить о возможности полного забвения этого образа.

Итак, появление рассматриваемого мотива в том виде, в котором он возникает в турецких миниатюрах и на некоторых изделиях османского ремесла классического периода, является результатом дальневосточного влияния, в том числе в буквальном смысле «принесенного» в османское искусство руками иранских мастеров. Тем не менее ни новым, ни чуждым этот образ для турок не был, что и обеспечило его проникновение в османский художественный репертуар.

Сложно, между тем, сказать определенно, как воспринимался образ дракона в османской Турции. В китайской традиции дракон, как известно, — воплощение преимущественно положительного начала. Он связан с водной стихией, плодородием и благоденствием. К тому же это символ императорской власти, мудрости и силы. Украшения китайского происхождения с рельефными изображениями драконов из слоновой кости входили в состав инвентаря детского захоронения поволжского могильника Маляевка-V (кон. 13 —14 вв.). М.Г.Крамаровский отмечает, что дарение подобных вещей детям объясняется, видимо, благопожелательной символикой образа дракона [10, с. 42]. Этот образ не был чужд и древним тюркам — драконы были высечены на статуях древнетюркских вождей — Бильге-хана и Кюль-Тегина [10, с. 52]. Встречается он и в тюркских героических поэмах — дестанах. В Огузском дестане это персонаж, уличающий виновных, в дестане «Эр-Тёштюк» он принимает облик врага [28, с. 193]. Похоже, что в тюркской традиции речь идет не столько о «добрых драконах» [22, с. 8], сколько об образе грозного и сильного существа. В тюркских текстах дракон — страшное чудовище, живущее в море и под землей, обитатель нижнего мира [26, с. 191].

[1] Речь идет о работе турецкого мастера, в 16 в. снабдившего китайский кувшин украшением в виде головы дракона. Подробнее об этом см. ниже.

В турецких волшебных сказках дракон или мифический змей — существо, обладающее исключительно негативными свойствами, олицетворение злого начала [20, с. 24, 27]. *Эждер-и мюнаккаш* (буквально «разрисованный дракон») — в османском языке означает — разгневаннный, свирепый, безжалостный [29, с. 211]. В.А.Гордлевский, собравший легенды и предания о фантастических существах турецкого фольклора, приводит такое представление о драконе жителей Карахисара: «Дракон — страшное-страшное животное. Когда он рождается, он мгновенно вырастает, из пасти у него пышет пламя, и он сжигает все, что находится вокруг него...» [6, с. 320]. Схожее отношение к дракону зафиксировано и в среднеазиатских легендах. Считается, что мазар святого Аждар-Бобо (*аждар*, *аждархо* — дракон) назван так потому, что «этот святой все сметал на своем пути..., на всех наводил ужас одним своим видом» [3, с. 23].

На упомянутых выше ковре 15 в. и ятагане Сулеймана — самых ранних изображениях собственно османского времени — дракон представлен в схватке с фениксом. Р.Эттингхаузен отмечает, что изображение этих двух персонажей в состоянии борьбы может объясняться изменением, произошедшим в восприятии дальневосточных образов в иной культурной среде, ибо в Китае оба они считаются несущими доброе предзнаменование и, бывает, изображаются вместе, но никак не могут сражаться между собой. Видимо, — предполагает исследователь, — на Среднем Востоке они утеряли это значение и символизировали мощь и враждебные силы [24, с. 180]. Волшебная птица — одна из универсальных мифологем, возникших в архаические времена. В тюркских волшебных сказках этот образ, как и образ дракона, сохранялся еще в середине 20 в. В турецких текстах действуют птица Зумранка (иногда Зумруд, Изумруд) и птица Орлица [20, с. 26, 28-29]. В сказках, в отличие от дракона — всегда враждебного герою существа, с которым ему приходится бороться (см., например, «Сказку о сыне падишаха», «Дэв Рюзгар» [21, с. 31-39, 48-58]), — птица, как правило, помогает человеку. Так, птица Изумруд, «падишах всех птиц», воскрешает героя-шехзадэ, растерзанного дэвом, а в другой сказке птица Зумранка помогает герою вернуться домой в благодарность за спасение ее птенцов от дракона [21, с. 55, 34-35]. Птица Зумранка (арабская Анка), как, видимо, и Орлица — образ иранского происхождения, отождествляемый с птицей Симург, помогавшей богам и героям в эпосе «Шах-наме» [20, с. 28-29].

Именно одна из этих птиц должна была изображаться на османских изделиях. И в данном случае ее битва с драконом вовсе не означает сражения двух носителей добрых сил. Видимо, действительно, воспроизводя изображения, турецкий мастер не вкладывал в них в полной мере тот смысл, каким их наделяли в Китае. Он создавал собственный сюжет, и в нем главной становилась не только грозная сила дракона и птицы, но и противопоставление добра и зла, верхнего и нижнего миров. Дракон изображался могучим, сильным и устрашающим, и именно эта его ипостась была преобладающей.

Не позднее 15 в. турки познакомились с китайским фарфором, произведшим на них огромное впечатление. Фарфоровой утварью пользовались при султанском дворе и в домах знати, и обладать ею было весьма престижно. Постепенно ее стали целенаправленно собирать, и во дворце Топкапы в Стамбуле составилась одна из лучших мировых коллекций китайского фарфора, включающая образцы с 14 по 20 в. Многие из этих изделий подвергались определенной доработке уже в Турции, где местные ремесленники старались «обогатить» китайский фарфор, украшая его драгоценными камнями и создавая золотые и серебряные оправы для чаш, сосудов и ваз. В 16 и 17 вв. с помощью серебряных, позолоченных, золотых, медных и бронзовых накладок реставрировали трещины на фарфоре или меняли назначение посуды — скажем, китайские бутыли и вазы трансформировались в курильницы. Часто, особенно в 18 в., доделки играли исключительно декоративную роль. Среди таких вещей привлекает внимание кувшин из бело-голубого фарфора, ручку и носик которого османский мастер в начале 16 в. снабдил серебряными накладками, причем каждая из них выполнена в виде головы дракона с открытой зубастой пастью. Подобное украшение на китайском селадоновом сосуде начала 15 в., сделанное в середине 17 в., также изображает некое фантастическое животное с широко открытым ртом и выступом на голове. Наконец, носик кувшина конца 17 — начала 18 вв., тоже «усовершенствованного» на турецкий вкус, завершается металлической драконьей головой с обозначенными резьбой острыми зубами [25, ил. 35, 6, 18]. Очевидно, что в желании османского художника использовать этот мотив должен был сыграть роль его внешний вид — образ мифического чудища впечатляет сам по себе и дает простор воображению. К тому же, исполнение его на китайских фарфоровых изделиях могло казаться естественным, ведь изображение драко-

на турки встречали в том числе и на самих фарфоровых сосудах, привезенных из Китая. Можно, впрочем, предположить, что это изображение несло и определеннный дополнительный смысл.

Связь дракона с водной стихией — мифологема, универсальная для культур разных народов. Часто в сказках и мифах именно дракон предстает персонажем, проглотившим воду, охраняющим источник и требующим с людей дань за разрешение набрать воды. Не является исключением и фольклор огузских народов. Так, по сюжету одной из турецких сказок, дракон захватил воду в некоей подземной стране, и каждый год, чтобы набрать хоть немного воды, жители вынуждены отдавать ему на съедение девушку [21, с. 33]. Таким образом, фантастический монстр, охраняющий воду, — образ вполне естественный и для османского культурного пространства. Возможно, грозный дракон на сосуде мог восприниматься и как своего рода «хранитель» его содержимого. Есть упоминания о том, что султаны (а фарфоровая посуда, тем более украшенная драгоценными камнями и металлом, была дорогой и использовалась в основном при дворе) предпочитали селадоновую посуду, полагая, что она обладает способностью трескаться от примеси яда и, следовательно, защищает своего владельца от отравления [25, с. 109]. Несомненно, функция защиты жизни от посягательств была более чем актуальной в дворцовом быту. Не только грозным стражем ворот, но, соответственно, и охранителем владельца дома мог быть и дракон, изображавшийся на дверных кольцах и молотках.

В украшении вещей, в том числе керамики, находит отражение и еще одна универсальная тема, связанная с драконом — тема героя-змееборца. На керамической фляге из собрания Эрмитажа, датирующейся 18 веком, всадник поражает копьем дракона — грубовато нарисованного двухлапого крылатого змея [13, с. 165]. Иконография рисунка говорит о том, что перед нами изображение св. Георгия. Использование христианских сюжетов в оформлении ремесленной продукции османских мастерских — явление вовсе не уникальное. Известны турецкие ткани 16-17 вв. с изображениями Христа, херувимов, православных крестов и символов евангелистов [41; 17, с. 51]. Производство подобных вещей было связано с существованием в Стамбуле константинопольского патриархата и с формированием во 2-й половине 15 в. религиозных общин — в том числе греко-православной и армяно-григорианской. Ткани с христианской символикой изготовлялись на заказ, в частности, и для русского двора. Фляга с изо-

бражением св. Георгия происходит из мастерских г. Кютахьи, где работали керамисты-армяне [13, с. 166]. По свидетельству турецкого ученого и путешественника Эвлии Челеби (1611 – ок.1682), именно в немусульманских кварталах Кютахьи делалась керамическая утварь. Здесь же производились изразцы для церквей, украшенные христианскими мотивами — изображениями святых, ангелов, крестов, евангельских сцен. На некоторых фрагментах сохранились армянские надписи [33, с. 732]. Образ дракона в данном случае связан с сюжетом из жития христианского святого, но сама его суть — спасение героем людей от страшного мифического существа — широко распространенный мифологический мотив. Он присутствует, в частности, в тюркоязычных — туркменских, азербайджанских и турецких — сказках. В турецкой сказке дракон требует дочь падишаха в обмен на захваченную им воду, но, когда он готовится схватить девушку, молодой герой — шехзаде — выхватывает меч и одним ударом отсекает чудовищу все семь голов. В другом сюжете, когда умирающий падишах завещает сыновьям провести три ночи на его могиле и убить всех его врагов, то младший сын встречает на могиле отца огромного дракона и убивает его кинжалом. Одним ударом меча рубит головы дракона, стерегущего его похищенную невесту, герой сказки «Сын падишаха и дэв» [21, с. 34, 49, 77]. Турецкая легенда гласит: когда Ахи Эврен вступил в Кыршехир, именитые граждане жаловались ему на дракона и просили избавить их от него. Ахи смирил дракона, опутал цепями, и народ преклонился перед ним [5, с. 294]. Таким образом, оформление кютахийской фляги христианским сюжетом — результат деятельности в османском ремесленном производстве особой этноконфессиональной группы, но его мотив должен был вполне органично восприниматься и мусульманским населением.

Изображения дракона присутствуют и в украшении других турецких изделий. В Военном музее Стамбула хранятся ружья с завершением ствола в виде головы фантастического животного. По свидетельству турецкой исследовательницы Т.Чорухлу, они были модны в конце 16 — начале 17 в. и получили в литературе название «ружей с драконами» [27, с. 38-39]. Ружья этого типа есть и в собраниях московских музеев — Государственной Оружейной палаты и Исторического музея. В описи Оружейной палаты они значатся как ружья со стволами «змеиная голова». Э.Г.Аствацатурян пишет об одном из экземпляров коллекции Исторического музея (№ 8203), где «голову продолжает чешуй-

чатое, извивающееся, заворачивающееся в три петли тело, по бокам которого с каждой стороны имеются по две тонкие лапки» [1, с. 205]. В каталоге турецкого вооружения из коллекции музея города Карлсруэ (Германия) ствол ружья описывается как заканчивающийся крокодильей головой, но очевидно, что речь идет о том же самом типе оружия «с драконами» [31, с. 275, № 227].

Сложно точно ответить на вопрос, каково непосредственное происхождение фантастического зверя, изображавшегося на турецких ружьях 16-17 вв. Идея могла быть заимствована, причем, вполне вероятно, в данном случае из западных источников — вместе с огнестрельным оружием как таковым. Однако приживается, как правило, то, что созвучно собственным представлениям. Появление головы чудовища на стволе турецкого ружья 16 в. могло означать для османцев силу и могущество его владельца и угрозу врагам — подобно тому, как заимствованный мотив «строенных кружков и волнистых полосок» на турецких тканях воспринимался, видимо, как имитация рисунка шкуры тигра и леопарда, и, следовательно, как демонстрация храбрости и мощи человека, облаченного в одежды из такой ткани. То же можно сказать и о крестовинах некоторых османских палашей 16-17 вв., имевших завершение в виде драконьих голов [1, с. 130-132]. Функцию «устрашения» надо признать достаточно важной в оформлении оружия, тем более что один из типов исполнявшихся на нем надписей носит такой же характер. Например, на клинках османских ятаганов помещались следующие высказывания: «От удара этого ножа враги будут разбиты»; «рассекая врага, обрадуй нож твой…» [1, с. 137]. Однако такая трактовка не исключает и других объяснений появления образа дракона на оружии.

В связи с этим представляют интерес ножны определенного типа, получившие широкое распространение в Османской империи, особенно в 18-19 вв., и использовавшиеся для хранения ножей, кинжалов и, прежде всего, ятаганов. Подобные ножны, сплошь покрытые орнаментированным серебряным листом или имеющие бархатные вставки у устья, обычно оформлены несколькими поясками, разделенными узкими выпуклыми полосками, а наконечник, как правило, представляет собой рельефную головку животного. Не совсем очевидно, можно ли определить ее как голову дракона. Ю.Миллер, а вслед за ним Э.Аствацатурян называют ее головой дельфина, в инвентаре ГМВ один наконечник описан как «голова чудовища», а М.Серебрякова говорит о «стилизованной рыбе с открытым ртом» [18, с. 153]. Наиболее

естественным выглядит предположение, что речь идет именно о популярном на Западе изображении дельфина, так как оно распространяется одновременно с другими рокайльными мотивами, заимствованными в конце 18 в. из европейского искусства. Правда, часть ножен перед головкой обычно (хоть и не всегда) бывает заполнена чеканным орнаментом, очень реалистично воспроизводящим чешую, но, например, в европейской геральдике дельфин изображался как раз покрытым чешуей [2, с. 69]. Тем не менее у зверя на ятаганных ножнах, мог быть и другой прототип. Близкий по характеру исполнения образ, только воспроизведенный полностью, — его чешуйчатое тело заканчивается рыбьим хвостом — мы обнаруживаем на золотой чаше эрмитажного собрания из раскопок Царева городища (13 – нач. 14 вв., улус Джучи). Это несколько упрощенное изображение китайского «водного дракона» [10, с. 62, рис. 23, кат. №15]. В турецкое искусство он мог проникнуть как непосредственно, так и «кружным путем», проделав сначала путь с востока на запад, а затем снова на восток. В изображениях на османских ножнах головка животного воспроизводится во многих вариантах, и, строго говоря, помимо головы дельфина (водного дракона?), иногда напоминает голову рыбы, а порой и змеи. Ножны кинжала конца 16 — начала 17 вв. из собрания Нассера Д. Халили завершает, без сомнения, головка дракона — с острыми зубами и наростом на голове. Изображения фантастического «змея»-дракона встречаются также и на клинках сабель 17-18 вв. [14, с. 172], а образ извивающейся змеи — на саблях 18-19 вв. [1, с. 116].

Авторы, описывавшие ножны данного типа, не останавливались на объяснении такого их оформления, что понятно: сознание человека 18-19 вв. отличалось от мифологизированного сознания человека древности или даже средневековья, для которого каждый орнамент, каждое изображение несли глубокий дополнительный смысл. Искать подобный смысл в изображениях эпохи Нового времени довольно нелепо. Естественно предположить поэтому, что мастер, впервые сделавший такое завершение ножен, просто следовал за удлиненной формой оружия, придавая ему черты сходства с длинным узким телом змеи или рыбы.

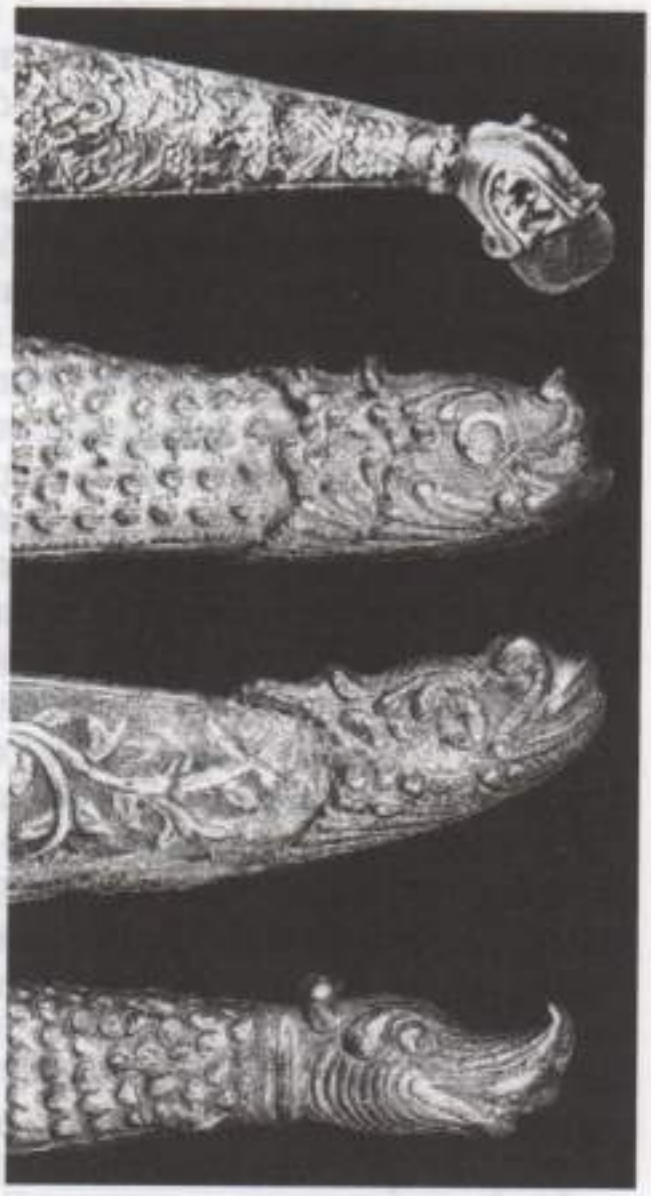
Однако это объяснение, как, впрочем, и предположение об «устрашающей» роли оформления оружия, не отвечает на вопрос о том, почему и на ружьях, и на ятаганах, и на саблях изображены исключительно морские и «ползучие» существа — реальные или фантастические.

Изображение змеи на саблях и некоего сходного с реальным или фантастическим змеем существа на ножнах ятаганов связано с их принадлежностью в мифах разных народов, в том числе и тюрок, к хтоническому, «нижнему» миру. Появление такого образа и именно на оружии может объясняться тем, что образы обитателей «царства мертвых» считались еще и оберегами [17, с. 32]. Представители нижнего мира, в том числе змея и дракон, вообще во многих культурах понимаются как двойственные по смыслу существа — несущие зло и благо одновременно.

По мнению Л.А.Лелекова, «в Византии, странах Востока и на Руси образ зверя при всех его переосмыслениях в основном сохранял позитивно-магическую функцию скифо-сарматских племен и преобладающее значение благого начала» [11, с. 262]. Предполагается, что изображение змеи на древних дагестанских украшениях должно было (как и фигурки драконов) защищать от темных сил и злых духов, причем реликты этих воззрений сохранялись на Кавказе до недавнего времени [12, с. 45, 46]. Именно функция оберега, приписываемая представителям нижнего мира, сохраняла свое значение в народном сознании очень долго, и не исключено, что в восприятии и ремесленника и владельца ятагана украшение такого типа было своего рода амулетом. И в данном случае не так уж и существенно, какой именно зверь изображен на том или ином предмете — если один мастер придавал ему сходство со змеей или драконом, а другой — с дельфином или рыбой, смысл образа от этого не менялся. Важно, что охранительная роль приписывалась и оружию в целом — даже в 20 в. с помощью ножа или ружья отгоняли злых духов [18, с. 91]. «Для очищения помещения оджаклы (здесь — кузнец) берет в руки меч, размахивает им и говорит: “Проклятая, быстро уходи”». Когда меч клали между девушкой и юношей на ложе, он служил девушке защитой, будучи символом грани, которую невозможно переступить [18, с. 142, 150]. Видимо, охранительная функция оружия распространялась и на его ножны. Не исключено, что семантика образа животного претерпевала со временем некоторые изменения, как и характер самого изображения, но кажется вероятным, что в 18-19 вв. восприятие его не только как элемента украшения, но еще и именно как оберега могло сохранять определенное значение. Подтверждением такому объяснению может служить и то, что некоторые надписи, выполнявшиеся на оружии, и изображения, часто встречавшиеся на клинках, несли ту же смысловую нагрузку.



Рис. 1. Ствол ружья. 17 в. Государственный Исторический музей, Москва.



а)

б)

в)

г)

Рис. 2. Наконечники ножен:
а) 16-17 вв. Коллекция Халили, Лондон.
б-г) 18-19 вв. Государственный музей Востока, Москва.



Рис. 3. Кувшин. Китай, династия Мин. Дополнения (серебро, позолота), Турция, нач. 16 в. Музей Топкапы-сарай, Стамбул

Так, один из вариантов надписи, по свидетельству Э.Аствацатурян, очень распространенный, — перечисление имен «семи спящих отроков эфесских» [1, с. 138]. В основе обычая помещать эти имена на клинках лежит легенда о семи юношах-христианах — Иамлихе, Максимилиане, Мартиане, Иоанне, Дионисии, Екзакустодиане (Констанций), Антонине (Серапион), — спрятавшихся вместе с собакой в пещере во времена гонений на христиан и заснувших на 300 лет. Проснулись они при императоре Феодосии II (408-450 гг.). В 5 в. эта легенда появилась в Малой Азии и Сирии, а позже была изложена в Коране, впрочем, без упоминания имен: «Вот юноши спрятались в пещеру и сказали: "Господи наш, даруй нам от Тебя милосердие и устрой для нас в нашем деле прямоту". И Мы закрыли их уши в пещере на долгие годы» [9, 18: 9(10), 10(11)]. «Освященное Кораном сказание получило широкое распространение в мусульманском мире. Магическую функцию приобрели называемые преданием имена спящих и имя их собаки — Китмир» [16, т. 1, с. 119]. Официально ислам не признавал чудодейственность имен *асхаб ал-кахф* — «людей пещеры», однако в «исламе народном» они завоевали большую популярность. Имена юношей, известных в мусульманском мире как Иамлех, Максельмин, Митальина, Мернут, Добернут, Шоазанут, Кафимашьют и имя их собаки часто включались в тексты татарских *шамаилей* [23, с. 153]. Именем пса — Китмир (или Катмир) — запечатывали письма для сохранности. Те же имена присутствуют на клинках трех ятаганов из собрания ГМВ (8025 II, 471 II и 5026 II) различных типов, происходящих из разных географических областей. Видимо, и в украшении оружия они играли роль своеобразного талисмана.

Часто надписи включаются в определенные элементы орнамента. На одном из ятаганов ГМВ изображена шестиконечная звезда в круге, а надписи располагаются в ее внешних углах. Тот же узор встречается на клинках из коллекции ГИМ [1, с. 144]. Шестиконечная звезда — мотив, пользующийся большой популярностью в мусульманском искусстве. У турок он носит название «мюхр-и Сулейман» (*mühr-i Süleyman*) — печать Сулеймана (Соломона), причем в народном представлении его образ сливается с образом самого знаменитого из османских султанов — Сулеймана Кануни. Изображение шестиконечной звезды помещалось в османское время на разных предметах — от архитектурных сооружений до ювелирных украшений — и могло наделяться разным содержанием, понимаемое как знак могущества и

власти, морального превосходства или покровительства высших тайных сил [32, с. 131-132]. Еще один распространенный вариант надписи, использовавшийся не только в Турции, но также в Индии и Иране — арабские буквы «ба» (османская «бэ»), «даль», «вав» и «ха» (османская «хы») — ب د و خ, вписанные в четырехугольник или изображенные в строчку. Они означали добрые пожелания и защиту от злых сил [15, с. 198].

Таким образом, в украшении ятаганов существовал целый блок надписей, узоров и сочетаний букв, не имевших отношения к ортодоксальному исламу, но служивших своего рода оберегами для владельцев оформленного ими оружия. В этом же смысловом ряду следует рассматривать и изображения на оружии змей и драконоподобных существ.

Как уже сказано, в турецких волшебных сказках дракон — *эждер* — обычно является негативным персонажем. В художественном ремесле же его изображение становится чисто декоративным элементом или символом мощи воина, способом устрашения врагов. Кроме того, проявляется и другая сторона осмысления этого образа — грозный дракон может быть защитником своего господина, хозяина вещи, на которой он изображен.

В отличие от дракона, змея, обозначаемая в турецком языке словом *йылан* (*yılan*), в роли сказочного персонажа способна помогать человеку. В туркменском фольклоре существует «белая змея», живущая рядом с человеком — ее нельзя убивать, иначе произойдет несчастье. В современных турецких сказках «серая змея» тоже приходит на помощь человеку [20, с. 24-28]. В некоторых из них герой спасает змею (иногда белую), а она платит ему за это добром [21, с. 69, 75].

Если образ дракона, хоть и нечасто, присутствует в оформлении разных изделий турецкого ремесла на протяжении почти всей османской эпохи, то изображение змеи возникает позже и в целом встречается значительно реже, преимущественно на оружии, а также на ковровых изделиях[2]. Возможно, что основным здесь становится понимание образа змеи именно как изображения положительного, помогающего человеку существа. В.А.Гордлевский отмечает, что турецкие легенды об Ахи Эврене — ученике

[2] Исключение составляет фаянсовое блюдо 1-й половины 16 в. изникского производства из собрания музея Виктории и Альберта в Лондоне с изображением дерева. На ветвях его сидит птица, которую собирается схватить ползущая по стволу змея [13, с. 85]. Это, впрочем, практически единственный пример такого рода, относящийся к этому периоду, остальные принадлежат более позднему времени.

Али, покровителе ремесленников — носят следы змеиного культа. Считается, что он незримо присутствует в своем тюрбе (мавзолее) в Кыршехире и иногда является верующим в образе змеи. Согласно другой легенде, во дворе текке (дервишской обители) в Чоруме стоят деревянные корыта, ежедневно туда наливают молоко, и змеи приползают пить его [5, с. 292-293]. По наблюдению русского военного геодезиста и путешественника М.П.Вронченко, посетившего Малую Азию в 1-й половине 19 в., местные жители, седлая мулов, украшают широкие полосы седельной тесьмы «множеством змеиных головок» [4, с. 170].

Образ дракона встречался в османское время на коврах и килимах и до сих пор популярен [34, ил. 28; 39]. Обычно он довольно условен, как и большинство изображений в искусстве ковроделия, хотя на некоторых образцах рогатая голова, длинная шея и чешуйчатое тело чудовища видны вполне отчетливо [28, с. 236, рис. 12]. По сей день одним из мотивов, используемых в ковроткачестве, остается и змея. Туркменский ковер с орнаментом из повторяющихся S-образных форм называется *йылан бешир*, т.е. «змея, приносящая добрую весть» [40, № 35].

По наблюдению автора исследования о тюркских коврах и тканях, в Анатолии мотивы, носящие названия *йылан* или *эждер*, а также *эгри* («изогнутый») или *чин булуту* («китайское облако»), могут означать как змею, так и дракона и имеют одинаковый смысл, прежде всего символизируя благоденствие и защиту [28, s. 192-193]. Изображения змей и драконов на оружии, видимо, также наделялись схожим смыслом.

Итак, как образ дракона, так и образ змеи присутствуют в турецком фольклоре и декоративно-прикладном искусстве османского периода. «Сфера применения» образа дракона в оформлении предметов ремесла оказывается шире — и по времени, и по видам изделий. Этот заимствованный образ достаточно органично прижился на почве турецкого искусства, что связано с его универсальностью и с древними анатолийскими и тюркскими традициями. История его возникновения и существования в османском художественном ремесле отражает историческую ситуацию — на разных этапах использование и трансформация этого образа связаны с тесными отношениями с Ираном, знакомством с китайским искусством, с усилением в Новое время европейского влияния.

Появление в украшении ремесленных изделий сюжета, связанного со сражением героя с драконом, говорит, в частности, об

особенностях национально-религиозного состава османской державы и сложившихся в ней черт организации ремесленного производства, где часто работали мастера-немусульмане.

Несмотря на то, что в турецком фольклоре дракон не наделен никакими положительными свойствами, в декоративно-прикладном искусстве полисемантичность этого образа более очевидна. Здесь он сближается с родственным образом змеи, которая, в соответствии с древними традициями, в турецкой мифологии воспринималась как носитель не только темных, злых сил, но и положительного начала.

Изучение ремесленных изделий османского времени с изображениями змеи и дракона показывает, как эти двойственные по сути образы, несущие в фольклоре разное значение, в художественном ремесле, особенно к 18-19 вв., почти сливаются и в их восприятии начинает превалировать положительное начало.

В оформлении вещей этого периода с мотивом змеи или драконовидного существа нашли отражения явления, составляющие своеобразие турецкой жизни в последние века существования империи: трансформированные в народном сознании отголоски древних верований, мусульманская мифология, проникновение в османское искусство европейских мотивов и сюжетов.

Использованная литература

1. *Аствацатурян Э.Г.* Турецкое оружие. — СПб., 2002.
2. *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов. — М., 1996.
3. *Беленицкий А., Мешкерис В.* Змеи-драконы в древнем искусстве Средней Азии // Советская археология. — М., 1986, №3. — С. 16-27.
4. *Вронченко М.П.* Обозрение Малой Азии в нынешнем ее состоянии, составленное русским путешественником М.В. — Ч. 1-2. — СПб., 1839.
5. *Гордлевский В.А.* Дервиши Ахи Эврена и цехи в Турции // Избр. соч. — М., 1962. — Т. I, с. 289-306.
6. *Гордлевский В.А.* Из османской демонологии // Избр. соч. — М., 1962. — Т. III, с. 299-325.
7. Земное искусство — небесная красота. Искусство ислама. — СПб.: ГЭ, 2000.
8. Искусство Ислама (каталог выставки). — СПб., 2001.
9. Коран / Пер. И.Ю.Крачковского. — М., 1990.
10. *Крамаровский М.Г.* Золото Чингисидов: культурное наследие Золотой Орды. — СПб., 2001.
11. *Лелеков Л.А.* Наследие звериного стиля в искусстве средневековья и Древней Руси // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. — М., 1976. — С. 258-270.

12. *Маммаев М.М.* Декоративно-прикладное искусство Дагестана. Истоки и становление. — Махачкала, 1989.
13. *Миллер Ю.А.* Художественная керамика Турции. — Л., 1972.
14. *Миллер Ю.А.* Художественное оформление холодного оружия Турции XVII-XVIII вв. // Труды ГЭ, т. 2. — М.-Л., 1958. — С. 167-178.
15. *Миллер Ю.А.* Художественное производство холодного оружия в Турции в XVI — XVIII вв. (По материалам Государственного Эрмитажа) / Автореферат диссертации. — Л., 1953.
16. Мифы народов мира. Т. 1, 2. — М., 1992.
17. *Ремпель.* Цепь времен. — Ташкент, 1987.
18. *Серебрякова М.Н.* Нож в этнокультурной традиции турок // Кунсткамера. Этнографические тетради. Вып. 11. — СПб., 1997. — С. 139-156.
19. Сокровища прикладного искусства Ирана и Турции XVI-XVIII вв. из собрания ГММК. — М., 1979.
20. *Стеблева И.В.* Очерки турецкой мифологии. — М., 2002.
21. Турецкие народные сказки. — М., 1967.
22. *Сагит Фаиз.* Тугра и Вселенная. — М.-Бахчисарай, 2002.
23. *Шамсутов Р.И.* Искусство татарского шамаиля (сер. XIX — нач. XX вв.). — Казань, 2001.
24. *Akurgal E., Mango G., Ettinghausen R.* Les Trésors de Turquie. — Geneve, 1966.
25. Chinese Treasures in Istanbul. — Istanbul, 2001.
26. *Çal H.* Osmanlı kapı halkaları ve kapı tokmakları // Osmanlı, v. 11, Ankara 1999, s. 275-284.
27. *Çoruhlu T.* Osmanlı tüfek, tabanca ve teçhizatları. — Ankara, 1993.
28. *Deniz B.* Türk dünyasında halı ve düz dokuma yaygıları. — Ankara, 2000.
29. *Devellioğlu F.* Osmanlıca-türkçe ansiklopedik lûgat. — Ankara, 1999.
30. *Gürsu N.* The Art of Turkish weaving. — Istanbul, 1988.
31. Die Karlsruher Türkenbeute. — München, 1991.
32. *Kuşoğlu M.* Dünkü sanatımız kültürümüz. — Istanbul, 1994.
33. *Öney G.* Çini ve Seramik // Osmanlı Uygarlığı, v. 2. — Ankara, 2002.
34. *Parlar G.A.* Fatih Sultan Mehmed'in hayvan figürlü iki sikkesi // Osmanlı, v. 11, Kültür ve Sanat, ed. G.Eren. — Ankara 1999. — S. 360-364.
35. *Pasinli A., Balaman S.* Les Faincesetles Céramiques Turques. — Istanbul, 1991.
36. *Soyhan C.* Ejderli şamdan // Türkiyemiz, şubat 1989. — S. 30-38.
37. *Sözen M.* Turkish Art and Architecture. — Istanbul.
38. Süleyman the Magnificent. — London, 1988.
39. Turkish Handwoven Carpets. Catalog. — V. 5. — Ankara, 1995.
40. Türkmen halıları. — Turkey, 1995.
41. *Vishnevskaya I.* Ottoman Silks and the Orthodox World // Hali, iss. 116, May-June, 2001. — P. 117-125.
42. *Wearden J.* The Saz Style // Hali, Apr.-May-June 1986, iss. 30. — P. 23-29.

М.В. Кулланда

СОБРАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЕМЕСЛА ТУРЦИИ В МОСКОВСКИХ МУЗЕЯХ

Благодаря давним и разнообразным связям с Турцией многие российские музеи стали обладателями коллекций произведений турецкого прикладного искусства — от таких знаменитых и крупных, как коллекция Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге, до музейных фондов малых городов России, включающих порой лишь по нескольку случайных вещей.

Что касается Москвы, то здесь Государственный Исторический музей (ГИМ), Оружейная палата Государственного музея-заповедника «Московский Кремль» (Оружейная палата МК) и Государственный музей Востока (ГМВ) владеют значительными коллекциями турецких ремесленных изделий османского времени[1]. Эти собрания начали формироваться в разное время, они различаются как количественно, так и по уровню и характеру представленных в них экспонатов. В настоящей работе предполагается исследовать пути, которыми шло формирование и пополнение названных коллекций, описать в общем виде их состав и определить степень обработанности этого материала на сегодняшний день. Выполнение этой задачи позволит не только охарактеризовать турецкие собрания крупнейших московских музеев, но и оценить их значимость с точки зрения хронологического охвата, типологического разнообразия и художественного значения, то есть их репрезентативность как исторических источников.

Основные письменные материалы, положенные в основу исследования истории формирования коллекций, — соответствующие документы музейных архивов, фиксирующие время и источник поступления экспонатов. Одна из первых трудностей, возникающих при попытке использования этих источников, за-

[1] Времени существования Османского государства (1299-1924). В данном случае, впрочем, нижняя граница периода определяется самыми ранними вещами в московских коллекциях, принадлежащими 16 в.

ключается в том, что записи в них заносились подряд, без деления вещей по странам и видам. К тому же они не всегда подробны, а акты, содержащие более детальные сведения о перемещении вещей, сохранились неполностью. Важнейшим источником по истории одной из самых интересных, в том числе с точки зрения ее формирования, российских коллекций — коллекции Оружейной палаты МК — является опись Оружейной палаты в семи частях, издававшаяся в течение нескольких лет, начиная с 1884 г. [28]. Правда, в этой описи далеко не в каждом случае указывается источник поступления экспоната, часто приводится лишь ссылка на предыдущие описи. Помимо архивных источников, некоторые сведения содержатся в тематических публикациях, посвященных тем или иным частям рассматриваемых собраний [см., напр.: 36; 13; 14; 37; 12; 8; 1 и др.]. Что касается турецкого собрания ГМВ, то кроме документальных источников, собранных в архиве музея и в архиве отдела учета, хранения и комплектования (ныне сектора учета и хранения), ценный материал на эту тему содержит недавно изданный фундаментальный труд ведущего научного сотрудника музея В.Е.Войтова [7].

Коллекции всех трех музеев, о которых идет речь, создавались, как уже сказано, в разное время и при разных обстоятельствах, что в большой степени определило их состав, во всяком случае, на раннем этапе формирования. Старейшее из московских собраний произведений прикладного искусства принадлежит Оружейной палате МК. В кремлевской сокровищнице с 14 в. хранились вещи, составлявшие личную казну великих князей, а потом и русских царей. Конечно, изначально кремлевское хранение создавалось вовсе не как музей и представляло собой «случайное скопление бытовых вещей», однако, как считает исследователь истории Оружейной палаты Г.Л.Малицкий, в 17 в. внутри каждого из основных хранилищ образовалась некая более или менее единая и устойчивая часть, своеобразное ядро будущего собрания «исторических предметов музейного значения». В 1727 г. все крупные хранилища — Мастерская палата, Оружейная палата, Казенный приказ и Конюшенная палата — объединяются в одно под названием «Мастерская и Оружейная палата» [24, с. 527-528]. К началу же 19 в. не только был сформирован основной фонд будущего музея, но и утверждены «Правила для управления Оружейной палатой», где среди прочего формулировалась задача собирания «древних достопамятностей, раз-

влеченных в другие места» [14, с. 11]. Таким образом, если до этого собрание не носило характера постоянного устойчивого музейного хранения — часть его служила оборотным фондом, из которого производились пожалования, — то теперь декларировалась необходимость создания настоящего музея.

Большое количество хранившихся здесь художественных ремесленных изделий создавалось руками русских мастеров, в том числе работавших непосредственно в кремлевских мастерских, однако уже в духовной грамоте Ивана Калиты среди ценностей казны называются вещи иностранного, в том числе восточного производства [14, с. 509]. Знакомство русских с турками произошло достаточно рано, и немалую роль в этом сыграла активность российских купцов, осуществлявших торговые операции в турецких владениях Северного Причерноморья и даже непосредственно в Малой Азии [25, с. 75-77]. С усилением же Московского государства и установлением в конце 15 в. дипломатических отношений между двумя державами эти контакты стали официальными, и царская казна начала пополняться изделиями турецкого производства.

При описании в русских посольских книгах встречи Камала (Кемаля) Феодорита — первого посла, прибывшего в 1514 г. «от салтан Селим хана», упоминаются «поминки»: «...и князь великий велел его встрети...да Сумароку и Алексею велел остатися у поминков у салтановых и у Камаловых» [РГАДА, ф. 89, оп. 1, д. 1, с. 15-15об.]. Вручение передаваемых с посольствами *поминков*, то есть подарков иностранных государей, было обязательной частью дипломатического ритуала. Все турецкие послы и посланники, приезжавшие в Москву после Кемаля, также привозили с собой ценные дары — вещи, достойные считаться царскими подарками. Если русские дипломаты обязательно везли османским султанам особо ценившиеся турками драгоценные меха (соболя, лисицы, песца, горностая), то в Москву посылались атласные и бархатные ткани, готовые текстильные изделия, оружие, парадное конское убранство [38, с. 97; 35, с. 9]. К сожалению, огромное количество вещей 16-го века и более раннего времени погибло при пожарах, было разграблено в Смутное время и в период польской интервенции 1610-1612 гг. Самые ранние посольские подарки, включающие турецкие вещи и зафиксированные в описи 1880-х гг., датируются 17 столетием (при этом среди привозов 17 в. есть экземпляры, выполненные в 16 в.). Сохранились записи, свидетельствующие о «дипломатическом» пути

поступления многих турецких изделий: «пернат турецкий, поднесен царю Михаилу Федоровичу турецкого султана послом Фомой Кантакузином, 23 мая 1630 г. ...»; «булава турецкая XVIII в., прислана турецким султаном в 1793 г. Эта булава вместе с прочими подарками, поднесенными Императрице Екатерине II от имени Султана, по Высочайшему повелению 15 ноября 1793 г. доставлена в Оружейную палату...»; «сабля... прислана в дар от турецкого султана Селима III...» [28, ч. 4, кн. 3, № 5240, 5206, 5917].

Послы считали необходимым преподнести подарки и от себя лично. Помимо уже приведенной цитаты о «поминках салтановых и камаловых» об этом свидетельствуют и некоторые записи в описи Оружейной палаты: так, упоминавшийся «турецкого Мурат салтана посол Тома Кантакузин» не только передал поминки от своего государя, но и «челом ударил от себя буздуган оправлен золотом» [там же, № 5240], то есть преподнес палицу (от турецкого buzdupan) от своего имени. Материалы посольских книг свидетельствуют о том, что от себя он также вручил хрустальное зеркало, украшенное яхонтами и изумрудами, кисейное полотенце, шитое золотом, покрывало, шитое золотом и серебром [33, 1946, т. 2, с. 23].

Видимо, в более позднее время между правителями возникает обычай обмениваться подарками «по случаю»: например, парадный конский убор был прислан императрице Екатерине II султаном Абдул-Хамидом в связи с заключением Кючук-Кайнарджийского мира 1774 г., а по случаю заключения Ясского договора 1792 г. Селим III преподнес русской государыне роскошную конскую упряжь, булаву и саблю [14, № 250-253], ныне хранящиеся в Оружейной палате МК.

Турецкие вещи использовали в качестве посольских «поминков» и «даров» не только сами османские султаны и их посланцы, но и правители других держав: например, «витой» тростниковый щит турецкой работы, две турецкие булатные полосы и самопал были поднесены царю Алексею Михайловичу «послами имеретинского царя Александра», а «сулея [сосуд в форме фляги] турецкая... — касимовским царевичем Сеид Бурхан Арасланович» [28, ч. 3, кн. 2, № 5064; ч. 4, кн.3, № 6080; ч. 5, кн. 4, № 6418; ч. 2, кн. 3, № 2764]. Даже иранцы, чье собственное искусство славилось и на Западе и на Востоке, иногда привозили среди подарков изделия османских мастеров. Так, среди «поминков» иранского посольства 1618-1624 гг. в архивных доку-

ментах числятся седло и узда, «что прислал шаху турецкий царь» [16, с. 276], правда, седло это, видимо, не сохранилось, но сохранились детали сбруи — «оголовь, паперсть и пахви» [28, ч. 6, кн. 5, № 8621; 36, с. 46, № 109-111]. Турецкие ткани порой входили и в европейские привозы — известно, что английский посол Фабиан Ульянов преподнес царю Михаилу Федоровичу золотный атлас турецкого производства [4, с. 243].

Помимо посольских даров, среди турецких вещей Оружейной палаты есть подношения московским царям от османских купцов, представителей православного духовенства на Востоке (в том числе от константинопольского патриарха) и собственных государевых подданных. Так, по поводу двух щитов, хранящихся в Оружейной палате, в «Описи» сказано: «Октября в 17 день [1622 г.] был у Государя Царя и Великого Князя Алексея Михайловича всея руси на дворе на приезде гречане царегородцы и Государю Царю... челом ударили: Дмитрий Остафьев...»; «щит ... цареградского дела поднесен царю Алексею Михайловичу цареградским греком Юрием Ивановым...» [28, ч. 3, кн. 2, № 5061-5062]. Царевичу Алексею в 1644 г. грек Иван Матвеев «челом ударил пищаль турская» [там же, ч. 5, кн. 4, № 6418]. Парадная сабля была подарена царю Алексею главой «гостинной сотни Иваном Булгаковым 10 декабря 1656 г. [там же, ч.4, кн.3, № 5909], а Павлу I турецкую саблю, «деланную в Стамбуле» в 17 в., преподнес отставной коллежский регистратор Богданович в 1800 г. [№ 5919]. Подарки, включающие вещи турецкого производства, получали и Михаил Федорович в начале 17 в., и Александр I в начале 19-го [напр., № 6417, 5865, 6151]. Кроме оружия, одним из традиционных подношений царям были драгоценные турецкие ткани — бархаты и атласы [23, с. 350]. Благодаря контактам с константинопольской патриархией в Кремле появилась, например, редкая драгоценная ткань — образец турецкого производства конца 16 в. До наших дней она дошла в виде средника покрова в Успенском соборе, а первоначально из нее был сшит кафтан. Его преподнес царю Михаилу Федоровичу архимандрит Амфилохий, прибывший в Москву в 1632 г. в составе турецкого посольства [4, № 196-197]. Среди подарков — турецкий художественный металл, изделия стамбульских ювелиров, многие из которых также сохранились в коллекции Оружейной палаты МК [5, № 179-181; 183-187 и др.].

Конечно, важным способом пополнения хранилища всегда оставалась торговля, причем торговыми делами занимались и

сами султанские послы — не случайно в послании, переданном Селимом с Кемалем Феодоритом, содержится просьба оказать «сему прежереченному рабу» содействие в покупке товаров, которых в турецкой земле «мало обретается». «И ты б сему способствовал»,—пишет султан русскому царю [РГАДА, ф.89, оп.1, д. 1, с. 16 об.]. Некоторые вещи, купленные для царевых нужд, упоминаются в перечне вещей, сохранившихся в собрании Оружейной палаты — это, в частности, «булава яшмовая, турецкой работы, купленная в Рижском походе в 1656 г.» [28, ч. 4, кн. 3, № 5186]. Много закупалось предметов конского убранства: в документах 17 в. зафиксированы несколько сделок с купцами-греками из Стамбула, продавшими парадные чепраки для Конюшенной казны ценой от 50 до 300 рублей [16, с. 278-279]. Интересна запись о державе и бармах царя Алексея Михайловича, изготовленных константинопольским ювелиром Иваном Юрьевым в 1662 г. и тогда же привезенных в Москву: Юрьеву за державу было уплачено «мягкой рухлядью» (ценными мехами) на сумму 7917 рублей [14, № 115]. Понятно, что здесь речь идет не просто о торговой операции, но о прямом заказе со стороны московского двора.

Еще один путь, которым попадали вещи, в том числе турецкого производства, в будущие музейные фонды — отписка на царя имущества умерших без наследников или конфискация добра попавших в опалу вельмож. В описях Оружейной палаты часто встречаются пометы такого рода: «самопал турецкий, принадлежал Боярину и Оружейничему Князю Богдану Яковлевичу Бельскому...»; «Булава Боярина Князя Бориса Михайловича Лыкова, турецкой работы»; «принадлежал князю В.В.Голицыну»; «из имущества князя Ф.И.Мстиславского» [28, ч. 5, кн. 4, № 6416, 5190; ч. 4, кн. 3, № 5193, ч. 3, кн. 2, № 4657]. Действительно, изделия османских мастеров, хранящиеся ныне в музее, пользовались популярностью у русской знати: например, турецкие бархатные ткани в палатах бояр Романовых использовались и как наволочки на подушки, и как «покрывало люльки», а «парча с крупной гвоздикой между разводами ... употреблена на уборку мебели» [28, ч. 2, кн. 3, № 3706-3708, 3722].

Вплоть до конца 17 в. между Россией и Турцией официально сохранялся мир, омрачаемый набегами на южнорусские земли крымских ханов, связанных с османскими султанами родственными и вассальными отношениями. Но с 1678 г. две страны вступили в затяжную полосу войн. В списках поступлений начи-

нают появляться записи, свидетельствующие о пополнении государственного хранилища трофейными вещами, прежде всего, конечно, оружием. Так, упоминается булава «из числа отбитых у турок в Архипелаге 20 августа 1773 г.», а о турецких саблях 18 в. трабзонской работы сказано, что они «принадлежат к целому азиатскому трофею, состоящему из седла с прибором, трех ружей и двух пар пистолетов с принадлежностями...» [28, ч.4, кн.3, № 5220, 6003-6004]. Скорее всего, к числу трофейного оружия относятся в основном и ятаганы 18 века — оружие по преимуществу личное, о чем и свидетельствуют надписи на некоторых образцах из Оружейной палаты (напр.: «принадлежит Мухаммеду-паше» [28, ч. 4, кн. 3, №6140]).

В 19-20 столетиях кремлевское собрание начинает пополняться и вполне «музейным» способом: в него входят коллекции русских собирателей, первым из которых был царь Петр Алексеевич. По утверждению исследователей из музеев Кремля, Петр I «рьяно собирал оружие, при этом отнюдь не подбирал предметов по признаку старины, во имя сохранения памяти уходившего в предание образца; им всегда руководила практическая мысль извлечения пользы, и в собрании Петра мы видим образцы всех ... систем» [35, с. 389]. При обращении к все тем же описям конца 19 в. становится ясно, что в петровской коллекции была и турецкая часть, по крайней мере, это касается огнестрельного оружия 18 в. [28, ч. 5, кн. 4, № 6427, 6428], что неудивительно, учитывая историю взаимоотношений двух государств в этот период. Коллекции оружия Петра I, Петра II, Анны Иоанновны и Петра III поступили в 1810 г. из Рюст-камеры, в которой хранились предметы вооружения из дворцов Москвы и Петербурга. Все вещи этой коллекции датируются временем не позднее 1737 г. (дата составления описи Рюст-камеры). В разделах описи Оружейной палаты, посвященных оружию, множество описаний турецких вещей снабжено пометой «из Рюст-камеры» [28, ч. 4, 5].

На этом, пожалуй, заканчивается описание тех путей формирования турецкой коллекции Оружейной палаты, условия для которых создались в силу специфического положения этого музея, ставшего наследником кремлевских хранилищ; путей, которые можно считать уникальными. Естественно, тем не менее, что статус центрального и старейшего музея страны, расположенного в Московском Кремле, предполагал особое отношение к этому учреждению, давал (и дает) ему некоторые дополнительные

возможности. Скажем, пополнение фондов за счет трофеев и частных собраний — способ вовсе не уникальный, в данном случае особенность ситуации заключается в том, что речь идет о ранних поступлениях и о царских коллекциях. Частные собрания продолжали поступать в Оружейную палату и позже. Известно, что в 19 в. музей приобрел турецкие вещи из коллекций невенценосных частных лиц: Павла Федоровича Коробанова (сер. 19 в.), Михаила Петровича Погодина (1800-1875) [36, с. 55-56; 60]. Это в основном изделия из золота и серебра — сосуды, ювелирные коробочки.

Конец 19 — начало 20 вв. — время возникновения еще двух московских музеев, ставших впоследствии обладателями коллекций турецкого прикладного искусства: в 1872 г. был основан, а в 1883 открыт для посетителей Исторический музей, а 1918 год является датой рождения Государственного музея Востока (первоначально — Ars Asiatica, а в 1925-62 гг. — Государственный музей восточных культур). Частные собрания сыграли свою роль в появлении турецких вещей и в этих коллекциях. На раннем этапе своей истории два музея оказались тесно связаны между собой, в том числе и по поводу формирования турецких собраний. Дело в том, что в 1905 году озабоченный революционными событиями известный фабрикант и коллекционер предметов русского, западного и восточного искусства Петр Иванович Щукин (1853-1912) принимает окончательное решение передать свое огромное собрание Москве. Согласно дарственной, город получил владение на Малой Грузинской улице «со всеми на нем постройками, с … собранием русских и иностранных вещей, восточной коллекцией, картинной галереей…» [15, с. 14]. Щукинский музей становится филиалом Исторического. Через пять лет после этого П.И.Щукин писал, что таким образом была «достигнута большая сохранность коллекций на будущие времена, причем не прекратилось постоянное пополнение оных» [40, с. 3]. Именно в составе щукинского собрания в Исторический музей поступили одни из первых турецких вещей — в основном ткани, ковры, а также несколько предметов оружия [8, с. 1; 11, с. 110; 1, с. 3]. Позже, когда был создан музей Ars Asiatica, не имевший сначала своего помещения и приютившийся в двух залах Исторического музея, часть коллекции П.И.Щукина была передана ему. Акт Музея Востока № 1 от 12 сентября 1919 г. гласит, что решение о передаче было принято Ученой Коллегией российского Исторического музея по предложению созданного 28 мая 1918 г. Все-

российского отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины. «Перечисленные в списке предметы, — говорится в документе, — отобраны по взаимном обсуждении и последовавшем о том соглашении…» [ГМВ, Архив сектора учета, 1918-25, д.1, л. 54]. В этом списке среди прочих восточных предметов значатся 11 турецких тканей, датированных 17-18 вв. [там же, л. 55 об., 56]. В 1924 г. состоялась передача следующей части щукинской коллекции, также включающей турецкие ткани [ГМВ, Архив сектора учета, 1918-1925, д. № 1, л. 94 (копия)]. Еще несколько тканей поступило из того же источника в 1934 г. [Архив сектора учета, 1934, д. № 13, л. 18]. Так собрание Петра Щукина стало основой для создания коллекций турецкого ремесла сразу двух музеев. Но этот собиратель был не единственным, кому они обязаны пополнением своих фондов. Например, несколько турецких седел разного типа поступили в ГИМ из коллекции Николая Зубова — брата Платона Зубова, одного из фаворитов Екатерины II [1, с. 308].

Позиция, которую заняла в отношении музеев советская власть, была в целом благоприятна для их развития. Уже в 1918 году учреждается «Главное управление научными, научно-художественными, музейными и по охране природы учреждениями» (Главнаука), которому были переданы почти все ведомственные, частные и общественные музеи страны. Государственная программа национализации музеев и частных собраний способствовала расширению и упорядочению фондов столичных и губернских музеев и созданию целой сети новых музеев. Художественные ценности сосредотачивались в специальных хранилищах Государственного (или Национального) музейного фонда, которые стали одним из важнейших источников комплектования как уже существовавших, так и вновь образуемых музеев» [7, с. 8]. В архиве ГМВ хранится документ, свидетельствующий о том, что Главнаука и Музейный фонд активно участвовали в формировании фондов музея. Согласно этому документу, адресованному в ленинградское отделение Главнауки, Музею восточных культур в Москве разрешается выдать «художественные предметы, по прилагаемым спискам отобранные в Ленинградском Хранилище Государственного Музейного Фонда для упомянутого музея» [ГМВ, Архив сектора учета, д. № 2, янв.-дек. 1926 г., л. 29]. В прилагаемом списке есть и турецкие вещи.

Возвращаясь к поступлениям из частных коллекций, надо сказать, что они продолжались и в советский период. 5 марта 1918 г.

Комиссия по охране памятников искусства и старины Моссовета «составила список частных коллекций, которые предлагалось оберегать наравне с государственными художественно-историческими хранилищами» [7, с. 8]. В 1924 г. в коллекцию Оружейной палаты поступили вещи из собрания Льва Львовича Зубалова, в том числе турецкие серебряные изделия [36, с. 55, 65-66]. Через Национальный фонд Музей Востока получил ткани Ирана, Турции и Индии из собрания Н.Н.Головиной [7, с. 29]. Приходится констатировать, что эти поступления не всегда были добровольными: так, некоторые экспонаты ГМВ, в том числе турецкое оружие, попали в его фонды через ОГПУ — из конфискованной коллекции Ф.Е. и Е.И. Вишневских.

Особым обстоятельством, способствовавшим росту турецких коллекций не только вновь образованного Музея Востока, но и Оружейной палаты и Исторического музея после 1917 г., стала национализация имущества монастырей и храмов, в ходе которой новая власть передавала часть ценностей в музеи — напрямую или через Музейный фонд. Как бы мы сейчас ни оценивали эти события, нужно отметить, что именно так в 1920-1930-е гг. Музеи Кремля получили большое число церковных одеяний — фелоней, саккосов, стихарей из атласных и бархатных турецких тканей 16-17 вв., ценимых православным духовенством за декоративность и тяжеловатую торжественность. Много этих изделий поступило, в частности, в 1920 г. из Патриаршей ризницы. Зафиксированы поступления из соборов Московского Кремля и из монастырей — Чудова, Богоявленского, Вознесенского, Супрасльского Благовещенского, суздальского Покровского. Иногда вещи попадали в местные музеи, а позже уже из них передавались в Кремль [36, с. 49, 51-54]. Исторический музей пополнил свое собрание турецких тканей и оружия за счет имущества, хранившегося в ризницах упраздненных церквей [8, с. 1] и — уже в 1953 г. — Донского и Симонова монастырей [1, с. 3]. Турецкая ткань 17 в., переданная в ГМВ в 1939 г. из Музея архитектуры, обозначалась в документах как «кусок рытого бархата, спорото го с одежды на престол из церкви св. Николая в Берсеньевке» [ГМВ, Архив сектора учета, д. № 37, л. 13, акт от 27.03.39 г.].

Передача восточных вещей из «непрофильных» музеев, предпринятая новым руководством музейными делами, стала для ГМВ одним из достаточно серьезных источников поступления экспонатов. Так, в нескольких многостраничных описях «предметам Восточного производства по передаваемым из Музея быв-

шего Строгановского Училища в Восточный музей» числятся, в частности, турецкие изделия из металла, изразцы, керамическая утварь, вышивка, оружие [ГМВ, Архив сектора учета, 1918-1925, д. № 1, л. 11, 12, 18-21]. Среди них прекрасные образцы керамики Турции 16-17 вв. В 1935 г. фонды ГМВ пополнились за счет передачи из Политехнического музея [ГМВ, Архив сектора учета, 1935, д. № 17, л. 81]. Из музеев, для которых этот материал считался непрофильным, были переданы в Исторический музей турецкие ткани [8, с.1] и оружие — например, коллекции Военной Академии моторизации и механизации (1934 г.) [1, с. 3]. Иногда экспонаты поступали из расформированных и реорганизованных музеев — таким образом, например, собрание ГИМ пополнили более 300 предметов турецкого и балканского оружия из полностью влившегося в него в 1930 г. Военно-исторического музея [1, с. 3]. В собрание ГМВ в том же году поступили вещи из музея-усадьбы «Остафьево» и из музея в Иваново-Вознесенске [ГМВ, Архив сектора учета, окт.-дек. 1930, д. № 6, л. 58, 92-93].

Однако волевые действия властей не всегда способствовали пополнению музейных коллекций и сохранению их целостности. Теперь уже широко известно, что в 1920-30-е гг. ценнейшие экспонаты российских музеев, в том числе Эрмитажа, распродавались советским правительством. Как пишет В.Е.Войтов, Музею Востока, начиная с 1940-х гг. «была уготована другая роль — он стал своего рода коллектором, откуда директивными указаниями "сверху" подпитывали свои восточные собрания десятки республиканских и областных музеев СССР. Одни из них понесли тяжелые потери во время войны…, другие…, по мнению руководства Комитета по делам искусств (позже — Министерства культуры), "остро нуждались" в памятниках дальневосточного и ближневосточного искусства, хотя и не имели в своих штатах соответствующих специалистов» [7, с. 7]. Надо сказать, что эта политика затронула турецкую коллекцию ГМВ в небольшой степени, но, тем не менее, несколько экспонатов, в том числе фрагменты тканей из щукинского собрания и ятаганы были переданы в другие музеи и организации.

Традиционный путь пополнения музейных коллекций — работа закупочных комиссий, возникающих тогда, когда учреждение сформировано как музей определенного профиля, создана концепция его развития и поставлены конкретные задачи в области комплектования, сформирован штат квалифицированных специалистов. Только в этих условиях может продуктивно функциониро-

вать подразделение, осуществляющее отбор и закупку экспонатов и оформление даров в музейные коллекции.

8 декабря 1920 г. на заседании Ученой коллегии музея Ars Asiatica было принято решение об учреждении при нем Покупочной комиссии в составе Ф.В.Гогеля, К.Ф.Некрасова и М.М.Попова. Протокол этого заседания сохранился в Государственном архиве РФ [31, с. 196]. В феврале следующего, 1921 г., Народный Комиссариат по просвещению предоставляет музею Ars Asiatica право иметь Покупочную комиссию [ГМВ, Архив сектора учета, д. № 1, 1918-1925, л. 61]. Эта комиссия в разные годы закупила для Музея Востока у частных лиц часть турецких тканей и оружия, а также все вышивки. Самые поздние музейные закупки, пополнившие турецкую коллекцию ГМВ, датируются 1988 г. Последний на сегодняшний день экспонат, полученный в дар, оформлен в 1996 г.[2]

Длительное время музей испытывал трудности при формировании коллекций, связанные с финансовыми проблемами. Отчасти эти проблемы существуют и сейчас, но справедливости ради следует заметить, что в последние годы интересных предложений по закупке турецких ремесленных изделий османского времени практически не поступало.

Что касается Исторического музея, то путем покупок и в качестве дарений до 2002 г. им было приобретено 140 предметов турецкого вооружения и небольшая группа тканей [1, с. 3; 8, с. 1]. Продолжает покупочную деятельность и Оружейная палата МК, но в целом большая и лучшая часть его собрания была сформирована из других, описанных выше источников.

Один из традиционных способов пополнения коллекций — закупочные экспедиции. Некоторые вещи османского круга попали в ГМВ из Крыма, куда для сбора экспонатов в 1944 г. выезжала заведующая Отделом Советского Востока Г.Л.Чепелевецкая. В данном случае, однако, говорить о «закупках» не приходится. Все привезенные экспонаты, в том числе турецкие вышивки, были получены со складов, где хранились вещи, принадлежавшие прежде выселенным по указанию Сталина крымским татарам и караимам [7, с. 339].

---

[2] В начале 1990-х гг. в коллекцию ГМВ поступило несколько современных фаянсовых изделий из мастерских Кютахьи и Аваноса, а также авторских работ турецких керамистов, однако нами они не рассматриваются, так как хронологически данное исследование ограничено османским временем.

Не все начинания музейных работников, направленные на расширение собраний музея, увенчались успехом. Так, за подписью директора музея Востока Б.П.Денике 29 марта 1927 г. отправляется письмо в музейный отдел Главнауки Народного Комиссариата Просвещения с просьбой передать музею «предметы китайской, персидской и турецкой керамики из бывшего собрания П.И.Щукина» [Архив ГМВ, № 1927, св. № 1, оп. № 1, д. № 8, л. 14]. Но, во всяком случае, турецкой керамики из щукинского собрания в музее нет. В 30-е гг. Музеем Востока по инициативе турецкого правительства и при поддержке Комиссии содействия научным связям с Турцией при Академии наук СССР была сделана попытка наладить обмен экспонатами непосредственно с турецкими музеями. В письме от 27.03.1934 г. в ответ на запрос Комиссии дирекция музея Восточных Культур сообщает, какие экспонаты можно выделить для передачи в Турцию, и в свою очередь подтверждает заинтересованность в получении «памятников художественной культуры Турции». Помимо современной живописи и кустарных изделий называются «художественно-исторические памятники», в которых нуждается музей: «ткани, керамика, металл и др. виды искусства, за исключением родосских и дамасских фаянсовых блюд 17 в., бархатных, парчовых и атласных тканей, которые… представлены довольно полно» [Архив ГМВ, 1934 г., л. 10 (подробнее см. 7, с. 230-231)]. Однако поступлений турецких ремесленных изделий ни в тот год, ни в последующие не зафиксировано: по-видимому, обмен не состоялся.

Итак, мы рассмотрели пути, которыми шло создание турецких коллекций трех крупных московских музеев. Большинство из них традиционно для музейных собраний: это передачи от коллекционеров и поступление профильных собраний из других музеев; прием даров и закупка экспонатов, экспедиционная деятельность. На процесс складывания всех трех коллекций оказали влияние особенности исторического развития страны: национализация культурных ценностей после событий 1917 г., жесткая регламентация музейной деятельности со стороны советских властей. Давние отношения с Турцией, присоединение к России тесно связанного с турецкими традициями Крыма, а позже — Армении создали особую ситуацию для формирования именно турецких коллекций в столичных музеях; это касается и относительно молодого собрания ГМВ. Очевидно, однако, что разные условия, в которых возникли и развивались три музея, а

также их разный «возраст» во многом определили специфику каждой коллекции.

Собрание художественного ремесла Турции в Московском Кремле, которое начало складываться задолго до возникновения в стране каких бы то ни было представлений о музейной деятельности, содержит в наибольшем количестве экспонаты сравнительно раннего времени (16-17 вв.). Из данного выше описания путей, которыми шло создание турецкой коллекции Оружейной палаты, понятно, какого уровня изделия поступали в хранение этого будущего музея.

Конечно, из торговых привозов в собрание попадали разные вещи, в том числе изделия хорошего качества, но массового производства — такие, например, как турецкие клинки из булатной стали. Известно, что в Оружейной палате МК были специальные мастера, так называемые «сабельные придельщики», занимавшиеся монтировкой рукоятей и ножен к этим клинкам. Про турецкий булатный клинок («полосу») 17 в. в описи 1880-х гг. сказано: «В 1862 г. найдена в числе 125 ржавых полос, хранившихся в кладовых со времени пожара 1737 г.» [28, ч. 4, к. 3, № 6075]. По свидетельству сотрудников музея, не использованные восточные клинки «и по сей день хранятся в коллекции» [20, с. 102]. Разного уровня было и трофейное оружие. Однако лицо турецкого собрания Оружейной палаты МК определили вещи другого плана.

Посланцы иностранных государей дарили то, что традиционно считалось достойным и приличным в дипломатической практике и в наибольшей степени ценилось русскими царями. Дипломатические подарки должны были включать вещи очень высокого качества, «большой материальной ценности,... модные для своего времени, отличающиеся новизной формы, декора и безупречные с точки зрения профессионального исполнения» [20, с. 9]. Именно такие экспонаты составляют значительную часть собрания кремлевского музея. Многие из них не только прекрасно выполнены, но и просто очень дороги — в описаниях то и дело встречаются пояснения: «писчий прибор турецкий, золотой с каменьями...»; «паперсть турецкая — набрана по кожаному ремню сплошь серебряным золоченым набором в виде плащиков с изумрудами»; «Сабля. Рукоять оправлена золотом, украшена обронною работою, а с лица сверх того алмазами и венисами в гнездах, ножны деревянные, обтянутые серебряной парчою»; «буздуган оправлен золотом резным... перье хрус-

тальное… в верхнем и нижнем конце девяносто искорок яхонтовых червчатых и лаловых в гнездах, да двадцать искорок изумрудных в гнездах же» [28, ч.2, к. 3; ч. 4, к. 3]. Высоким качеством исполнения и ценностью отличались, конечно, и подарки царям от собственных подданных, да и из выморочного имущества в царскую казну поступало лучшее. Таким образом, в фондах кремлевского музея образовалась значительная группа предметов турецкого производства 16-18 и отчасти 19 вв. высокого уровня и стоимости. Прежде всего это парадное конское убранство, драгоценные ткани, защитное вооружение и холодное оружие, а также художественные предметы из камней и металла, ювелирные изделия. Многие из них изготовлены в дворцовых мастерских, а некоторые просто уникальны, так как выполнялись по специальному заказу. Это обстоятельство задало и некоторую «планку» для последующей политики комплектования коллекции, куда отбирались вещи высокой художественной ценности. Тот факт, что собрание Оружейной палаты формировалось в течение нескольких веков и достаточно большая часть поступлений документирована, придает особую значимость этой коллекции. Она является свидетельством уровня развития ремесленного производства в Турции османского времени и в то же время одним из источников по истории русско-турецких отношений.

Собрания османского ремесла Исторического музея и Музея Востока охватывают примерно тот же временной период: от второй половины 16 до конца 19 в. Виды ремесленных изделий, представленные в этих коллекциях и в коллекции Оружейной палаты МК, тоже в большой степени совпадают. Так, ГИМ является обладателем собрания турецкого оружия и защитного доспеха в основном 16-19 вв.; конского убранства 18 в., в числе которого седла, стремена, упряжь; тканей 16-17 вв.; ковров 16-18 вв., ювелирных изделий 18-19 вв. Тем не менее, в составе этих собраний есть и существенные различия.

В Историческом музее в меньшей степени представлены ранние и «парадные» вещи. Описывая турецкие седла, хранящиеся в ГИМ, Э.Г.Аствацатурян замечает, что по сравнению с седлами из Оружейной палаты они «значительно более скромные» [1, с. 307]. Исключительное положение кремлевского хранения обусловило и наличие в его составе некоторых типов вещей, отсутствующих в других музеях Москвы: например, драгоценных тканей с христианской символикой из стамбульских

мастерских [3]. Турецкие ткани Оружейной палаты МК отличаются и технологическим разнообразием: так, в собрании есть очень ценные атласы типа «серасер», из таких тканей шилась одежда турецких султанов. В то же время в собрание Исторического музея входит одна из крупнейших в нашей стране коллекций турецкого оружия, в составе которой не только продукция провинциальных мастерских, не представленная в Оружейной палате, но и некоторые виды вооружения, полностью в ней отсутствующие, — например, османские ятаганы 18-19 вв. Ятаганы есть и в Музее Востока, причем, несмотря на то, что его коллекция оружия невелика, в ней хранятся интересные экспонаты, дополняющие представления об этой отрасли художественного ремесла. Собрания турецких тканей Исторического музея и Музея Востока начинались, как уже говорилось, с коллекции П.И.Щукина, поэтому в них много однотипных и даже аналогичных вещей, однако в последующие годы они пополнялись независимо друг от друга. В сочетании с тканями из Оружейной палаты эти собрания дают довольно полную картину развития текстильного производства в Турции 16-18 вв.

Продукция знаменитых фаянсовых мастерских Изника не входила в число посольских даров и торговых привозов из Турции в 16-17 вв., и она отсутствует в собрании Оружейной палаты МК. Нет керамических изделий и в Историческом музее, тогда как Музей Востока, благодаря в основном поступлениям из Строгановского училища, располагает хорошей коллекцией изникской фаянсовой утвари. Кроме того, в его собрании есть и образцы позднего периода развития керамического ремесла в Османской империи — керамика 19 в. из Стамбула и кувшин, изготовленный в Чанаккале.

Для дальнейшей работы важно, насколько описанные коллекции обработаны на сегодняшний день: то есть, выявлены ли в фондах все турецкие вещи, в каком объеме каталогизированы собрания, какие экспонаты опубликованы и с какой атрибуцией.

Организация системы хранения в музеях разная, и, видимо, отчасти это связано с задачами, которые стояли при их создании: Государственный Исторический музей был основан как музей отечественной истории, его экспозиция представляла различные периоды истории России, и восточные и западные экспонаты влились в фонды, организованные «по материалам» — то есть в отделе тканей хранятся и восточные, и европейские и русские ткани, в отделе оружия — вооружение самого разного

происхождения. Схожая ситуация сохраняется и в Оружейной палате МК. Что касается Музея Востока, то он создавался специально для собирания и изучения предметов искусства разных восточных стран, и первые два его отдела носили названия отдела Дальнего Востока (ОДВ) и отдела Ближнего Востока (ОБВ) [7, с. 19]. Регистрация поступающих экспонатов тоже велась в двух инвентарных книгах, отдельно по каждому отделу, то есть в основу организации хранения был сразу положен региональный принцип. С тех пор структура музея несколько раз изменялась, появились новые отделы и сектора, но идея деления фондов «по регионам» сохраняется. Таким образом, почти вся турецкая коллекция собрана в фонде Ближнего и Среднего Востока, а не распределена по разным зданиям и хранениям (исключение составляют вещи из дорогих материалов, помещенные в специальный Фонд драгоценных металлов, — в том или ином виде такие фонды есть в каждом из трех музеев — и несколько ковров). В какой-то мере это обстоятельство определило и подход сотрудников к изучению собраний. Если в Историческом музее и Оружейной палате преобладают специалисты, занимающиеся, например, исключительно тканями, оружием или деревом и имеющие достаточно широкое представление об искусстве обработки этих материалов в разных странах, то сотрудники Музея Востока в большей мере ориентированы на изучение во всем многообразии искусства конкретной страны и редко выходят за пределы «своего» региона. Очевидно, что оба подхода имеют свои плюсы и минусы, но, так или иначе, в каждом музее велась работа по систематизации и изучению экспонатов, в том числе турецкого производства.

В 19 в. собрания ценностей Кремля были систематизированы и преобразованы в музейные [20, с. 9], однако в досоветское время научная обработка и каталогизация коллекций не производилась, во всяком случае это касается турецких вещей. «Научная работа сводилась, как правило, к составлению многотомных описей» [24, с. 560]. В ГИМе — одном из музеев, которые, по словам Б.В.Веймарна, «не ставили перед собою задач систематического (в историческом и типологическом смысле) коллекционирования произведений восточного искусства» [7, с. 11], — также не занимались обработкой турецкого собрания. Видимо, здесь изучение восточных вещей не было приоритетным направлением. В музейных ежегодниках практически отсутствовали публикации по этой тематике, а в статье, посвященной 80-летию

ГИМа, восточная коллекция вовсе не упоминается [2, с. 3-11]. Однако в течение 20 в. ситуация менялась. Прежде всего это касается Оружейной палаты МК, в фондах которой хранились столь ценные экспонаты османского времени, к тому же с документально подтвержденной атрибуцией, что возникновение интереса к ним представляется вполне естественным.

Уже в 1925 г. выходит книга В.Клейна «Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII в.». Среди рассмотренных им тканей из собрания Оружейной палаты и Исторического музея есть и турецкие [18]. Автор исследовал характерные для ткачества Турции узоры, идентифицировав их с названиями, использовавшимися в русских описях и приходно-расходных книгах. Особенно ценно то, что он сделал серьезные наблюдения, касающиеся технологии производства атласов и бархатов. В следующем, 1926 г., в ГИМе состоялась выставка тканей из собрания музея, где восточную часть представляли прежде всего изделия турецкого производства. Написанный В.Клейном и опубликованный в том же году путеводитель по выставке [19] содержит характеристику выставленных тканей и интересные сведения об их бытовании в русской среде. Несколько турецких тканей Оружейной палаты МК, ГИМ и ГМВ были опубликованы, хотя порой и с ошибочной атрибуцией, в книге Н.Н.Соболева в 1934 г. [34].

В изданиях Оружейной палаты с 1954 г. фигурируют различные турецкие вещи, в основном из посольских привозов, причем, если в альбомах 1958 и 1964 г. даны лишь краткие сведения о тканях и конском убранстве турецкой работы в музейной коллекции, то сборники 1954 и 1996 гг. содержат научные статьи, свидетельствующие о специальном интересе исследователей к турецкой теме. Статьи М.Н.Левинсон-Нечаевой и М.М.Денисовой о текстиле и собрании Конюшенной казны не посвящены специально турецкому ремеслу, однако в них идет речь и об экспонатах турецкого производства, как и в изданных на 40 лет позже статьях О.И.Мироновой о восточном конском убранстве и И.И.Вишневской о драгоценных тканях, ювелирных изделиях и художественном металле [13; 37]. И.И.Вишневская — один из авторов, долгие годы последовательно занимавшихся обработкой восточной коллекции Оружейной палаты, прежде всего фонда тканей [3; 4; 5; 45].

Выставочные каталоги содержат публикации вещей с уточненной атрибуцией и краткие описания коллекций [9; 36].

В ГИМе в 1950-е гг. на основе архивных документов с привлечением материалов собрания музея была написана книга о торговле русского государства со странами Востока, в том числе с Турцией [38].

В тот же период началась работа над коллекцией турецкого оружия, прерванная потом на долгие годы и получившая завершение в виде публикации только в конце 2002 г. [1]. Проблема публикаций обычна для музейных работ, и каталог иранских и турецких тканей ГИМа, подготовленный в 1980-90-х гг., так до сих пор и не увидел свет. Небольшая брошюра «Восточные и европейские ткани в собрании ГИМ» — кажется, единственное издание музея на эту тему. О.Гордеева в общей статье дает лишь краткую характеристику турецких ковров в собрании Исторического музея [11, с. 109-110].

История научной обработки, изучения и публикации турецкой коллекции ГМВ — тоже в какой-то степени история нереализованных возможностей. В первые годы существования музея серьезная работа с экспонатами была сильно затруднена неопределенностью его статуса (только 6 апреля 1925 г. Коллегией Главнауки было утверждено первое Положение о Музее восточных культур [7, с. 53]), тем, что музей не имел своего здания, постоянно менял помещения и существовал в крайней тесноте. К тому же в течение нескольких лет его штат состоял всего из трех сотрудников [7, гл. 2]. Что касается изучения коллекции турецкого прикладного искусства, то публикаций по ней не было долгие годы. Архивные материалы дают основания говорить о том, что работа, тем не менее, велась. Так, на октябрь-декабрь 1928 г. была запланирована научная обработка материалов отдела БВ [Архив ГМВ, д. 26, св. 1, оп.1, л. 15], на 1932-33 г. — «организация и оборудование выставки по Турции» [Архив ГМВ, д. 77, св. 24, оп. 1]. В документах фонда Ближнего и Среднего Востока сохранились описания ятагана (инв. № 356 II) и ружья (инв. № 360 II), а также нескольких керамических изделий (инв. № 298 II, 308 II, 310-314 II, 767 II, 768 II, 1305 II, 1310 II, 1317 II, 1319 II, 1326 II, 1586 II, 1587 II). В числе прочего приведен перевод исполненной на ятагане надписи, выполненный П.И.Петровым. Петр Иванович Петров работал в МГУ и не состоял в штате ГМВ, однако долгое время сотрудничал с музеем: производственный план отдела Ближнего Востока на 2-й квартал 1940 г. включает следующий пункт: «Переводы и определение сюжетов миниатюр в рукописи Низами — 1 апреля — 29 апре-

ля. П.Петров (по договору)». В плане на четвертый квартал — «перевод персидских, турецких и арабских текстов на экспонатах музея. Отбор экспонатов с надписями, прием — Петров, 104 ч, Тюляев…» [Архив ГМВ, д. 189, св. 8, оп. 1, л. 15, 37]. Неизвестно, закончил ли переводчик начатое дело по прочтению надписей на вещах. Очевидно одно — даже если эта работа была завершена, результаты ее не только не были опубликованы, но в основном и не сохранились. Тем не менее в 40-е годы планировалась работа по продолжению изучения турецкого оружия: в архивных делах за 1946 г. содержится план каталога «Оружие Балканской Турции (Турецкой Албании)» [Архив ГМВ, д. 18, л. 145]. В течение последнего десятилетия были подготовлены два каталога — по турецким тканям, вышивкам и оружию в собрании ГМВ — не изданные полностью, они были переработаны в статьи (см. ниже).

Часть экспонатов из турецкой коллекции ГМВ публиковалась в издававшихся в разные годы путеводителях по музею и по выставкам [27; 17; 10; 29; 30] (не всегда, впрочем, с правильной атрибуцией). С 1980-х гг. происходит некоторая активизация в работе с турецкими вещами. Так, в 1982 г. выходит в свет каталог керамики Турции из собрания ГМВ [39]; в 1997 г. — составленный сотрудниками музея каталог молитвенных ковров тюркских народов — правда, только на турецком языке [44]; в 2002 г. — две статьи о турецких тканях из собрания ГМВ, и, наконец, в 2004 г. — об огнестрельном оружии на материалах музейной коллекции [43; 21; 22].

Необходимо упомянуть и еще об одном способе обработки коллекций, ставшем возможным благодаря появлению новых технологий и материально-техническому оснащению музеев: речь идет о создании компьютерных баз данных. В 1990-е годы усилиями специалистов из разных стран была создана база турецких тканей, хранящихся в музеях мира, куда, в том числе, вошли сведения об экспонатах из Оружейной палаты МК. Это обстоятельство, а также участие в этой работе И.И.Вишневской, способствовало введению кремлевского собрания в международный научный оборот, о чем свидетельствуют ссылки на него, в частности, в турецких изданиях [41; см., напр., с. 190, 212, 238; 42, с. 761, 767]. Оружейная палата МК, единственный из трех, рассмотренных в данной работе музеев, располагает собственной базой хранящихся в его коллекциях турецких вещей, доступной, к сожалению, только его сотрудникам.

Как правило, вещи поступают в музеи с определенной атрибуцией, но не всегда она оказывается верной и окончательной. Так, некоторые турецкие экспонаты в актах передач в ГМВ из Строгановского училища, отделений Главнауки и даже из щукинского собрания названы персидскими, а некоторые числились таковыми до последнего времени и даже публиковались как иранские — например, четыре ткани второй половины 17 в., позже правильно атрибутированные Н.В.Сазоновой [32]. Османский кинжал из собрания П.И.Щукина (641 II) до сих пор значится в музейном инвентаре иранским. Иногда турецкие вещи, поступившие без четкой атрибуции, на какое-то время выпадают из поля зрения исследователей, как, например, кувшин из собрания эмалей Исторического музея (ГИМ, 82007, эм. 4486). Не исключено, таким образом, что выделенные в хранениях коллекции прикладного искусства Турции могут еще пополняться не только за счет новых приобретений, но и в процессе выявления турецких экспонатов внутри фондов.

Итак, три центральных музея Москвы, коллекционирующих, в частности, произведения восточного искусства, обладают довольно существенными собраниями османского художественного ремесла 16-19 вв. В сочетании эти собрания представляют собой целые комплексы вещей, позволяющие судить об эволюции ремесленного производства Турции в означенный период.

В коллекциях представлены различные виды продукции турецких мастерских, в том числе те, которыми славились именно османские ремесленники: ткани, вышивки, ковры, конское убранство, защитное и холодное оружие, керамика; кроме того — художественный металл, ювелирные изделия, огнестрельное оружие. Внутри видов предметы различаются по типам: ткани и ковры разной технологии производства; разновидности холодного оружия — сабли, ятаганы, кинжалы; керамическая утварь и изразцы и т.д. Среди экспонатов есть вещи массового производства и уникальные произведения искусства; изделия, созданные как в столичных дворцовых, так и в провинциальных мастерских. Таким образом, материал демонстрирует широкий хронологический охват и полное видовое и типологическое разнообразие, что позволяет считать его серьезной источниковой базой для изучения османского ремесла 16-19 вв.

Коллекция Музея Востока, явившаяся основой и «отправной точкой» для написания данной работы, — не самая большая и не содержит уникальных экспонатов, а также дорогих в материаль-

ном отношениии вещей (из золота, с драгоценными камнями), подобных находящимся в собрании Оружейной палаты МК. Тем не менее, она представляет большой интерес для исследователя: ее состав разнообразен, она включает экземпляры, датирующиеся достаточно ранним временем (с середины 16 в.). Среди экспонатов собрания есть вещи из известных центров турецкого ремесла (Изника, Стамбула, Бурсы) и наряду с ними — изделия, произведенные, видимо, на окраинах империи. Лучшие образцы коллекции демонстрируют высокий уровень развития османского ремесленного производства.

Необходимо отметить, что достаточно большая часть экспонатов опубликована — преимущественно в музейных изданиях популярного характера, но также и в научных работах. Лучше всего изучены фонды тканей и вооружения, однако даже и в этих областях ощущается нехватка опубликованных научных каталогов коллекций; что же касается полных каталогов турецких собраний, то они отсутствуют вовсе. Шагом на пути к ликвидации этого пробела должен явиться готовящийся каталог коллекции турецкого художественного ремесла ГМВ.

Использованная литература

1. *Аствацатурян Э.* Турецкое оружие в собрании ГИМ. — СПб., 2002.
2. *Вержбицкий В.* К 80-летию ГИМ // Ежегодник ГИМ 1962. — М., 1964. — С. 3-11.
3. *Вишневская И.* Драгоценные ткани // Сокровища Оружейной палаты. Посольские дары. — М., 1996. — С. 230-265.
4. *Вишневская И.* К вопросу об атрибуции ткани саккоса митрополита Дионисия // Оружейная палата. Материалы и исследования. № 4. — М., 1984.
5. *Вишневская И.* Коллекция иранских и турецких тканей Оружейной палаты как источник по истории культурных связей России с Ираном и Турцией в 16-17 вв. (к постановке вопроса). Тезисы доклада на второй научной конференции аспирантов и преподавателей МВХПУ. — М., 1980.
6. *Вишневская И.* Ювелирные изделия и торевтика Востока // Сокровища Оружейной палаты. Посольские дары. — М., 1996. — С. 199-227.
7. *Войтов В.* Материалы по истории Государственного музея Востока. 1918-1950. Люди. Вещи. Дела. — М., 2003.
8. Восточные и европейские ткани в собрании ГИМ. — [1980-е].
9. Выставка иранского и турецкого искусства XVI-XVII вв. — М., 1960.
10. *Глухарева О.* Государственный музей искусства народов Востока. — М., 1978.

11. *Гордеева О.* Восточные ковры в собрании ГИМ // Искусство восточных ковров (Материалы международного симпозиума 5-11 сентября 1983). — Баку, 1988. — С. 109-115.
12. Государева Оружейная палата. — СПб., 2002.
13. Государственная Оружейная палата Московского Кремля. — М., 1954.
14. Государственная Оружейная палата Московского Кремля / Автор-составитель Г.А.Богуславский. — М., 1958
15. *Демская А., Семенова Н.* У Щукина, на Знаменке... — М., 1993.
16. *Денисова М.* Конюшенная казна. Парадное конское убранство XVI-XVII веков. — Оружейная палата Московского Кремля. — М., 1954. — С. 247-304.
17. Искусство Востока. — М., 1968.
18. *Клейн В.* Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII в. и их терминология. — М., 1925.
19. *Клейн В.* Путеводитель по выставке тканей VII-XIX вв. собрания музея (ГИМ). — М., 1926.
20. *Кодрикова З.* Посольские дары в Оружейной палате // Сокровища Оружейной палаты. Посольские дары. — М., 1996. — С. 9-25.
21. *Кулланда М.* Османские шелка и бархаты 16-18 вв. в собрании ГМВ // Научные сообщения Государственного музея Востока. Вып. XXV. — М., 2002. — С. 128-147.
22. *Кулланда М.* Османское огнестрельное оружие и вопросы атрибуции // Вестник Московского Университета. Сер. 13. Востоковедение. № 1. — М., 2004. — С. 3-20.
23. *Левинсон-Нечаева М.* Одежда и ткани XVI-XVII вв. // Оружейная палата Московского Кремля. — М., 1954. — С. 305-387.
24. *Малицкий Г.* К истории Оружейной палаты Московского Кремля // Оружейная палата Московского Кремля. — М., 1954. — С. 509-559.
25. *Мейер М.* Основные этапы ранней истории русско-турецких отношений // Османская империя: проблемы внешней политики и отношений с Россией. — М., 1996. — С. 47-116.
26. *Миронова О.* Восточное парадное конское убранство // Сокровища Оружейной палаты. Посольские дары. — М., 1996. — С. 177-197.
27. *Николаева Н., Норина Т., Чепелевецкая Г.* Государственный музей Восточных культур. — М., 1957.
28. Опись Оружейной палаты. — М., 1884-1993.
29. *Поликарпова Р.* Текстильное искусство сефевидского Ирана. — М., 1980.
30. *Румянцева О.* Государственный музей искусства народов Востока. — М., 1982.
31. *Рыжникова И.* К истории ГМИНВ (документы ЦГА РСФСР) // Научные сообщения ГМИНВ. Вып. XIX. — М., 1988. — С. 193-204.
32. *Сазонова Н.* Сравнительный анализ иранских и турецких шелков к. 17 — 1 пол. 18 вв. К атрибуции четырех экспонатов из собрания ГМВ //

Научные сообщения Государственного музея Востока. Вып. XXV. — М., 2002. — С. 116-127.
33. *Смирнов Н.* Россия и Турция в XVI — XVII вв. — М., 1946.
34. *Соболев Н.* Очерки по истории украшения тканей. — М-Л., 1934.
35. *Соболев Н., Ермолов В.* Огнестрельное привозное оружие XVI-XVII вв. // Оружейная палата Московского Кремля. — М., 1954. — С. 387-434.
36. Сокровища прикладного искусства Ирана и Турции XVI-XVIII вв. из собрания ГМК. — М., 1979.
37. Сокровища Оружейной палаты. Посольские дары. — М., 1996.
38. *Фехнер М.* Торговля русского государства со странами Востока в XVI в. — М., 1956.
39. *Шумейко Т.* Турецкая керамика в собрании ГМИНВ // Научные сообщения. Вып. XVI. — М., 1983. — С. 152-170.
40. *Щукин П.* Щукинский музей за 18 лет своего существования (1892-1910). — М., 1910.
41. *Atasoy N., Denny W., Mackie L., Tezcan H.* Ipek. Imperial Ottoman Silks and Velvets. — London, 2001.
42. *Atasoy N.* Osmanlı Ipekli Kumaşları // Osmanlə Uygarlığı. — Ankara, 2002, c. 2. — S. 761-787.
43. *Kullanda M.* Turkish Textiles // Arts & Islamic Word. Special volume, N 33. — London, 1998. — P. 60-63.
44. *Nekrasova N., Kinaeva K.* Türk, azeri ve türkmen seccadeleri. — Ankara, 1997.
45. *Vishnevskaya I.* Ottoman Silks and the Ortodox World // Hali, iss. 116, May-June 2001. — P. 116-125.

И.И. Шептунова

ТРИ МАНУСКРИПТА «БАБУР-НАМЕ»

ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

История изучения коллекции миниатюр из рукописи «Бабур-наме» в собрании ГМВ подробно описана в предыдущей статье на эту тему [50, с. 160-167]. В ней же рассмотрены и некоторые вопросы о соотношении текста памятника и иллюстраций к нему. Позднее на основе той же работы было подготовлено полное издание собрания миниатюр «Бабур-наме» в размере оригинала с приложением каталога и вступительных статей [29].

В данной статье хотелось бы попытаться представить сохранившуюся часть рукописи (57 листов с миниатюрной живописью и каллиграфией) в контексте художественной культуры своего времени и прежде всего — в сопоставлении с рукописями, вышедшими из мастерских Акбара в конце 16 в.

Один из первых вопросов, возникающих в этой связи, — это общее число листов с миниатюрами к «Бабур-наме». Упоминаемые исследователями иллюстрированные рукописи «Бабур-наме» относятся к последнему десятилетию 16 в. и представляют собой четыре списка персидского перевода. Два из них сохранились в полном объеме и хранятся в Британском музее в Лондоне [32] и в Национальном музее в Дели [43]. Они содержат соответственно 93 и 144 миниатюры. Третий по сохранности и объему блок миниатюр принадлежит Музею Востока [48; 38; 29]. Часть миниатюр находится в Лувре и Музее Виктории и Альберта, остальные разрозненные миниатюры встречаются в библиотеках и музеях разных стран и в частных коллекциях [5; 8; 9; 13; 16; 18; 19; 20; 34]. Размер и формат известных нам миниатюр из «Бабур-наме» примерно одинаков (приблизительно 24×15 см), а среднее количество иллюстраций в манускрипте превышало сотню. Следовательно, таких иллюстраций могло быть более четырехсот[1].

---

[1] Н.К.Карпова называет цифру около 500 листов из 13 манускриптов, однако не указывает времени их создания [34, с. 21].

Помимо этих миниатюр, выполненных в 1590-х гг., известны и более поздние, например, с изображением читающего Бабура из Британского музея[2] или Бабура, диктующего свои записки писцам[3].

Однако в нашу задачу входит сопоставление миниатюр из коллекции ГМВ с современными им памятниками, относящимися ко времени конца правления Акбара, когда завершается формирование новой живописной школы и одновременно складывается концепция государственного управления и его идеология.

Для этой цели было проведено сопоставление характера живописи, а также сюжетного ряда в иллюстрациях к опубликованным ранее спискам «Бабур-наме»: манускрипта из Национального музея в Дели, инв. № 50336 [43]; рукописи Британского музея в Лондоне, инв. № OR 37144 [32]; серии миниатюр из собрания ГМВ [38; 48]. Сюжетно-хронологический ряд по трем спискам представлен в таблице с указанием пагинации, принятой в каждой из публикаций.

Порядок расположения листов из собрания ГМВ воспроизводится в таблице в соответствии с альбомом С.И.Тюляева [48] и каталогом Н.К.Карповой [38]; часть названий уточненных сюжетов получила новую редакцию в недавно опубликованном каталоге, при подготовке которого был собран материал, использованный в данной статье [29, № 14, инв. № 581 II; № 25-26, инв. № 573 II и 575 II]. (Далее все ссылки на миниатюры к «Бабур-наме» из собрания ГМВ по номерам каталога [29]).

* * *

Исторические хроники занимают центральное место в *китабхане* Акбара, продолжившего дело, начатое еще его дедом, во многом близким ему и по темпераменту, и по отношению к своим монаршим обязанностям. «Несомненно, — пишет М.Брэнд, — труды, написанные в 1560-х гг. и даже ранее, составляли значительную часть коллекции Акбара в Фатехпур-Сикри. Некоторые из его замыслов того времени, в особенности создание исторических рукописей, принесли свои плоды только после 1585 г. Это стремление определить и показать место Акбара как в истории династии Тимуридов, так и в мировой истории, ... породило иллюстрированные версии «Акбар-наме»

[2] 18×12,8 см; ок. 1610-1620 гг., инв. № I BM 1921-10-11-03 [32, с. 26, ил. 1].

[3] Копия середины 17 в. с оригинала конца 16 в., 23,8×14,7 см. [3, ил. 2].

Абу-л Фазла около 1590 и 1604 гг., мемуаров Бабура около 1589, 1591, 1593 и 1597-1598 гг., а также «Чингиз-наме», ... завершенного в 1596 г.» [8, с. 99][4].

Среди парадных рукописей придворных мастерских особое место было определено и для «Бабур-наме» в персидском переводе Абд ур-Рахим Хана, занимавшего видное положение в политической и культурной жизни своего времени. Широко образованный и влиятельный сановник, сын опекуна юного Акбара — Байрам хана, наместник Мультана, пограничной северо-западной области империи, он был близок к кругам, ориентированным на связи с Персией и Мавераннахром, в том числе к суфийскому ордену Накшбандийа. Не случайно, видимо, и его желание представить читателям из окружения Акбара блестящий образец прозы Бабура, основателя династии, в свое время нареченного самим Убайд Аллахом, шейхом ордена.

Абу-л Фазл приступает к созданию хроники Акбара в 1588 году, что совпадает по времени с завершением перевода Абд ур-Рахим Хана, а первая часть его книги включает непосредственно почерпнутые оттуда сведения (главы 17-20) [32, с. 9][5]. Вместе с концепцией *Дин-и Иллахи* — интегральной религии, созданной Акбаром, — это должно было составить единую программу укрепления и возвеличения власти Бабуридов в их разноплеменной империи. Первые иллюстрированные манускрипты «Акбар-наме» и «Бабур-наме» появляются почти одновременно.

* * *

Из 57 листов московской коллекции «Бабур-наме» 12 листов с изображением флоры и фауны Хиндустана имеют живопись и текст на обеих сторонах, на обороте 44х живописных листов сохранился текст рукописи, один лист со сценой пира в Карре (№ 56 по каталогу, инв. № 1552 II) не имеет рукописного оборота. Зеркало текста на всех листах значительно меньше собственно живописного поля, имеющего лишь узкое обрамление из нескольких полос.

---

[4] Ряд исследователей называют 1590 г. как самую раннюю дату создания миниатюр к «Бабур-наме», см.: [19, с. 88; 38, с. 86].

[5] Перевод Абд ур-Рахима Хан Ханана был представлен Акбару в 998/1590 г. и использовался для иллюстраций 1590-х гг., хотя записки Бабура переводились на фарси и раньше — первый перевод был сделан Шейхом Зейн ад-Дином через три года после смерти Бабура, второй — Мирзой Пайанде-Хасаном и Мухаммедом Кули [31, с. 12].

Для того чтобы представить себе первоначальный облик разрозненной рукописи, необходимо обратиться к традиции оформления манускрипта, существовавшей в 16 в. в сефевидском Иране и могольской Индии. А.Ю.Казиев дает сводную картину оформительского ремесла этого времени, созданную им на основе изучения письменных источников — руководств-*рисале* — и иллюстрированных кодексов. «Работу по созданию художественной лицевой рукописи после каллиграфа и миниатюриста продолжал ... "лаввах"» — специалист по аранжировке рукописи и орнаментальному украшению ее начальных и других страниц. Оформляя листы, он прежде всего заключал текст каждой страницы рукописи в рамку, состоящую из ряда тонких, идущих параллельно цветных линий ("джадваль"). <...> В функции иллюминатора-лавваха входило и создание страниц рукописи с цветными полями. Для этого он все белые листы рукописи с готовым текстом заключал в цветные поля, аккуратно склеивая, маскируя границы их стыка. Этого он добивался при помощи той же рамки ("джадваль") из разноцветных параллельных линий: одну группу из этих линий он располагал на листе с текстом, а другую — на цветных полях, что в целом создавало одну общую и изящную рамку» [37, с. 311].

Именно таким способом оформлены и сохранившиеся фрагменты рукописи «Бабур-наме» из бывшего щукинского собрания. Тонкие листы рукописи обрезаны по краю живописного поля, которое и в высоту, и в ширину значительно превышает поле текста. Со стороны текста листы проклеены своеобразным «паспарту» из окрашенной бумаги, причем его размеры несколько превышают размер живописного поля, так что узкий край цветной бумаги выступает из-за края маскирующей рамки-*джадваль*. Это обрамление идентично для всех листов собрания и состоит из узкой оранжевой полосы, такой же черной, золотой и одной или двух тонких полос черного цвета по краю. Зеркало текста на оборотах оформлено так же, однако, поскольку окружающие текст поля окрашены в темные оттенки синего, фиолетового и красного цвета, в обрамление текста введена еще и внешняя рамка белого цвета. Исключение составляют некоторые рамки на желтом фоне.

Текст большей части рукописи написан на бумаге цвета *ханаи*, то есть подкрашенной хной, так как белая нетонированная бумага считалась раздражающей зрение писца и читающего. Чернила, которыми исполнен текст рукописи, имеют теплый,

близкий к коричневому оттенок, тонкие горизонтальные и диагональные линии, проходящие по странице с текстом, исполнены золотом.

Единообразное оформление всех листов подтверждает их принадлежность одной рукописи, равно как и указанные уже ранее С.И.Тюляевым близкие размеры страниц[6]. Однако некоторые детали наводят на мысль, что первоначальный вид рукописи отличался от того, что мы видим сейчас. Дело не только в том, что миниатюра обрезана в край, с утратой декоративной рамки *хашия*, присутствующей в других копиях «Бабур-наме». На некоторых листах, имеющих значительные утраты живописи и разрывы бумаги, ясно проглядывают цветные поля оборота, например, голубые «паспарту» листов № 26 и 32. Верхняя часть листа № 24 была аккуратно обрезана по силуэту листвы на фоне неба и подклеена к светлой бумаге, а лист № 14 в верхней своей части остался недоработанным — обрезанный по линии купола здания *ханаки*, он не был подклеен. Из этого можно заключить, что рукопись приобрела цветные поля в процессе традиционной реставрации, а новая внешняя декоративная рамка так и не была подклеена к этим листам. Зачем проделана эта реставрация — для воссоздания книги или для дальнейшего включения ее листов в альбом-*муракка*', — сказать трудно. Однако хочется надеяться, что находки и сопоставления сохранившихся фрагментов книги в дальнейшем помогут узнать и эту часть ее биографии.

---

[6] К сожалению, далеко не во всех публикациях отдельных листов или рукописей даются их размеры. Тем охотнее мы приводим сведения о репродукциях миниатюр из «Бабур-наме» с указанием размера.

а) Публикация С.К.Уэлча: «Бабур поражает дикого осла». Около 1590 г. Размер листа 34,5×23 см; зеркало миниатюры 24,6×14,4 см. Частное собрание [20, с. 141-142, ил. 83].

б) Публикация И.Щукина:

1) Инв. № 7.151. «Бабур, беседующий со старцем». Размеры без обрамления 24,8×13,8 см; в обрамлении 25,3×14,3 см; 2) № 7.152. «Встреча Бабура с Бади аз-Заман мирзой». Размеры без обрамления 23,4×14,5 см; в обрамлении 23,9×15 см. Обе с одинаковым бордюром светлого желтого цвета [18, ил. 3, 4; с.12-13].

в) Лист из музея Виктории и Альберта со сценой закладки сада Баг-и-Вафа (около 1590 г.) имеет размеры 21,9×14,4 см, без обрамления 21,2×13,6 см [9, с. 32, ил. 24].

Из приведенных примеров видно, что размер листов рукописей «Бабур-наме» в разных собраниях почти одинаков. Расхождения имеются лишь там, где сохранились декоративные поля *хашия*. В то же время иной окрас обрамления в парижском собрании (светло-желтый, а не оранжевый, как в нашем случае) говорит о том, что листы, опубликованные И.Щукиным, относятся к другому списку.

Техника живописи московской коллекции миниатюр «Бабур-наме» следует устоявшимся правилам персидской традиции, начиная с подготовки листа, который шлихтовался и полировался каллиграфом, исполнявшим текст с лакунами для росписи. Затем бумага поступала к художнику, начинавшему с исполнения *тарха* — разметки композиции. «Первый набросок своей композиции он выполнял кисточкой, смоченной простой водой, — сообщает А.Ю.Казиев. — По водяным следам, остающимся и после высыхания, он проводил контуры красными или черными чернилами. Затем лист с подобным контурным рисунком, называемым "ниренг", покрывали составом из смеси клейстера и яичного белка и лощили. По такому шлихтованному основанию, сквозь которое просвечивал первоначальный "ниренг", накладывали краски» [37, с. 296][7].

Краски, как правило, готовили сами художники, растирая пигменты растительного и минерального происхождения. Желтые оттенки получали из хны и шафрана, иногда смешивая их с другими веществами для получения разных цветовых сочетаний. Для красного цвета алого тона использовали киноварь, а более темный его оттенок давала вытяжка из сандаловой древесины. Синие цвета получали из индиго или лазурита, дорогого минерала, привозившегося из Бадахшана. Краски из ярь-медянки готовили долго, протравливая медные листы виноградным уксусом или закапывая их в землю. Этот способ давал многообразие оттенков от сине-зеленого до фисташкового. Палитра миниатюры, украшающей «Бабур-наме», необычайно богата как яркими сочетаниями контрастных цветов, так и обилием оттенков фона изображений, как правило, смягченных употреблением белил. Вместе с тем многие детали в костюмах персонажей, утвари или упряжи лошадей прописаны жидким золотом.

А.Ю.Казиев указывает, что работу над живописной обработкой миниатюры начинали с золочения или серебрения, «так как последние требуют обязательной полировки каким-нибудь твердым и гладким предметом, что не должно повредить другим участкам живописи» [37, с. 297].

С другой стороны, Т.В.Грек, основываясь на трудах искусствоведов-индологов Моти Чандры и П.Брауна, определяет иной порядок нанесения красок — от светлых к темным, причем, замечает она, «последним накладывалось золото. Золотой лист

[7] О технике живописи см. также: [35, с. 269-326].

толкли с песком до получения порошка. Песок вымывался водой, и золото с добавлением клея наносилось на миниатюру. В заключение миниатюры лощились» [35, с. 15]. Скорее, в разных случаях и в разное время применялись оба способа. Красочный слой живописи миниатюр из серии «Бабур-наме» в собрании ГМВ в преобладающей части имеет следы лощения. В некоторых местах под осыпью просматривается первоначальный контурный рисунок. Толщина красочного слоя различна — от почти прозрачных акварельных размывов в пейзаже заднего плана до пастозных наслоений рельефно выступающих ликов персонажей.

Золотые детали росписи миниатюры перекликались с орнаментом на полях рукописей. Такие поля, в частности, украшают экземпляр «Бабур-наме» из Британского музея, более того, строки каллиграфического текста там также обведены золотым кружевом, что характерно для парадных изданий. Возможно, и наш список должен был получить такое золотое обрамление — *хашия*, — но по каким-то причинам живопись осталась без него, или же утратила его позднее.

* * *

С.И.Тюляевым дано сжатое, но достаточно точное описание характера живописи всей серии, а также некоторых отдельных сюжетов. Им было прослежено и соотношение текста и иллюстраций. Представляется уместным в значительной мере воспользоваться его наблюдениями, прежде всего по структуре текста и датировке описанных событий.

«"Бабур-Намэ" охватывает период с июня 1494 года по сентябрь 1529 года. Описываемые Бабуром события начинаются с 899 года хиджры, — пишет С.И.Тюляев. — <...> В дневнике имеются большие пробелы: отсутствуют описания событий за шестнадцать лет, а именно: год 909, время с 915 по 924 год и с 927 по 931 год хиджры. Очевидно, эта часть оригинальной чагатайской рукописи Бабура пропала во время его похода в Бенгалию, когда однажды буря сорвала палатку и разметала листы дневника» [48, с. 9-10].

Сравнение структуры и порядка сюжетов в рукописях Британского музея и Национального музея в Дели с сюжетами миниатюр из московской коллекции в сводной таблице[8] позволяют

[8] При составлении таблицы использованы публикации Х.Сулеймана [32] и М.С.Рандхавы [43].

представить предполагаемые пропуски, а также явные предпочтения в выборе тем для иллюстраций. Несмотря на возможные утраты, очевидно, что многие сюжеты, включая пиры, охоты, батальные сцены, имеют иллюстрации во всех списках. Многочисленные пиршества в домах родственников в Герате с наибольшей полнотой представлены в списке Британского музея, зато героический зимний переход через заснеженный перевал удостоился одной иллюстрации только в делийской рукописи. Подробное описание Бабуром Самарканда, его окрестностей и знаменитой обсерватории Улугбека не нашло отражения в живописи, зато закладка садов и обустройство источников представлено во всех вариантах «Бабур-наме». Показательно также и почти полное совпадение композиции миниатюр делийской рукописи [43, л. 298] и московской коллекции [29, кат. № 52] с изображением пира и наград после взятия Агры.

Сопоставление живописного решения тех или иных сюжетов, отображенных в трех списках «Бабур-наме», показывает, что при наличии некоторых стандартных форм, например, при изображении тронных сцен, художник обычно находил собственный образ того или иного события. Исключение составляют идентичные по композиции страницы атласа флоры и фауны, однако и здесь, насколько возможно, мастера проявляют изобретательность, вводя жанровые приемы при изображении животных и птиц. В то же время первичное оформление рукописей — расположение каллиграфического текста на страницах с одинаковым сюжетом — представляет особый интерес. При значительном отличии делийского списка, отдельные листы щукинской коллекции и манускрипта из Британского музея обнаруживают поразительное сходство. Так, совпадает написание строк в 12 сюжетных композициях московского и лондонского списков. Первая цифра приводимых в списке пар означает номер по каталогу [29; 38], вторая — лист рукописи OR 3714 Британского музея [32].

1.	Встреча Бабура с сестрой в Кундузе	1 / 13 b
2.	Замешательство в войсках султана Ахмед-мирзы на реке Коба	4 / 22 a
3.	Сражение под Узгендом с Абу-бакром Кашгари	5 / 23 a
4.	Привод к Бабуру схваченного мятежника	6 / 31 b
5.	Одна из стычек под стенами Самарканда	9 / 52 a
6.	Сражение конницы Бабура с Тамбалем	12 / 94 b
7.	Двоюродные братья Бабура приветствуют его	17/ 133 a

8.	Ловля птиц сетью в Кабуле	22/ 190 а
9.	Пир Бабура во дворце Музаффар-мирзы	23/ 257 а
10.	Охота в долине Каттаваза	25/ 283 а
11.	Возвращение Бабура в лагерь после ночного пира	32/ 314 а
12.	Водяной лев (гребнистый крокодил) и водяная свинья (гангский дельфин) среди рыб	42а/ 394а

Такое расположение текста на листе заставляет предположить, что обе рукописи были либо переписаны одним каллиграфом, либо переписывались одновременно с некоего оригинала. Возможно, что и часть иллюстраций московской коллекции была исполнена теми же мастерами, что и лондонский список[9].

При том размахе производства рукописей, которого достигли мастерские Акбара, над ними должны были трудиться целые артели живописцев и иллюминаторов. Абу-л Фазл называет имена более сотни художников. Существенно также, что в это время уже наметилась и специализация живописцев. Часто одна миниатюра выполнялась несколькими мастерами: композиция намечалась одним художником, другой ее расписывал, третий дописывал портреты в групповых сценах. Некоторые типологически близкие сюжеты — сражения, сцены охоты или дворцовых приемов — перекликаются по композиции в жизнеописаниях обоих монархов.

Значительная часть миниатюр в рукописях раннемогольского времени имеет надписи, указывающие имена их авторов. За редким исключением, они написаны красными чернилами на нижнем поле обрамляющей живопись орнаментальной рамки — *хашия*. Назвать эти надписи авторскими подписями для времени Акбара нельзя, так как они исполнены обычно одной рукой — руководителя мастерской, либо чиновника-*даруги*, представлявшего еженедельно миниатюры на просмотр самому Акбару, который назначал гонорар в зависимости от качества работы. Терминология этих подписей означала различные этапы оформления: линейную композицию (*tarh*), роспись красками (*amal* или *kar*), пропись лиц персонажей (*chehra nami, nami*

[9] Н.К.Карпова, ссылаясь на мнение Б.Грэя, предполагает, что они были созданы в мастерской Абд ур-Рахим Хана в 1597 г., в то время как миниатюры коллекции Британского музея он датирует 1590-1595 гг. [38, с. 86]. Это предположение кажется маловероятным. Одна из миниатюр делийского списка датирована и относится к 1597-1598 гг. [43], так что позднейшим из четырех манускриптов этого периода был, вероятно, именно делийский список.

chehra, *chehra*) [10, с. 30][10]. В то же время многие миниатюры, как в составе рукописей, так и отдельные листы, остаются без имени их исполнителей.

Современная иллюстрациям «Бабур-наме» живопись из рукописи «Чингиз-наме» (1596 г.) выполнена многими художниками, причем композиция принадлежит в основном Мискину и Лалу, частично — Фаррух беку и Басавану; роспись исполняли Сурдас и Бхим Гуджарати, Кешу Хурд, Джагдживан, Кхем, Мани, Дхану, Анант, Рамдас, Тирпал, Гобинд, Макара, Банвари Хурд, Мухаммад Кашмири, Дауд, Банди и др.; пропись лиц персонажей завершали Манохар, Мадху, Дхарамдас, Басаван, Лал, Тара, Санула, Камал Чела, Мукунд [10].

Многие из миниатюр «Бабур-наме», хранящихся в разных собраниях, приписываются нескольким авторам. Так, миниатюра с изображением лисиц и деревьев из Музея Гиме в Париже, датированная около 1590 г., исполнена двумя мастерами: Мискин создавал композицию листа, а роспись принадлежит кисти Ибрахима Кахара [16, с. 126]. Миниатюра, представляющая садовников у источника Ходжа Се-Яран в Исталифе, расписана Сураджем Гуджарати по рисунку Басавана[11]. Лист из музея Виктории и Альберта со сценой закладки сада Баг-и-Вафа (около 1590 г.) принадлежит кисти Бишнудаса с прописью лиц Нанхой [9, с. 32, ил. 24].

На полях двух рукописей «Бабур-наме», хранящихся в Лондоне и в Дели, имеются надписи, обозначающие авторство миниатюр. Правда, далеко не все миниатюры подписаны, но оба списка имеют общий характер таких подписей: в них, судя по публикациям, указан только один автор для каждой миниатюры[12]. Дей-

[10] Джахангир, слывший особым ценителем индивидуального стиля, сам принимал художников и часто собственноручно подписывал их имена на полях. Со временем художники начинают и сами оставлять свои подписи, обычно на поле миниатюры. Так, одна из миниатюр в собрании ГМВ, датируемая началом 17 в., подписана Бальчандом на камне у корней дерева. Некоторые мастера оставляли свое имя в укромном месте, не нарушая общего рисунка композиции. Так, Кешу Дас, работавший в 1590-х годах, предпочитал сам расписываться на поле миниатюры, выбирая для этого место на тулове кувшина или золотой вазы, а иногда на узловатой ветке дерева (см.: [16, с. 99]).

[11] Baburnama, ca. 1589, Museum of Art, Rhode Island School of Design, Museum Appropriation, 17.463 [8, ил. 7.12, с. 109].

[12] Так, М.С.Рандхава в публикации на хинди называет исполнителей миниатюры термином *читракар* (живописец) и дает только одно имя [43]. Х.Сулейман, публикуя список Британского музея, указывает имена авторов общим списком, учитывая

ствительно ли каждая из миниатюр выполнялась от начала до конца одним мастером, или же учитывался только главный исполнитель, сказать трудно, однако имена многих их них известны и по другим манускриптам. Тем не менее, по этим надписям можно судить, что в оформлении списка из Британского музея участвовал как минимум 41 художник, а над делийским списком работало не менее 49 мастеров. Из прилагаемой таблицы видно, что, несмотря на сходство многих композиционных приемов и цветового решения, над одним и тем же сюжетом в разных рукописях трудились разные художники. В то же время некоторые листы из атласа флоры и фауны Хиндустана оформлялись с двух сторон одним мастером.

Как уже было отмечено С.И.Тюляевым и П.И.Петровым, миниатюры из московской коллекции не имеют никаких подписей, свидетельствующих об именах их исполнителей, или точных дат, так как здесь не сохранилась декоративная рамка, на которой обычно помещались такие надписи. Попытка реконструировать имена авторов миниатюр из московской коллекции вряд ли может быть признана корректной, поскольку стилевое единство в живописи этого времени явно преобладает над индивидуальным почерком мастеров — об этом ясно говорит сопоставление изображения различных сюжетов и росписи их исполнителей в других списках «Бабур-наме». Вместе с тем, совершенно очевидно, что и в московской коллекции, и в других собраниях присутствует несколько типов письма и композиционных приемов.

лишь исполнителей под термином *амаль*. Но на репродукции двух миниатюр указаны также авторы первоначальной композиции под термином *тарх*: это мастер Тулси для миниатюры «Сражение Бабура с Танбалом у крепости Бишхаран» (л. 94 b) и Санулах/Сануле для миниатюры «Битва Бабура с хазарейцами» (л. 270 b). Х.Книжкова читает это имя как Саонла (Saonla), что кажется нам не совсем точным. Нам удалось найти в этом списке и ввести в таблицу еще два имени под термином *амаль*. Это Нама, автор листа «Весть о потере Андижана» (л. 81 b), Бхаяг? (л. 333 b), а также полусмытое Рам Дас? (л. 273 b). Имя художника, исполнявшего миниатюру «Встреча Бабура с сестрой в Кундузе» ([32, л. 13 b]) прочитано Х.Сулейманом в этом списке как Фаррух бек (т.е. известный мастер 16-17 вв., получивший у Джахангира титул «Надир ал-Аср» — «чудо века»). Однако на нижнем поле миниатюры ясно читается имя Фарух Чела (т.е. «ученик»), аналогично иллюстратору листа 17 из делийской рукописи (см. таблицу). Амина Окада указывает на распространенность имени Фаррух в мастерских этого времени [16, с. 118]. Кроме того, характер композиции, цветового решения и трактовки лиц персонажей весьма отличны от руки персидского мастера.

* * *

Первая часть книги Бабура, посвященная событиям его жизни в Мавераннахре, включает многочисленные описания сражений в борьбе за удельные владения в области Ферганы и вожделенный Самарканд, столицу его великого предка — Тимура. Они перемежаются сообщениями о важных для дипломатии юного султана Бабура встречах или вынужденных отступлениях и погонях. Именно в иллюстрациях к этой части книги изобильно представлены батальные сцены, а также непосредственно связанные с ними эпизоды — привод пленных, переговоры с союзными родственниками, или же бегство от врагов. Большая часть сражений происходит под стенами города, которые обычно окрашены в темно-красный цвет, подобно хорошо знакомым художникам Акбара стенам Агры или Фатехпур-Сикри, сложенным из красного песчаника. Дополнительный цвет фона — светлая зелень травы и темная зелень листвы деревьев — придает уже самому месту действия особое напряжение благодаря сдержанному контрасту цветовых сочетаний. Рукопашные схватки всадников, несмотря на обилие персонажей, переданы подробно и отчетливо, однако, несмотря на это, далеки от натурализма. Ритмично разбросанные по полю пятна красных, оранжевых, черных, желтых и синих одежд, обилие золотой росписи превращают это зрелище в пиршество битвы. Картину боя дополняют выразительные изображения животных. Это верблюды, слоны, но прежде всего — боевые кони всевозможных мастей, защищенные не хуже всадников боевыми доспехами. Они, как правило, переданы золотом, по которому проходит тонкая орнаментальная пропись черного цвета.

Последний батальный эпизод в московском собрании, «Взятие крепости Чандири» (кат. № 54), написан с употреблением серебра. Драматическая сцена гибели защитников города прорезана взмахами черных клинков. На всех остальных миниатюрах сабли писаны белилами, легкими прозрачными мазками, передающими блеск металла. Однако в этом листе художник отступает от удачно найденного живописного приема и пишет лезвия серебром, которое с течением времени потемнело до черноты.

Нередко битва сопровождается своеобразной музыкой атаки: рядом с воинами едут барабанщики на верблюдах. Любопытно, что лондонский список гораздо беднее этим мотивом, в то время как иллюстрации к «Чингиз-наме» 1596 г. также изобилуют по-

добными изображениями, порой полностью идентичными образам московской коллекции.

В сценах решающих сражений на территории Хиндустана в 1526 г. представлен уже целый ансамбль военных музыкантов. Это две миниатюры, изображающие предшествующий битве и следующий за нею эпизоды. На первой из них молодой Хумаюн отправляется в поход против Хамид-хана (кат. № 34). Его фигура вместе с роскошно наряженным конем занимает центр композиции, выделяясь на фоне зеленого поля; конница следует за ним, вместе с барабанщиком, трубачом и еще одним музыкантом с литаврами. Вся композиция скорее напоминает парадный выезд на прогулку. В сравнении с этим листом современный ему эпизод из списка Британского музея передает сцену уже начавшейся битвы, с минимальным количеством золота, зато на заднем плане четко выписаны пушки на лафетах — оружие, решившее исход сражения.

На другой миниатюре (кат. № 35) представлен триумфальный въезд Бабура в Агру после взятия города. По сравнению с предыдущим листом эта сцена представлена строже, в ней гораздо меньше золотой росписи. В композиции этого листа нет и намека на пейзаж, преобладают вертикальные линии крепостных башен и ворот, с зигзагообразным разворотом внутренних стен. Этот прием, открытый художниками Акбара и часто применявшийся ими в архитектурных композициях, придает им сильное динамическое движение, эффектно подавая фигуру Бабура на вздыбленном коне. Мужественный ритм этого листа увлекает взгляд в сторону дальних ворот, цели движения всадника, оставляя сначала незаметной группу на первом плане. Между тем здесь представлена вся свита Бабура, знаменосец со штандартом, воин с мушкетом на плече, еще два знаменосца с боевыми знаменами, и — в правом углу — группа музыкантов с барабаном, *сурнаем*, *карнаем* и литаврами, прославляющих торжественный въезд падишаха в город. Позднее над Делийскими воротами в форте Агры было построено специальное помещение — Нобатхане — для оркестра, игравшего при въезде и выезде государя.

С.И.Тюляев, отмечая тяготение живописи эпохи Акбара к реалистическому отображению жизни, указывает и на некоторые несоответствия их тексту — «ошибки» в деталях изображаемых событий [48, с. 12; 50, с. 179]. К числу подобных несоответствий он относит изображение мальчика Бабура в день гибели его отца бородатым мужчиной (кат. № 2). В сцене встречи Бабура с

его двоюродными братьями чингизидами — Султаном Саид-ханом и Баба-ханом (кат. № 17) — оба они также изображены взрослыми мужчинами, хотя в дневнике говорится, что им было по 13-14 лет. При посещении Бабуром источника в Сункаре «Бабур приказал одеть тесаным камнем бассейн, где разлилась вода, на миниатюре же источник уже богато оформлен и посреди него возвышается павильон с ковровым навесом» [48, с. 12].

К этим «несоответствиям» можно добавить и другие. Прежде всего это вольное обращение с историческим временем или же порядком изложения событий в тексте. Так, среди многочисленных описаний пирушек, приходящихся, в основном, на кабульский период жизни Бабура, выделяется сюжет с возвращением хмельного Бабура ночью в лагерь (кат. № 32). Он воспроизводится в московской, делийской и лондонской рукописях с одним и тем же соединением двух разновременных эпизодов — ночной скачки с факелом и другой пирушки — с певицей, воспылавшей страстью к Бабуру. Художники совмещают два этих события в одном листе без ущерба для композиции.

Среди таких «неточностей» — изображение пары слонов со всадниками у ворот крепости Агры. Эти скульптуры, изваянные при Акбаре и стоявшие у городских ворот, были любимым мотивом всех художников, изображавших Агру или Фатехпур-Сикри с их высокими стенами из красного песчаника. В Лахорском музее сохранилась даже миниатюра, на которой изображен процесс работы над высеканием и установкой этих скульптур (это половинки слонов) с помощью тележек. На самом деле изваяния всадников, изображавшие двух героев-раджпутов — Джаймала и Фатху, сражавшихся против Акбара в битве у Читтора, были поставлены по приказу Акбара в память об их подвиге в 1568 г., а в середине 17 в. разрушены Аурангзебом. «В Индии примеры круглой скульптуры или высокого рельефа, выполненные по приказу мусульманских правителей, но, вероятно, руками индийских мастеров, весьма немногочисленны. Наиболее значительны среди них некоторые остатки изваяний слонов, иногда со всадниками, установленные перед воротами крепостей, в продолжение индийского обычая. Почти каждое более или менее важное укрепление имело свои «слоновьи ворота» (*хатхипул*). Портал с таким названием в акбаровом Фатехпур-Сикри до сих пор охраняется двумя колоссальными фигурами слонов, чьи хоботы раньше были сплетены над входом, однако Аурангзеб приказал отбить им головы. Были также уничтоже-

ны и другие слоны, стоявшие у ворот Манду, Гвалиора и других крепостей» [17, с. 168].

Именно такие ворота описаны Бабуром в крепости Гвалиора [30, л. 340 б]. Разумеется, в 1526 г., когда Ибрахим Лоди был побежден Бабуром, в его крепости не было таких изваяний. Однако миниатюра конца 16 в. многократно воспроизводит такие изображения, как соответствующие исторической действительности, так и далекие от нее[13]. Этот мотив, своего рода «новинка» художественной жизни эпохи Акбара, становится важнее и привлекательнее для художника, нежели историческая достоверность — ведь он не мыслит свою миниатюру как документ, для него это образ, порожденный текстом самой книги и личными впечатлениями.

Впрочем, привязанность к этому мотиву может объясняться и проще — популярностью его в индийской художественной традиции, как пластической, так и литературной. Поэтому вряд ли эти образы могли остаться вне изобразительной практики могольской миниатюры. Любопытно, что изображения слонов располагаются обычно в нижней части миниатюры, в углу, притом фрагментарно — это лишь головы с поднятыми хоботами. К чести могольских миниатюристов необходимо отметить, что этот прием позволял соблюсти относительные масштабы при изображении слонов, верблюдов и лошадей в одном поле, а также сохранить равновесие в композиции, не отвлекая внимание зрителя от центрального эпизода. Вообще отличительная черта композиции миниатюр «Бабур-наме» заключается в умелом сочетании принципа фрагментирования на периферии изобразительного поля с ясностью трактовки главного события. Пространство мыслится бесконечно протяженным где-то за пределами обрамления листа, дополняя образ уходящих вверх-вдаль просторов.

---

[13] См., например, иллюстрации к «Акбар-наме»: «Возвращение Акбара в Фатехпур-Сикри из Гуджарата» (около 1590 г.), композиция Кешу Старшего, живопись Нарсингха и Джагдживана (Музей Виктории и Альберта, I.S. I-1896 110/117 & 111/117) [13, vol. XXXVIII, № 2, с. 16-17]; «Акбар, наблюдающий за строительством Фатехпур-Сикри» Бальчанда (ок. 1604). Библиотека Честер Битти, Дублин, ms 3, Fol. 152v. [Там же, с. 20]. Иллюстрации 1596 г. к тексту «Чингиз-наме», написанному в начале XIV в. и трактующему о временах еще более ранних, представляют костюмы, архитектуру и утварь эпохи Акбара (см.:[10, с. 18-19]). Эта черта является общей не только для иллюстраций «Бабур-наме», а также других исторических рукописей этого времени, но и в целом для понимания истории в мировой практике средневековья.

Изображение слонов в коллекции Государственного музея Востока встречается в целом ряде сюжетов, хотя порой и с явным нарушением исторической достоверности. Так, в сцене осады крепости Баджаур (кат. № 30) или при посещении источника в Сункаре (кат. № 53) присутствие слона вполне оправдано; оно возможно, хотя с известной долей сомнения, и на охоте в долине Каттаваза (кат. № 25), но мало объяснимо в миниатюре с изображением войска султана Ахмед-мирзы у реки Куба (кат. № 4) и тем более в сцене освящения боевых знамен чингизидов (кат. № 16). Возможно, что на листе № 4 слон, осененный зонтом-*чатром* и штандартом, означает присутствие самого султана, хотя в тексте Бабура нет никаких сообщений об этом факте. Изображение же слона в сцене освящения знамени логически объяснить невозможно, тем более что он занимает «чужое» место: в композиции этой сцены и в делийском, и в лондонском списках помещено изображение белой коровы (листы 90 и 128b, соответственно). Так художниками понят персидский текст на поле миниатюры, описывающий ритуал окропления знамен: «Один монгол привязал к передней ноге быка длинный кусок белого холста и, взяв в руку, встал; еще привязали три длинных куска белой ткани пониже кутаса знамени…» (пер. П.И.Петрова) [48, с. 106].

В чагатайском тексте ритуал описан чуть иначе: «Один могол привязал *к кости* из передней ноги быка длинную белую холстину и держал ее в руке; <…> Тот могол, взяв в руки *бычью кость* с привязанной к ней холстиной, что-то сказал по могольски, смотря на знамя» [30, л. 100 а, б] (пер. М.А.Салье, курсив мой — *И.Ш.*). А.Н.Самойлович пишет: «Определить точно фигурирующую в обряде кость мне не удалось» — и переводит спорное место в чагатайском тексте «Бабур-наме» как «средняя бычачья мозговая кость» (чагат. *илик*, турецкое *джелик*) [45, с. 431].

Вероятно, автору нашей композиции было не совсем ясно, как именно происходил изображенный им обряд, и потому он просто показывает построение перед церемонией (такая композиция есть и в делийском списке на листе 91). Среди присутствующих изображен сам Бабур, стоящий в тюрбане с плюмажем рядом со своим дедом, а позади него, как и положено, — знаменосец с зачехленным бунчуком. Однако, помимо головы слона в левом углу листа, в центре круга присутствующих оказываются фигуры двух европейцев, а эта реальная черта быта Акбаровых столиц

отнюдь не является составляющей ритуально-боевого построения монгольских войск[14].

В целом рисунок и композиция этого листа напоминает строй двух миниатюр со сценой охоты в долине Каттаваза. Там так же, но зеркально, расположена голова слона — в правом углу миниатюры № 25, а круг построения очень похож на круг загонщиков на миниатюрах № 25 и 26. Позы стоящих воинов с плотно сдвинутыми ногами соответствуют этикету, который тщательно соблюдался. Упоминания о правилах поведения встречаются в тексте «Бабур-наме» достаточно часто: кто первым спешивается с коня при встрече, сколько шагов по очереди должны сделать навстречу друг другу гость и хозяин, соблюдая при этом соотношение возрастов и титулов каждого, как накрыт *дастархан* и т.д. Так, в сцене приветствия Бабура братьями-чингизидами они стоят перед ним на коленях, в то время как он не спешит сойти с коня (кат. № 17); переход на сторону Бабура туркмена Пери бека (кат. № 28) представлен буквально в соответствии с коротким сообщением Бабура: «Во время боя Пири бек Туркмен с четырьмя или пятью братьями сняли с головы тюрбан и, отвернув лицо от [наших] врагов, перешли к нам» [30, л. 210 б]. Во время примирения Бабура с султаном Али-мирзой оба они обнимаются, не сходя с коней, за каждым из них несут их штандарты (кат. № 8)[15]. Особенно подробно описана Бабуром церемония примирения с ним Хосров-шаха, получившая чрезвычайно интересную интерпретацию в живописи (кат. № 20, см. об этом [50, с. 176-177]).

---

[14] С.И.Тюляев отмечает несколько таких изображений в серии миниатюр к «Бабур-наме». Помимо листа № 16, это листы № 10, 19, и 27. «Здесь в толпе в верхней части картины изображен лежащий с подсеченными сухожилиями над пятками белокурый юноша в европейской одежде» [48, с. 15]. Любопытно, что простоволосые юноши, явно европейцы, и? может быть, славяне, могли быть рабами, исполнявшими обязанности *бачи*, наложников, что чрезвычайно осуждалось Бабуром. Так, об изменнике Шах-Мансуре и событии, изображенном на листе № 27, он пишет: «Этот мужеложец, рассчитывая на то, что он посылал к Узбеку людей, нарядился, воткнул в волосы птичье перо, захватил подношения и подарки и вышел из [крепости]. Толпа бесшабашных узбеков со всех сторон налетела на этого развратника; его подношения, подарки и людей похватали и уволокли» [30, л. 204 б]. То же он пишет и о Шейхе Мазид беке, эмире своего отца: «Он был человек развратный и держал бачей» [30, л. 13 б]. Видимо, на листе № 24 со сценой пира в Герате позади Бабура также изображен рыжеволосый мальчик-бачи, прислуживающий гостю.

[15] Аналог № 8: «Эмир Султан-Хусейн принимает своего сына Бади-аз-Замана» — работа Мукунда из «Тимур-наме», 1580 г. [6, ил. 75].

* * *

Художники мастерских Акбара, иллюстрируя рукописи, вступали в особые отношения с текстом. Как уже отмечалось, обычно сюжеты для иллюстраций намечал сам Акбар. Способ же их исполнения, само живописное решение было обусловлено многими факторами. Среди них необходимо прежде всего назвать два взаимосвязанных компонента, а именно изобразительную традицию и придворный этикет. Эти условия активно работают при исполнении тронных сцен, *маджлисов*, а также царских охот, то есть мотивов, восходящих еще к древнеиранским (и, заметим, древнеиндийским) ритуалам сакрализации царской власти. Сложившиеся правила изображения таких сцен включают обязательные объекты и разработанные композиционные приемы. Любопытно сопоставление тронных сцен в трех манускриптах «Бабурнаме». Тронное место (*маснад*) здесь слегка смещено влево или вправо от центра. Бабур восседает обычно под навесом (*намгира*) на восьмиугольном троне (*асана*), полуобернувшись к приближающимся к нему просителям или придворным. На миниатюрах он обычно редко выделяется роскошью облачения, но фигура властителя легко может быть обнаружена благодаря сопровождающим его двум юношам: один из них обмахивает Бабура платком или мухобойкой из ячьего хвоста, другой держит зачехленный штандарт — *алам*.

Несмотря на соблюдение этих правил, тронные сцены на протяжении одной рукописи удивительно разнообразны и живы: ведь изображают они не церемониальные *дарбары* — явления падишаха подданным, — а события бурной жизни Бабура. Недаром на одних миниатюрах мы видим перед троном Бабура сцены ареста мятежников, на других — примирения и покаяния врагов, на третьих — отрубленные головы убитых в битве или казненных. Чрезвычайно изысканна по композиции сцена награждения военачальников после взятия Агры, первой столицы будущей могольской империи (кат. № 52).

Бабур сообщает, как «в личном дворце Султан Ибрахима, в среднем *айване* с каменными колоннами и куполом» он устроил большой пир. «Хумаюну было пожаловано расшитое платье, сабля на поясе и конь под золотым седлом» ([30], л. 296 б – 297 а). Другим *бекам* и *йигитам*, смотря по положению каждого, были пожалованы поясные сабли и кинжалы, а также почетные одежды. Однако художник не прельстился возможностью показать

всю эту роскошь. Следуя традиции изображения тронных сцен, он представляет пиршество победителей как *маджлис* — благородное собрание. Свободная и гармоничная композиция листа строится на сопоставлении нежных оттенков зеленого, белого и розового — крупных плоскостей вымощенного плиткой двора, стен и тента. На их фоне, благодаря изумительному по чистоте и силе цвету одежд персонажей и совершенству ясного рисунка, легко читается сюжет: награжденный продевает руку в проймы златотканого кафтана. В то же время сцена полна явных и скрытых метафор, обращенных к ценителю живописи. Изысканность сцены подчеркнута преобладанием вертикалей. Разомкнутое слева пространство с уходящим за пределы листа тентом намекает на множество приглашенных, но образ пира лишь обозначен изящными сосудами на хрупком столике. С их формами спорят тяжелые глиняные сосуды с водой — прикрытые легким муслином в глубине двора. В условном пространстве миниатюры есть своя иерархия: голова Бабура расположена выше, чем у приближенных; низ листа занят изображением коней в поводу, а чуть выше их — ансамбль певцов и музыкантов: композицию открывает арфист со своим *чангом*; за ним идут ударный инструмент — *дойра*, духовой — *най* и шестиструнная лютня — *рубаб*. Вдохновенные лица певцов и выразительные жесты притягивают внимание зрителя в первую очередь. В расположении всех фигур, на первый взгляд столпившихся вдоль правого края листа, есть логика каллиграфического орнамента, привычного глазу мусульманина не только на страницах книги, но и на стенах монументальных дворцов и мечетей. Толпа приближенных, словно вытянувшихся вверх по живописной странице, образует плотную композиционную вертикаль, от которой взор соскальзывает вниз и налево, как бы следуя движению пишущей руки: стиль почерка *насталик* настаивает именно на такой динамике рассматривания. Вертикаль толпы придворных мягко переходит в горизонтали нижней части листа: группы музыкантов, стены с изгибом, переводящей нас к первому плану, — орнаментальная композиция подчинена форме буквы *лам*, словно образующей открытую раму для сцены в глубине композиции.

Это композиционное решение показалось, видимо, таким удачным, что было повторено в рукописи делийского собрания в том же сюжете с незначительными отклонениями на втором плане ([43], л. 298). Иллюстратор британского списка использует ту же композицию в сцене воцарения Бабура ([32], л. 2 b).

Кстати, это единственное изображение Бабура, соответствующее его возрасту по тексту мемуаров. Вероятно, оно как-то перекликается с образом юного Акбара из рукописи «Акбар-наме» (ок. 1590 г.) [3, ил. 4].

Что же касается «портретных» изображений Бабура, то здесь нам, скорее всего, придется довольствоваться лишь образом, предлагаемым разными художниками. Вопрос о несоответствии возраста Бабура на изображениях реальным фактам его биографии представляется достаточно сложным. Отчасти он уже рассматривался в предыдущей статье, со ссылкой на мнение Х.Сулеймана о возможном существовании некоего портрета-прототипа Бабура, не дошедшего до нашего времени [50, с. 180-181]. Вместе с тем, и здесь приходится повториться, условием, допускавшим подобную «неточность», было представление о монархе еще в сефевидской традиции как о гаранте мирового порядка и идеальной личности. Как воплощение *инсан-и-камил* — Совершенного Человека — он мог быть изображен в «оптимальном» возрасте зрелого мужа. В нашей серии он представлен тремя основными типами — юноши, больного или старого человека, то с изможденным, то с одутловатым лицом, но чаще — зрелого мужа со спокойными мягкими чертами слегка удлиненного лица. Любопытно, что в рукописи Британского музея преобладает именно последний, «благородный» тип, в то время как более поздний вариант делийского списка предпочитает образ «пожилого Бабура». Вместе с тем, сходство, сопоставимое с абсолютной узнаваемостью всех портретов самого Акбара, Джахангира, Шах-Джехана или Аурангзеба, здесь не просматривается. Это и не удивительно: с момента смерти Бабура в 1530 г. до времени создания иллюстраций к его «Запискам» проходит шестьдесят лет. Не случайно на некоторых из миниатюр нашей серии он очень похож на портреты Хумаюна с острым, почти гротескным рисунком раскосых глаз и тонкого носа на узком скуластом лице (кат. № 15, 19, 23; [50, с. 180-181]).

Однако преобладающим остается именно тот тип лица, который воспроизведен на упомянутой С.И.Тюляевым миниатюре с эпизодом 1494 года (кат. № 2): это узкое спокойное лицо, обрамленное бородкой (кат. № 6, 14, 20, 25, 29, 31, 35). Если рассматривать лица на миниатюрах «Бабур-наме» при большом увеличении, видна виртуозная работа кисти. Мазок толщиной в один волос лепит форму цветом — почти импрессионистически, более того, фон становится пластически активным — вокруг

светлых ликов сгущаются тени, смягчая переход от объема к глубине.

Возможно, подобная пропись лица доверялась одному или нескольким специалистам — обычно имена их указываются в рукописях, наряду с именами других мастеров в высокоспециализированных мастерских Акбара.

Во всяком случае, такие изображения, как и идеальный образ (*сурат*) Бабура в немногочисленных тронных сценах разных списков, могут рассматриваться как портрет-интерпретация, пластическая метафора. В этой связи необходимо упомянуть одну из подобных изобразительных мифологем, призванных освятить права Бабуридов на управление созданной ими империи [16, с. 27-59]. Это довольно большое полотно (108,5×108 см), писаное водяными красками по ткани, работы Абд ас-Самада — «Правители дома Тимура», — выполненное около 1545-1550 гг., при Хумаюне, то есть, очевидно, в Кабуле. В садовом павильоне здесь изображаются Бабур с Хумаюном, но позже здесь же приписываются портретные изображения Акбара, Джахангира и юного Хуррама — будущего Шах Джахана [13, с. 20-21/вклейка; 20, с. 143-144, ил. 84]. Близкие по типу символические образы создавались и позже. На миниатюре художника Говардхана (ок. 1630 г.) изображен Тимур, вручающий корону Бабуру в присутствии сидящего рядом Хумаюна и трех визирей [9, с. 41, ил. 52]. Известны также миниатюры работы Бичитра (1631 г.) с изображением Акбара, вручающего корону своему внуку Шах Джахану [16, ил. 32] или художника Хашима, изобразившего Тимура с потомками — Бабуром, Хумаюном, Акбаром и Джахангиром — вместе с поэтом Са'ади (1650 г.) [16, ил. 56].

Этот прием, допускающий парадоксальное присутствие в одном изобразительном пространстве исторических личностей разного времени, встречи потомков с давно почившими предками, — не мешал развитию раннего могольского портрета. И если образы Тимура или Бабура могут быть вымышленными или идеализированными, то портреты Акбара, а позже Джахангира, Шах Джахана, равно как принцев крови и придворных отличаются ярко выраженной индивидуальной характеристикой.

* * *

Обилие пейзажных сцен в иллюстрированных манускриптах «Бабур-наме» говорит о том, что и текст, и личность автора оказали глубокое воздействие на отношение к ландшафту в моголь-

ской живописи. Самым ярким подтверждением тому служит такая непременная часть рукописей, как описание флоры и фауны Хиндустана, занимающее до трети от общего числа иллюстраций, как в московском, так и в лондонском собраниях. Еще более выразительно другое соотношение — количество «тронных» сцен и «пейзажных» композиций. Так, из 69 миниатюр в собрании ГМВ только 8 могут быть причислены к «тронным» композициям, при этом две из них совмещены с изображением сада. Остальные миниатюры с изображением батальных сцен, охоты, пира, исторических и дипломатических эпизодов, а также 28 иллюстраций к атласу животных и растений, фактически представляют собой пейзажные композиции.

Существенные отличия в трактовке природы — флоры и фауны — мы встречаем во вставном каталоге-бестиарии, выделенном в отдельную тему, и в сценах, непосредственно связанных с повествованием Бабура о садах и охотах. Бестиарий «Животные, которые водятся в Хиндустане» — это собрание предельно точных зарисовок животных и более условных, но также вполне прагматических изображений растений. Во всех трех списках, а также отдельных листах разрозненных рукописей, эти миниатюры имеют иную структуру и формат. На каждой странице этого раздела текст и изображение располагаются фризообразно, по два-три сюжета, объединенных в одном ландшафте. Живопись максимально приближена к натуре, золотая пропись деталей отсутствует, миниатюры по ширине в среднем на один сантиметр уже остальных.

Совершенно иная картина складывается при изображении закладки садов или охот, состязаний и погонь. Эти сюжеты дают мастерам миниатюрной живописи возможность разнообразных интерпретаций.

Текст «Бабур-наме» изобилует описанием садов. Там, где другой правитель оставляет в память о себе величественные здания или же развалины покоренных городов, Бабур закладывает сады. Кажется, он не забыл ни одного сада из тех, что видел в своей жизни: от окрестностей Самарканда и Ахси, утраченных наследственных владений, до садов Герата, где он пировал в гостях у своих старших родственников, от тех садов, в которых кипели сражения, до тех, что были заложены им самим на новых землях. Идеальный сад в представлении Бабура — это регулярный сад, противопоставленный дикой природе. Непременное условие его — наличие проточной воды. Поэтому процесс освоения,

окультуривания территории Хиндустана с точки зрения Бабура — это закладка многочисленных садов и устройство арыков. Идея прекрасного сада, по выражению Бабура, «ровного», то есть регулярного сада *чар-баг* нашла выражение в ряде миниатюр различных списков «Бабур-наме». В собрании Музея Востока в Москве есть только одна миниатюра со сценой прокладки прямого арыка (кат. № 21) в саду Исталифа под Кабулом, а также изображение оформленного Бабуром источника в Сункаре (кат. № 53). Зато в рукописях Британского музея и Национального музея в Дели мотив закладки сада с проточной водой представлен в серии развернутых композиций. Так, адинапурский сад Баги-вафа изображается с максимальной приближенностью к тексту, включая оформленный водоем десять на десять *кари* (аршин), а также посаженные там растения [32, л. 173 b, ил. 24]). Устройство источника Ходжа Се-Яран представлено на двух миниатюрах, на каждой из которых Бабур изображен дающим указания мастерам [32, л. 180 b; 181 b].

Этот же сюжет в делийском списке [43, л. 126] дан в совершенно иной интерпретации. Здесь источник уже оформлен квадратным бассейном. Ручей течет через страницу почти вертикально, утверждая репрезентативность сцены. Центр условно-горизонтального поля занимает бассейн с возвышающимся над ним чинаром, задний план замыкается типичными для могольского пейзажа горками, на которых восседают павлины, видны головы двух козлов, а скалистый исток водопада оформлен головой льва. Бабур, с соколом на правой руке, изображен чуть правее центральной оси, в окружении придворных, охотников и собак. Интересно, что название источника Ходжа Се-Яран — «Трое святых» (букв. «Три друга [Аллаха]» — получило изобразительный эквивалент: на заднем плане видны три надгробия. Как видно из текста, сам Бабур соотносил это название с тремя породами деревьев, растущих в данной местности [30, л. 137 a]. Однако воображение художника-индуса Према Гуджарати вносит «уточнения» в эту картину, создавая своего рода пластическую метафору — образ сада с его идеальными координатами: мазаром, источником и деревом. У корней чинара он помещает правителя с соколом[16].

[16] Об особом значении топоса сада и образа Садовника, царя и садовника, а также царя-садовника в ближневосточной традиции см. [54, с. 226; 41, с. 83; 49, с. 208].

Аналогичное расположение чинара, источника, словно вытекающего из-под его корней, и камня, покрытого златотканым ковром, на котором восседает Бабур, мы встречаем в упомянутой выше миниатюре (кат. № 20) московской серии со сценой изъявления покорности Хосров-шахом [50, с. 176-177]. Тем самым исторический сюжет обретает второй план, а метафора становится формой скрытого панегирика — своеобразного «подношения» сюзерену. Поразительно умение художника сочетать в одном изобразительном поле естественность в передаче пейзажа и действующих лиц с композиционным «узлом», призванным обозначить единство всех составляющих архетипа сакрализованной власти. Правда, для этого пришлось несколько нарушить топографию текста «Бабур-наме», где сообщается о переправе через реку и встрече под чинаром [30, л. 123 а].

Соединение требований этикета, соответствия изображения тексту, декоративности, занимательности иллюстрации и зашифрованного намека-прославления составляло искусство мастера, создававшего *тарх* — первоначальный рисунок книжной миниатюры. Созерцание живописи, интерпретация изображения и разгадывание заложенных в композиции загадок составляло необходимые условия эстетики восприятия, углубленного погружения в образ и собеседования ценителей.

Здесь особенно примечательны сцены садовых *маджлисов* — благородных собраний в саду или садовом павильоне. Среди них выделяется сюжет о посещении молодым Бабуром процветающего Герата (1506-1507 г.). Несколько вариантов пиров и приемов в садах и дворцах Герата в разных списках «Бабур-наме» являют роскошное и занимательное зрелище (кат. № 23 и 24; ср. л. 252 b, 253 a, 256 b, 257 a, 260 b в списке Британского музея OR 3714; л. 174, 175, 177 списка 50.336 из Национального музея в Дели). Подробное описание гератских пиров приведено в предыдущей статье [50, с. 172-174]. Здесь же хотелось бы отметить многообразие подходов иллюстратора к тексту.

* * *

Тема охоты — одна из традиционных и весьма привлекательных для художника. В иллюстрациях к «Бабур-наме» этот сюжет встречается несколько раз, следуя тексту рукописи. Так, и в списке Британского музея, и в делийском варианте присутствуют картины охоты в долине Каттаваза, охоты на носорогов близ Свати, на оленей в горах Алишанга, на носорогов — под Биграм-

мом. В сохранившихся листах московской коллекции тема охоты представлена несколько раз. Впервые она появляется в сюжете о смерти Омар шейха в 1494 г., когда юный Бабур охотился в саду Чар-баг близ Андижана (кат. № 2). Сцена охоты становится фоном сюжета о бегстве мятежника Хасан-Якуба (кат. № 7). Затем следуют две миниатюры на тему охоты в Каттавазе (кат. № 25 и 26), а также сюжет о ловле птиц (кат. № 22), охота на аллигатора (кат. № 46а) и ловля антилоп-калахара (кат. № 37б). Последние три сюжета входят в описание достопримечательностей Кабульской области и фауны Хиндустана, то есть не являются изображением собственно охоты конкретного лица — Бабура или же Хасан-Якуба. Несмотря на несомненные художественные достоинства, они не выходят за пределы чисто иллюстративных задач.

Сюжет охоты в долине Каттаваза, точно следуя описанию события у самого Бабура, представляет особый интерес с точки зрения его изобразительной интерпретации. Прежде всего, необходимо отметить, что во всех трех вариантах этот сюжет представлен на двух листах, воспроизводя картину загонной охоты. «Выступив рано утром с этой стоянки, мы устроили в долине Каттаваза облаву, чтобы поохотиться. В круг попало множество куланов и кииков» [30, л. 204 а].

Текст на лицевой стороне миниатюры (кат. № 25) сообщает о главном событии на охоте — удачном ударе Бабура. Приводим его в переводе П.И.Петрова: «Приблизившись, я ударил саблей сзади ушей и рассек [шею] до горла; он перекувырнулся и задел задними ногами мое стремя. Удар моей сабли был очень хорош» [48, с. 107]. Продолжение этого текста — о том, что кулан был очень жирен — следует на обороте листа с изображением Бабура (кат. № 26): «Удивительно жирный был кулан! <...> В этот день я застрелил еще одного кулана. Большинство кииков и куланов, подбитых на этой охоте, были жирные, но ни один не был так жирен, как кулан, убитый мною» [30, л. 204 а].

Учитывая, что направление чтения и перелистывания книги шло справа налево, очевидно, что оба листа должны были составлять одно целое, так что на листе № 25 представлен правый край загонного круга, а в левом нижнем углу листа № 26 виднеются фигуры противоположной стороны, в то время как в верхней части миниатюры виден дальний план этой сцены.

Любопытно отметить при этом, что на правой части двойной композиции (кат. № 25) крайний слева загонщик в голубой одеж-

де держит за руку товарища в платье кирпичного цвета, а на миниатюре листа № 26 стоящий справа загонщик в голубом также сжимает руку человека в красноватом костюме. При этом стоящий рядом с ним и полностью обозримый персонаж одет в красно-коричневый кафтан. Повторы розовых, оранжевых и серо-голубых пятен в одежде стоящих в кругу в обеих частях композиции, как и ритм обращенных то вправо, то влево голов, также с равномерно повторяющимися чертами лица, настаивают на восприятии этого круга как целого. Наконец, расположение текста на миниатюре листа № 25, сообщающего о событии на листе № 26, лишенном такой надписи, также подсказывает нам, что перед нами единая композиция.

Несмотря на то, что живопись листа № 26 сохранилась хуже, очевидно, что композиция обеих частей этой сцены была намечена одной рукой. Вполне вероятно, что и роспись исполнялась если не одним мастером, то одними и теми же специалистами в своей области. Судя по манере легкого, почти эскизного письма в изображении круга охотников в левой и правой частях сцены, эта пропись сделана одной рукой. В то же время кажется, что группа всадников с сокольничими принадлежит другому художнику, настолько она отлична и по масштабу, и по отточенности деталей, и по ритмическому рисунку. Достаточно обратить внимание на позы трех коней, словно исполняющих этюд по выездке, или выразительные и одновременно благородные жесты и мимику всадников.

Характерно при этом, что автор этой двойной композиции не стремился представить обе ее части как механически «разрезанный» лист горизонтального формата. Учитывая целое, он исполняет оба листа независимо друг от друга, так что каждый из них можно рассматривать как самостоятельную композицию[17]. Разделяющие их поля как бы увеличивают обозримое пространство, «раздвигают» круг, заставляя созерцающего мысленно достраивать недостающие детали.

---

[17] Этот прием использовался и ранее в классических сценах охотничьего гона на двойных фронтисписах персидских рукописей. См., например, двойной лист с изображением шахской охоты, Табриз, 1540-е гг. [42, ил. 42-43]. Двойная миниатюра со сценой въезда Акбара в Фатехпур-Сикри также легко игнорирует точность совмещения объектов по «шву» изобразительного поля — иллюстрации к «Акбар-наме»: «Возвращение Акбара в Фатехпур-Сикри из Гуджарата» (ок. 1590 г.). Композиция Кешу Старшего, живопись Нарсингха и Джагдживана (Музей Виктории и Альберта, I.S. 1-1896 110/117 & 111/117) [13, XXXVIII, № 2, с. 16].



а) б)

Рис. 1. Миниатюры к рукописи «Бабур-наме».
ГМВ: кат. № 26, ил. 64 (слева); кат. № 25, ил. 65 (справа) [29]

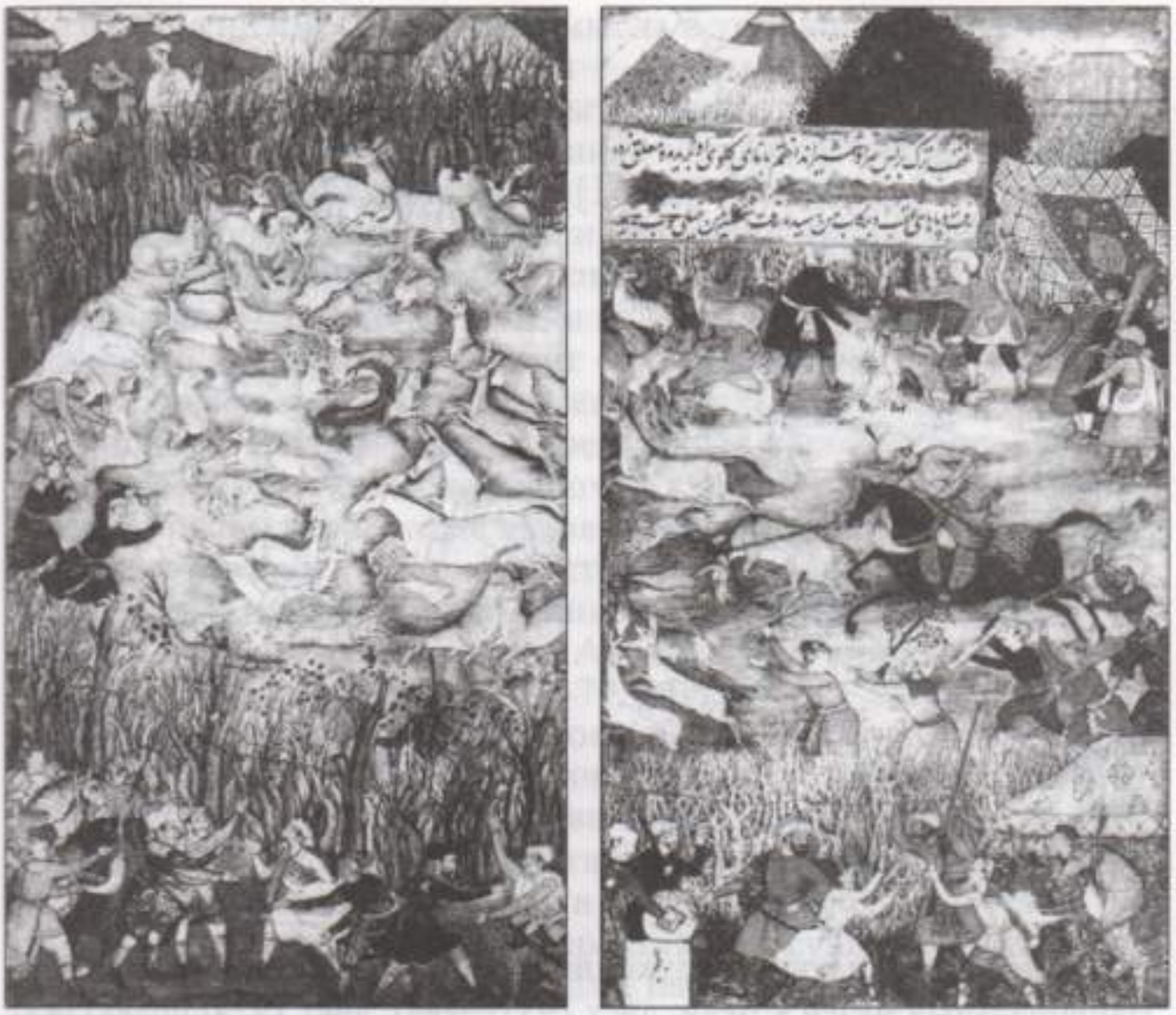
Намеренно фрагментируя композицию, оставляя многое за ее пределами, художник вносит в нее яркое динамическое начало. Так, правая часть круга замкнута, его плотность поддержана тройным ритмом будто волнами наступающих справа групп людей. С левой же стороны кольцо загонщиков разомкнуто, как бы открывая путь стремительно скачущему на вороном коне всаднику в белых одеждах. По сравнению с нашим «диптихом» двойной лист лондонского списка [32, л. 283 b – 284 a; ил. 43-42] проигрывает в динамизме композиции. Тщательная выписанность мелких деталей, густой плетень загона (в отличие от «хоровода» загонщиков в листах № 25 и 26 ГМВ), при всей обстоятельности изображения, не позволяет всаднику развернуться в погоне, и охота напоминает банальный забой скота. Видимо, следуя этому

приему двойной композиции в сюжете охоты в Каттавазе, в рукописи делийского списка также изображается разомкнутый круг загонщиков. Автор листа № 192 — Лачхман, лист № 193 не имеет подписи, но, судя по характерному развороту ног стоящих охотников, он выполнен тем же мастером. Однако листы здесь, судя по пагинации, разделены полем текста, и потому художник дал каждой миниатюре своего героя: на одной Бабур также убивает кулана, на другой — антилопу-калахара [43].

Опыт анализа двойной миниатюры московской серии заставляет внимательнее отнестись к композициям с продолжающимся сюжетом в других рукописях. Помимо названных миниатюр, еще один сюжет из лондонского списка также представляет собой своеобразный диптих: это сцена битвы Бабура с хазарейцами [32, л. 270 b – 271 a; ил. 39-38]. Здесь единство композиции достигается общим движением конницы справа налево, одинаково высоким горизонтом. При этом композиция (*тарх*), скорее, двух листов, принадлежит мастеру Сануле (подпись на листе 270 b), а роспись (*амаль*) выполняли разные художники: Тахриял (270 b) и Банвари Хурд (271 a). По всей вероятности, миниатюра московской серии (кат. № 16) со сценой освящения знамен также представляет собой лишь левую часть такого диптиха. Его правая часть, утраченная или хранящаяся в другом собрании, могла включать изображения, подобные аналогичным сюжетам лондонского [32, л. 128 b] и делийского [43, л. 90] списков. Предполагаемая общая композиция этих листов могла принадлежать тому же художнику, который создавал листы № 25-26 из этой серии. Об этом говорит сходство живописной манеры в изображении круга построения войск (кат. № 16) и круга загонщиков в «охотничьем диптихе»[18].

С.К.Уэлч в своем каталоге публикует миниатюру из частного собрания, на которой также представлен эпизод охоты Бабура в Каттавазе [20, с. 141-142, ил. 83]. Он датирует этот лист 1590 г. и приводит размеры листа и живописного поля из четвертого (?) манускрипта: fol. 34,5×23 см; min. 24,6×14,4 см, что вполне отвечает принятому в это время формату «Бабур-наме». Имя художника не указано, поля миниатюры не воспроизведены. Художник отступает здесь от текста, не изображая загонного круга. Охот-

[18] Близкая по манере письма, также весьма отличной от прочих листов, миниатюра со сценой охоты на аллигатора в бестиарии московской серии ([29], кат. № 42 б, инв. № 572 II).



а) б)

Рис. 2. Миниатюры к рукописи «Бабур-наме».
Британский музей: лист 284а (слева); лист 283б (справа) [32]

ничья кавалькада движется справа налево, причем здесь также использован прием фрагментирования композиции: у всадников арьергарда видна лишь передняя половина корпуса коня, а левый край листа обрезает круп убегающего за его пределы кулана.

Прием разомкнутого слева пространства использован и в блестящей по композиции, цветовому строю и виртуозной кисти «портретиста» миниатюре, изображающей бегство Хасан-Якуба с места охоты в Самарканд (кат. № 7). Здесь также использовано динамичное движение справа налево: Хасан-Якуб «бежит» за пределы листа, перед ним пустое пространство светло-зеленой долины, а позади напирают скалы и громоздятся темно-зеленые деревья. Тревожный оранжевый цвет его одежды вырывается из идиллического зеленого мира природы, в котором все полно от-

а)   б)

Рис. 3. Миниатюры к рукописи «Бабур-наме» (прориси). Национальный музей в Дели: лист 193 (слева); лист 192 (справа) [43]

вета на происходящее: встрепенулся ловчий сокол на рукавице охотника, спутники мятежного эмира напряженно то ли сдерживают своих коней, то ли стремятся вслед за ним, два льва глядят со скал, испуганно уносятся вглубь долины лани.

В рукописи охота лишь упомянута Бабуром как естественная причина удачного бегства предупрежденного врага. Но для художника, оставшегося наедине с сюжетом, это целый мир, полный своей внутренней жизни, собственного ритма, особого драматизма отдельного события.

Наконец, лист нашего собрания, на котором представлено возвращение с охоты, также прерванной тревожным сообщением (кат. № 2). Здесь зеленый пейзаж замкнут возвышающимися над ним стенами города. Из городских ворот выезжает всадник с обращенным вверх лицом, словно он измеряет взглядом высоту городской стены, вспоминая, как погиб в Ахси отец Бабура.

Его фигура не имеет прямого смысла в этой сцене, он — из предшествующего эпизоду времени — черный вестник.

Заботливый Ширим Тагай, пытающийся решить судьбу осиротевшего наследника, взволнованная толпа охотников и ловчих — лишь знаки уже происшедшего [30, л. 15б]. Но художнику известна дальнейшая жизнь Бабура и его венценосного внука — поэтому на коне возвращается с охоты и въезжает в новую жизнь не отрок, но умудренный муж, и над ним несут *чатр* — символизирующий царскую власть зонт — и знаменосец со штандартом сопровождает его, как и положено могольскому правителю.

Рукописи «Акбар-наме», переписаные и иллюстрированные в 1590-х и 1602 гг., также включают эпизоды охоты Акбара в юном и зрелом возрасте на львов и куланов. Многие композиции совпадают по рисунку с иллюстрациями «Бабур-наме». Прототипом и тех, и других были миниатюрные листы, созданные мастерами Ирана, как во времена Акбара, так и ранее [6, с. 58, 115, 122-123; ил. 8, 23, 39, 65, 74, 77-79, 84,85].

Однако у них также есть свои предшественники в каменной пластике древнего Ирана, в эпическом тексте «Шах-наме» и лирической поэме Низами, воспевающей царя Бахрам-Гура, уничтожившего несметное количество куланов. Охота была не только царским развлечением, но и сословной обязанностью. Она тренировала воина, но была и средством к существованию, ведь дальние походы грозного предка Бабура и Акбара — Тимура Гургана — были бы невозможны без кормившей его войско охоты в степях и лесах. Не случайно борьба со зверем, исконное занятие мужчины, входит в ритуал царской власти в индо-иранском мире с глубокой древности. «Единоборство царя и дикого животного в сасанидском искусстве в иконографическом отношении следует устоявшейся изобразительной традиции, — пишет Ш.М.Шукуров. — ... Однако если ранее взаимоотношение царя и животного осмыслялось с точки зрения космогонических и космологических отношений, то теперь на первый план выступает уже историческая подоплека изображаемого события... Но в основе этих изображений тем не менее содержатся древние мифологические представления, которые осмысляются теперь не образно (однозначно и непосредственно), а понятийно (неоднозначно и опосредованно). Царь является олицетворением космических сил порядка и добра, противопоставляемых силам хаоса и зла» [54, с. 42]. Именно таким образом, то есть неоднозначно и опосредованно, просматривается историческая подоплека как

охотничьих, так и других концептуально важных сюжетов в живописи к «Бабур-наме».

Юный Бабур, скорее всего, участвовал в соколиной охоте[19]. Но сокол, сидящий на его рукавице, — еще и один из образов метафорического языка миниатюрной живописи Востока. «Согласно поэме *Мантик ат-Тайр* Фаридаддина Аттара, образом проникновения из пространства земного в пространство небесное является сокол. Идеальным местом его расположения является царская длань Зу-л Карнайна (Александра Македонского), — пишет Ш.М. Шукуров. — <...> Вместе с тем сокол олицетворяет собой и время, он единственный из всех птиц, кто может проникнуть из вечности прошлого (*азад*) в вечность будущего (*абад*)» [55, с. 176].

Метафора, намек на скрытые образы, зашифрованные в микромире миниатюры, ведет нас по второму тексту, параллельному прозрачному тексту Бабура, а равно и поразительному, живому миру пластических образов в манускриптах эпохи Акбара. Каждый из этих языков имеет право на существование, каждый из них живет своей жизнью, находя опору в другом, и сплетение их порождает новые смыслы, ожидающие своего толкователя.

Может быть, разворачивая сцену охоты на куланов, иллюстратор уподоблял образ Бабура образу легендарного Бахрам-Гура, способного догнать любого онагра. Образ же прерванной охоты Хасан-Якуба ассоциируется с упущенной возможностью захвата власти. И, скорее всего, буквально воспроизводя текст эпизода с жестом Ширима Тагая, ухватившегося за повод коня Бабура, художник вводит в изображение атрибуты монаршей власти, еще не врученной наследнику. Образ сокола на его руке есть знак постижения вещей птицей свершившегося и должного совершиться, и вместе с тем — знак уподобления Бабура великому Искандеру Зу-л Карнайну, победившему некогда индийского царя Пора.

* * *

Знакомство ирано-мусульманской и индуистской традиций началось еще задолго до Бабура, но их реальное взаимопроник-

[19] «На всем Ближнем Востоке соколиная охота была чрезвычайно престижным занятием, так что персонажи изображенные здесь, почти определенно царского сана», — отмечает М.К.Бич [6, с. 58, 115, 122-123; ил. 8, 23, 39, 65, 74, 77, 78-79, 84-85].

новение на территории Северной Индии завершило так называемый индо-мусульманский синтез в могольскую эпоху. Между искусством Сефевидов и китабхане Акбара прослеживается прямая преемственность. И все же акценты в могольской миниатюре заметно смещены: сколь бы ни была архетипичной фигура монарха или садовника и для иранской, и для наследующей ей индийской традиции, пафос историзма, а вместе с ним и правдоподобия изображения, составляет главный нерв могольской живописи.

Причины этого лежат, пожалуй, в самом характере жизнестроительной деятельности молодой могольской империи. И реальная деятельность правителя-садовника, озеленявшего опустошенную долгими междоусобицами землю, оказывала неоценимую идеологическую помощь художникам его внука. Очевидно, что осмысление личности Бабура в пору правления Акбара, осознанно строившего имперское управление, рисовало образ предка в определенной исторической перспективе — образ основателя династии.

* * *

Подводя итоги проведенного сравнительного анализа трех серий миниатюр к рукописям «Бабур-наме», можно вывести некоторые предварительные заключения. Серия разрозненных миниатюр из собрания ГМВ представляется, вместе с рукописью Британского музея, одним из первых вариантов живописного оформления книги Бабура. Об этом вполне убедительно говорят нестабильность стиля, эскизность некоторых миниатюр наряду с блестящими композициями и отточенными формами других, отсутствие единого образа главного персонажа, а также строгое и изящное оформление каллиграфии. Вместе с тем, в нем много «открытий», прежде всего в удивительно свежей интерпретации пейзажа.

Список Британского музея, как бы следуя вплотную за московскими миниатюрами, уже имеет возможность отбирать лучшее, выравнивая стиль, но одновременно добавляя множество мелких деталей, как бы уточняя повествовательный ряд и утрачивая непосредственность и серьезность иллюстраций московской серии. Его каллиграфическая часть оформлена более парадно, с обильным добавлением золота, как бы предлагая улучшенный вариант «первого издания».

Делийский список, имеющий точную датировку 1598-м годом на одной из миниатюр, во многом вторичен, иногда вступает в диалог не с текстом, а с предшествующими исполнителями, хотя в нем встречаются подлинные шедевры живописи, например, эпизод с переменой лошади (л. 86) или ловля птиц под Кабулом (л. 132).

Чрезвычайно важным представляется принцип распределения сюжетов для исполнителей — вполне очевидно, что руководитель этого процесса явно стремился избежать повторений, дать возможность каждому художнику найти свой образ того или иного события. Любопытно, что миниатюры к рукописи «Чингиз-наме» 1596 г., близкие по времени к иллюстрациям к книге Бабура, кажутся суше и однообразнее, хотя выполнены первоклассными мастерами Акбарова двора. Более полное представление о книжной миниатюре конца 16 в. может дать выставка, где листы из рукописей могли бы встретиться в едином пространстве.

Использованная литература

1. *Abu-l-Fazl ibn Mubarak*. The Akbarnamah / Transl. from the Persian by H.Beveridge. — Vols. 1-3. Calcutta, 1897-1910; 2-nd ed. 1903-1921.
2. Agra / Fully Illustrated with Photos & Map. — Delhi.
3. *Anand M.R., Goetz H.* Indische Miniaturen. — Dresden, 1967.
4. *Archer W.G.* Indian Miniatures. — Greenwich, 1960.
5. *Barret D., Gray B.* La peinture Indienne. Texte de Douglas Barret et Basil Gray, Conservateur et ancient conservateur des Antiques orientales au British museum. — Skira, Paris-Genève, 1978.
6. *Beach M.C.* Early Mughal Painting. — Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard Unuversity Press, 1987.
7. [*Beveridge A.S.*] The Babar-nama / Transl. by A.S.Beveridge. — Leiden, London, 1905.
8. *Brand M.* The City as an Artistic Center // Akbar and Fatehpur-Sikri. Marg. — Vol. XXXVIII, No. 2, Bombay. — P. 94-120.
9. Court Life and Arts under Mughal Rule // The Indian Heritage. — VAM, London, 1982.
10. *Knížková H., Marek J.* The Jenghiz Khan Miniatures from the Court of Akbar the Great. — London, 1963.
11. *Kühnel E.* Miniaturmalerei im islamischen Orient. — Berlin, 1922.
12. *Lawrence, Bruce B.* The City as an Intellectual Center // Akbar and Fatehpur-Sikri. Marg. — Vol. XXXVIII, No. 2, Bombay. — P. 83-92.; ill. 6.2 A-E.
13. Marg, Vol. XI, N. 3, 1958; Vol. XXXVIII, N. 2, [1987].

14. Mémoires de Baber (Zahid-ed-din Mohammed), fondateur de la dynastie mongole dans l'Hindoustan. Traduit pour la première fois sur le texte djagatai par A.Pavet de Courteille, professeur au Collège de France. — Paris, 1871.
15. Memoirs of Zehir-ed-din Muhammed Baber, Emperor of Hindustan, written by himself in the Jaghatai Turki, and translated, partly by the Late John Leiden, Esq., M.D., partly by William Erskine, Esq. With Notes and a Geographical and Historical Introduction, together with a map. — London, 1826.
16. Okada, Amina. Indian Miniatures of the Mughal Court. — New York, Paris, 1992.
17. *Smith, Vincent A.* A History of Fine Art in India and Ceylon. — Bombay. Second ed.
18. *Stchoukine I.* Les miniatures indiennes de l'èpoque des Grands Moghols au Musée du Louvre. — Paris, 1929.
19. *Strong S.* Painting for the Mughal Emperor. The Art of the Book 1560-1660. — London, 2002.
20. *Welch S.C.* India. Art and Culture 1300-1900. — New York, 1992.
21. *Widengren G.* Mesopotamian Elements in Manichaeism (King and Saviour II). — Studies in Manichaean, Mandaean and Syrian Gnostic Religion. — Uppsala, Leipzig, 1946.
22. *Widengren G.* The King and the Tree of Life in Ancient Near Eastern Religion. — Uppsala, Wiesbaden, 1951.
23. *Абу-л Фазл Аллами.* Акбар-наме. Книга 1. — Самара, 2003; Книга 2. — Самара, 2005.
24. *Антонова К.А.* Очерки общественных отношений и политического строя могольской Индии времен Акбара. — М., 1952.
25. *Ашрафи М.М.* Персидско-таджикская поэзия в миниатюрах XIV — XVII вв. из собраний СССР. — Душанбе, 1974.
26. Бабер-наме или Записки Султана Бабера. Изданы в подлинном тексте Н.И.[Ильминским]. — Казань, 1265 / 1857.
27. *Бабур, Захиреддин Мухаммед.* Трактат об 'Арузе. Факсимиле рукописи. — М., 1972.
28. *Бабур.* Лирика / Пер. с узбекского Л.Пеньковского; предисл. Е.Э.Бертельса. — М., 1957.
29. Бабур-наме. Миниатюры из собрания Государственного музея Востока // Самара, 2005. (Каталог 57 листов миниатюр и каллиграфии с приложениями / Составление, вступительные статьи и таблица Шептуновой И.И.; Воробьева С.Н. «Бабур и «Бабур-наме». Книга о времени и о себе).
30. Бабур-наме. Записки Бабура / Пер. М.Салье; предисл. С.А.Азимджановой. — Ташкент: Издательство АН УзССР, 1958.
31. *Благова Г.Ф.* «Бабур-наме»: язык, прагматика текста, стиль. К истории чагатайского литературного языка. — М.: Наука, 1994.

32. Бобирнома расмлари / Миниатюры к «Бабур-наме» / Miniatures of Babur-Nama. Составитель альбома и автор предисловия доктор филологических наук, профессор Хамид Сулейман. — Ташкент, 1970.
33. *Воробьева С.Н.* Абу-л Фазл и «Акбар-наме». Книга и эпоха // Абу-л Фазл Аллами. Акбар-наме. — Самара, 2003. — С. 9.
34. *Ганевская Э.В., Карпова Н.К.* Государственный музей искусства народов Востока. Искусство Индии. — М., 1992.
35. *Грек Т.В.* Индийские миниатюры XVI-XVIII вв. — М., 1971.
36. *Кази-Ахмед.* Трактат о каллиграфах и художниках. 1596-97 / 1005 / Введение, перевод и комментарии проф. Б.Н.Заходера. — М.-Л., 1947.
37. *Казиев А.Ю.* Художественное оформление азербайджанской рукописной книги XIII-XVII веков. — М., 1977.
38. *Карпова Н.К.* Индийская миниатюра в собрании ГМИНВ // Государственный музей искусства народов Востока. Научные сообщения. Выпуск VIII. — М., 1975. — С. 82-135.
39. Классическое искусство Индии с 3000 г. до н.э. до XIX в. н.э. Фестиваль Индии в СССР. Каталог. — Л.: Аврора, 1987.
40. *Назарли М.Д.* Исторический контекст книжной иллюстрации // Проблемы интерпретации памятников культуры Востока. — М.: Наука, 1991. — С. 174-189.
41. *Назарли М.Д.* Космогония и Творение в сефевидской жививописи XVI в. // Восток / Orient, 1993, № 1. — С. 83-98.
42. Персидские миниатюры XIV-XVII вв. — М., 1968.
43. *Рандхава Эм. Эс.* Бабар-нама кэ рангчитра. — Дилли, 1983. — (Хинди).
44. *Сазонова Н.В.* Коллекция П.И.Щукина (1853-1912) // Московские коллекционеры произведений искусства Востока. — М., 1997. — С. 8-25.
45. *Самойлович А.Н.* Монголо-шаманский обряд завораживания бунчуков // Живая старина, 1912, год XX, вып. III-IV (1911).
46. *Самойлович А.Н.* Собрание стихотворений императора Бабура / Сост. А.Н.Самойлович. — Ч.I. — Пг., 1917.
47. *Самойлович А.Н.* Новый перевод записок Бабура // *Благова Г.Ф.* Из истории тюркской текстологии. А.Н.Самойлович — исследователь «Бабур-наме». — М., 1993.
48. *Тюляев С.И.* Миниатюры рукописи «Бабур-намэ». — М.: Изогиз, 1960 / *Tulayev S.I.* Miniatures of Babur Namah. — Moscow, 1960.
49. *Шептунова И.И.* Закладка садов Бабуром как аналог космогонического акта // Искусствознание. — 1/01. — М., 2001. — С.199-208.
50. *Шептунова И.И.* «Бабур-наме»: текст и иллюстрации // Научные сообщения Государственного музея Востока. — Вып. XXV. — М., 2002. — С. 160-190.
51. *Шептунова И.И.* Иллюстрированная энциклопедия Бабура // Антиквариат и коллекционеры. — М., 2002, сент.-окт. — С. 78-91.
52. *Шептунова И.И.* Миниатюра эпохи Акбара // Абу-л Фазл Аллами. Акбар-наме. Том 1. — Самара, 2003. — С. 353-366.

53. *Шукуров Ш.М.* К характеристике искусства Ирана и Китая в древности и средневековье // Советское искусствознание '82. Вып. 1(16). — М., 1983.
54. *Шукуров Ш.М.* Искусство средневекового Ирана. — М.: Наука, 1989.
55. *Шукуров Ш.М.* Искусство и тайна. — М., 1999.

Национальный музей, Дели				Британский музей, OR 3714			Государственный музей Востока		
№	сюжет	лист	автор	сюжет	лист	автор	сюжет	инв.	кат.
1	Взвешивание миндаля	4 ка	Сурдас	5. Взвешивание миндаля	6 b	Бхавани			
2	Страдающие дервиши между Ходжентом и Канд-е-бадамом	4 кха	Сурдас	6. Буря в степи Хадервиш	7 a	Тахариял			
3	Ханзаде Бегум, Мехрабану и другие женщины	8	Мансур	7. Встреча Бабура с сестрой в Кундузе	13 b	Фаррух Чела	Встреча Бабура с сестрой в Кундузе	II 571	1
4	Бабур в саду Чар-баг в Андижане	14	—				Прибытие Бабура к воротам крепости в Андижане	II 1550	2
5	Ширим Таган и Бабур у мечети в Андижане	15	—					II 1550	2
				4. Коронация Бабура	2 b		Совещание беков в намазгахе по поводу власти в Фергане	II 1546	3
6	Столкновение войска Ахмед мирзы и Бабура и гибель многих воинов в воде	16 ка	—	8. Гибель войска Ахмед мирзы на реке Куба	22 a	Сархун	Замешательство в войсках султана Ахмад мирзы на мосту у Коба	II 776	4
7	Лошади и верблюды, умершие от эпидемии	16 кха	—						
8	Столкновение отряда Бабура с войсками Абу-Бакра Кашгари	17	Фаррух Чела	9. Абу-Бакр Дуглат Кашгари осаждает Узгенд	23 a	Нанд Гвалияри	Сражение под Узгендом при попытке Абу-Бакра овладеть Ферганой	II 580	5
9	Исан Даулат Бегум в укреплении вне арка и бегство Хасан-и-Якуба	23	Устад Тимур	10. Бабур направляется в сторону арка	31 b		Бегство мятежного эмира Хасан-Якуба с места охоты в Самарканд	II 1947	7

Национальный музей, Дели				Британский музей, OR 3714			Государственный музей Востока		
№	сюжет	лист	автор	сюжет	лист	автор	сюжет	инв.	кат.
10	Женщины в крепости	24	Мохаммад Пандит				Привод к Бабуру схваченного мятежника	II 1541	6
11	Баки Чхаганияни оказывает уважение Бабуру	26	Накки	11. Присоединение Баки Чаганиани к Бабуру	35 b	Пахам Гуджарати			
12	Зрелище боя у крепости Исфара (Асфара)	30	—						
13	Сражение воинов Султана Хусейн мирзы с отрядом Хосров шаха в ущелье Камруд	32	Шивдас						
14	Прием Бабуром Узбек султана в Андижане	33	—	12. Беки Хисара просят покровительства у Бабура	44 a	Сурд			
15	Сражение воинов Кули бека и Бахлул-и-Айюба с отрядами хорасанцев у горы Амбер (Анбар-Кух)	34	—						
16	Встреча Бабура с Султаном Али мирзой под Самаркандом	37	—				Свидание и примирение Бабура с Султаном Али мирзой у речки Кохлик	II 583	8
17	Осада воинами Бабура крепости Хан-Юрти близ Самарканда	39	Шанкар	13. Осада крепости Хан-Юрти	52 a	Бхавани	Одна из стычек под стенами Самарканда во время осады Бабуром города	II 1548	9
18	Рукопашный бой Бабура у пещеры Ашик близ Самарканда	40	Нарсинх	14. Осада Самарканда Бабуром	54 a	Рас			

Национальный музей, Дели				Британский музей, OR 3714			Государственный музей Востока		
№	сюжет	лист	автор	сюжет	лист	автор	сюжет	инв.	кат.
19	Бабур со своими воинами выходит из крепости Ходжа Дидар к Самарканду	41	Дханрадж				Прием Бабуром военачальников после его первого вступления в Самарканд	II 761	10
20	Гостеприимство (жителей) Самарканда и отъезд Бабура в сторону Бустан-Сарая	44	—	15. Торжественная встреча Бабура самаркандцами	59 a				
21	Тяжело больной Бабур в Самарканде	51	—	16. Больной Бабур в Самарканде	70 a	Нама			
				17. Весть о потере Андижана	81 b	Нама			
22	Бабур и его 240 воинов в крепости Маргинан	58	Мискин						
23	Новый захват крепости Андижана Бабуром	60	Мадху	18. Бой Бабура под Андижаном	84 a				
24	Брат Тамбаля Халил сдает Бабуру крепость Мазу близ Оша	63	—						
25	Сражение у Хубана с Тамбалем и победа Бабура	65	Кхем Каран				Привод к Бабуру пленных узбеков после битвы с Тамбалем у Хубана	II 576	11
26	Битва воинов Бабура и Тамбаля между Хубаном и Дхамасаном	66	Дхармадас						

Национальный музей, Дели				Британский музей, OR 3714			Государственный музей Востока		
№	сюжет	лист	автор	сюжет	лист	автор	сюжет	инв.	кат.
27	Битва с Тамбалем у крепости Биш-Харан	69	Джамаль	19. Сражение Бабура с Тамбалом у крепости Биш-Харан	94 b	*tarh*: Тулси *amal*: Тария	Сражение конницы Бабура с отрядами Тамбаля у крепости Биш-Харан	II 585, 1549	12 13
28	Попытка переговоров о мире между Бабуром и Тамбалем	70	—						
							Воины Бабура и жители Самарканда изгоняют из города войска Шейбани хана	II 581	14
29	Бабур восседает во дворце Бустан в Самарканде	78	Сарван						
30	Падение Бабура с лошади во время состязания в скачках с Касим беком и Камбаром Али	86	—				Состязание Бабура и двух его военачальников в быстроте езды при отступлении из Самарканда	II 1586	15
31	Освящение новых знамен	90	Джагнатх	20. Церемония смотра войск	128 b	Тулук	Церемония освящения знамени перед выступлением в поход деда Бабура — монгольского хана	II 1551	16
32	Построение войск моголов после освящения знамен	91	Нанд Гвалияри						
33	Юва-хан приветствует Бабура в Фергане близ деревни Яга	93	Джамаль	21. Встреча Бабура с Султан Сеидханом и Бабахан Султаном	133 a	Сануле	Двоюродные братья Бабура Султан Саид Хан и Баба-хан Султан приветствуют его при встрече	II 579	17

Национальный музей, Дели				Британский музей, OR 3714			Государственный музей Востока		
№	сюжет	лист	автор	сюжет	лист	автор	сюжет	инв.	кат.
34	Бабур со своим войском выступает из Андижана	95	—						
35	Ранение Бабура саблей Тамбаля под Андижаном	98	Бхагаван	22. Битва при Чихиль-духтаране	137 b	Ибрахим Кахар			
36	Встреча Бабура с Джахангиром-мирзой в бане в Ахси	101	Лачхман				Прибытие Джехангир мирзы в Ахси к Бабуру, находившемуся в это время в бане	II 1535	18
37	Бабур сражается в бою на майдане в Ахси	103	Аси						
							Эпизод с переменой лошади во время бегства Бабура из Ахси	II 763	19
38	Бабур уходит в горы после своего поражения в битве с Тамбалем	106	Махеш						
39	Встреча Бабура с Хосров шахом близ Кабула в Души	112	—				Хосров шах изъявляет покорность Бабуру	II 578	20
40	Хосров шах со своими спутниками присоединяется к Бабуру	113	Мохаммад Кашмири						
41	В Кундузе Бабур встречается с покоренными племенными вождями	115	Кхем	23. Подчинение Ширака Бабуру	163 a	Расике			

Национальный музей, Дели				Британский музей, OR 3714			Государственный музей Востока		
№	сюжет	лист	автор	сюжет	лист	автор	сюжет	инв.	кат.
42	Сад Баг-и-Вафа близ Кабула	121	Бхагаван	24. Сад Баг-и-Вафа, разбитый Бабуром в Адинапуре	173 b	Дхану			
43	Бабур закладывает хауз в Исталифе близ Кабула	125	Прем Гуджарати				Бабур в своем саду в Исталифе под Кабулом наблюдает за выравниваем русла арыка	II 1539	21
44	Бабур наблюдает за строительством хауза Се Яран близ Кабула	126	Прем	25-26. Источник Ходжа Се-Яран в окрестностях Кабула	180b 181b	Махеш Рас			
45	Охота на птиц в Баране	132	Бхаг	27. Ловля птиц в окрестностях Кабула	190 a	Шьям	Ловля птиц сетью в Кабульской области	II 569	22
46	Поход Бабура на хазарейцев близ Джалту (Чату)	134	Бхавани						
47	Сын Дария хана Яра-и Хусейн присоединяется к Бабуру в Кабуле	135	Нама						
48	Бабур расспрашивает проводника Малик-бу-Саида Карамани из касты гуркхатри о пути в Биграм	136	Макара	28. Прогулка Бабура в Биграм 29. Прогулка Бабура в Биграм	197 b 199 a	Джаганатх Кубанд			
				30. Бабур занимает селение Дашт	200 b	Рас			
49	Бабур на привале в горах в Кохате	137	Доулат						

Национальный музей, Дели				Британский музей, OR 3714			Государственный музей Востока		
№	сюжет	лист	автор	сюжет	лист	автор	сюжет	инв.	кат.
50	Кул-и-Баязид гонит свою лошадь через реку Синдх в атаку на другой берег	142 ка	Кхем(а)	31. Переправа через реку Синд	204 b	Дханрадж			
51	Бабур на противоположном берегу реки Синдх осыпает врагов градом стрел	142 кха	Нанд Гвалияри						
52	Джахангир мирза встречает Бабура близ Газни	144	Кхем Каран						
53	Атака Бабура у крепости Калат-и-Гизали	148	Бхагаван						
54	Бабур готовится к встрече с мирзами	171	—						
55	Угощение Бабуром мирз в Кабуле	172	—						
				32. Бабур на пиру у Бади аз-Замана	208 b	Пахам Гуджарати			
				33. Бабур на приеме у Бади аз-Замана	252 b	Шанкар Гуджарати			
				34. Бабур на приеме у Бади аз-Замана	253 a	Маджвари Калан			
56	Встреча Бабура с женщинами из рода Султан Хусейна мирзы у его могилы в Герате	174	—	35. Бабур в Герате в доме Султан Хусейна	256 b	Хиср Хила Чела?			

Национальный музей, Дели				Британский музей, OR 3714			Государственный музей Востока		
№	сюжет	лист	автор	сюжет	лист	автор	сюжет	инв.	кат.
57	Дастархан для Бабура у Хадиджа-бегум в беседке в Герате	175	—						
				36. Бабур в гостях у Музаффар мирзы	257 a	Джамшид Хила (Чела?)	Пир Бабура во дворце Музаффар мирзы в «Белом саду» в Герате	II 574	23
58	Бабур наслаждается пиром с мирзами в Герате	177	—	37. Бабур на пиру у Бади -аз-заман мирзы	260 b	Тария	Пир Бабура в саду «Джехан-Ара» в Герате в гостях у Бади-аз-заман мирзы	II 577	24
59	Битва Бабура с хазарейцами	183	Тулси	39-38. Битва Бабура с хазарейцами	270b 271a	***tarh***: Сануле ***amal:*** Тахарнял Банвари Хурд			
60	Бабур получает трофеи баранами от хазарейцев	184	—						
61	Бабур и его спутники на привале у костра	185	—	40. Отряд Бабура у костра у подножия горы Минар	273 b	Рам Дас?			
62	Бабур и его воины на снежном перевале попути в Кабул, измученные морозом	186	—						
63	Арестованные бунтовщики перед Бабуром в саду Чар-баг близ крепости в Кабуле	189	Хусейн Вала	41. Снятие осады мятежников с крепости Кабул	274 a	Тария			

Национальный музей, Дели				Британский музей, OR 3714			Государственный музей Востока		
№	сюжет	лист	автор	сюжет	лист	автор	сюжет	инв.	кат.
64	Бабур охотится в долине Каттаваза на онагров и оленей	192	Лачхман	43. Бабур на охоте за куланами	283 b	Манохар	Охота Бабура в долине Каттаваза	II 573	25
65	Бабур поражает черную антилопу	193	—	42. Бабур на охоте за куланами	284 a	Абдулла	Охота Бабура в долине Каттаваза	II 575	26
66	Войско мирз Хорасана в Герате	194	—						
							Нападение узбеков на посланцев с дарами от изменника Шах Мансура	II 584	27
67	Шах-бек и Пири-бек во время сражения в Кандагаре	200	—				Переход на сторону Бабура туркмена Пири бека с братьями во время боя под Кандагаром	II 2079	28
68	Битва у горы Мурган	201	Макара	44. Бабур с одиннадцатью воинами обратил в бегство большой отряд врагов	285 a	Мухлис			
69	Раздел добычи в Карабаге после боя	203	Бхагаван				Подсчет добычи, захваченной Бабуром в Кандагаре	II 2080	29
70	Битва с афганцами близ Кабула	205	Шанкар						
71	Вид битвы — убитые и пленные афганцы	206	Дханну						
72	Плавание Бабура на плоту по реке	207	—						

Национальный музей, Дели				Британский музей, OR 3714			Государственный музей Востока		
№	сюжет	лист	автор	сюжет	лист	автор	сюжет	инв.	кат.
73	Бабур празднует рождение Хумаюна в Чарбаге в Кабуле	209	—	45. Пир Бабура в Кабуле по случаю рождения Хумаюна	295 a	Сур Гуджарати			
74	Захват Бабуром крепости Баджаур	211	—				Штурм войсками Бабура крепости Баджаур	II 1544	30
75	Охота Бабура на носорога близ Свати	215	Кешу Кахар	46. Охота Бабура на носорогов	305 b	Дханрадж			
				47. Нилабийцы преподносят дары Бабуру	306 a	Банвари Хурд	Жители Нилаба подносят Бабуру дары	II 582	31
76	Переправа Бабура через реку Синдх	216	Говинд						
77	Переправа Бабура через Джелам	221	Макара						
78	Бабур распределяет дары афганских сардаров в Биграме	226	Доулат						
79	Хумаюн и Камран оказывают почтение Бабуру	227	Джамаль						
				48. Хмельной Бабур с факелом на коне	314 a	Шанкар Гуджарати	Возвращение Бабура в лагерь после ночного пира в лодке на реке	II 1547	32
80	Бабур плавает на плоту близ Кабула	234	Говинд	49. Прогулка Бабура на плоту	333 b	Бхаяг (Бхаг?)	Приключение во время плавания Бабура на плоту по реке Пенджхир	II 1538	33

Национальный музей, Дели				Британский музей, OR 3714			Государственный музей Востока		
№	сюжет	лист	автор	сюжет	лист	автор	сюжет	инв.	кат.
81	Охота на оленей в горах Алишанга	243	Тулси	50. Охота на оленей в горах Алишанга	347 b	Рас			
82	Охота Бабура на носорогов под Биграмом в Пешаваре	246	—	51. Охота на носорогов под Биграмом	351 b	Сабудас			
				52. Столкновение слона с носорогом	352 a	Джаганатх			
83	Приготовление к погребальному обряду воинов на берегу реки Синдх	247	—						
84	Войско Хамид хана Лоди и выступление Хумаюна	254	—				34. Выступление сына Бабура Хумаюн мирзы в поход против Хамид Хана	II 1542	34
85	Хумаюн одерживает победу над Хамид ханом Лоди близ Амбалы	255	—	53. Победа Хумаюна на поле битвы	368 a	Дев Гуджарати			
86	Сражение при Панипате	259	—						
87	Вид сражения при Панипате. Войска Бабура и Ибрахима Лоди в ужасающей битве	260	—						
88	Атака Бабура на Баджаур и страдания тамошних жителей	262	—						

Национальный музей, Дели				Британский музей, OR 3714			Государственный музей Востока		
№	сюжет	лист	автор	сюжет	лист	автор	сюжет	инв.	кат.
				54. Бабур осматривает мавзолеи в окрестностях Дели	370 b	Кешу Гуджарати			
							Вступление Бабура во дворец султана Ибрахима в Агре после взятия города	II 1543	35
Животные, которые водятся только в Хиндустане									
89	Слоны близ селения Калпи	267		55. Слоны Индии	378 a	—			
				56. Носороги Индии	379 a	—	Носороги	II 567	36
				57. Дикий буйвол Индии	380 a	Сарван			
90	Арана	269 ка							
91	Арана и нильгау	269 кха		58. Олени нильгау и коротконожка	380 b				
92	Черная антилопа, или калахара (самцы и самки)	270 ка	Нарси				Антилопы (харна, арани, калахара)	II 2076	37а
93	Охотники в засаде на животных	270 кха	Ибрахим Кахар	Калахары			Борьба самцов черной антилопы (калахара)	II 2076	37 б
94	Быки гини и обезьяны	271	Джамшид	59. Киик калахара и маленькие быки гини	382 a	Шьям			

Национальный музей, Дели				Британский музей, OR 3714			Государственный музей Востока		
№	сюжет	лист	автор	сюжет	лист	автор	сюжет	инв.	кат.
95	Белки галахри, павлины, журавль и рыбы	272 ка	Бхавани	60. Род мыши галахри и павлины	383 b	—			
96	Павлины	272 кха	Бхавани						
97	Попугай и майна (скворец)	273	Ибрахим	61. Индийские попугаи	384 b	—	Попугаи и другие птицы Индии	II 568	38
				62. Птица шарак	385b	—	Шарак	II 586	39
98	Черная куропатка	274 ка	Бхаг	63. Разновидность шарака — пиндавали	386 a	Мансур			
99	Куропатки луджа и дурардж	274 кха	Бхаг						
100	Канджал и пхулпайкар	275 ка	Макара	64. Птицы породы канджал и пулпайкар	387 b	Мансур	Горные козлы и куропатки	II 2077	40а
101	Банамурга и чилси	275 кха	Макара				Пульпакар, дикая курица и чильси	II 2077	40б
102	Будан и хам	276 ка	Аси Кахар						
103	Хиндустани кхурчал, чарз и багарикар	276 кха	Аси Кахар	65. Птицы харчал и чарз	389 a	Мансур	Харчал и чарз	II 750	41б
104	Чарз, багарикар и баттакх	277 ка	Банди				Перепелка и харчал	II 750	41а
105	Дирга и сарас/пеликан и индийский журавль	277 кха	Банди	66. Сарас или тивватурна	390 a	Сур Гуджарати			

Национальный музей, Дели				Британский музей, OR 3714			Государственный музей Востока		
№	сюжет	лист	автор	сюжет	лист	автор	сюжет	инв.	кат.
				67. Маники и аисты	390 b	Сур Гуджарати			
				68. Разновидности аистов в Индии	391 a	Шанкар Гуджарати			
				69. Большой бузак, белый бузак и утки	391 b				
106	Лага-лаг и якранг	278 ка	Макара						
107	Птицы Хиндустана	278 кха	Макара						
108	Гармапаи и шахмург	279 ка	Бхавани						
109	Джангли пакши, чамгадад и мата	279 кха	Анант	70. Разновидности сороки, трясогузки и ласточки	393 a	Падарат			
110	Карча, коял, шикарка	280 ка	Пхатту	71. Птицы куил, дятлы и водяной лев	393 b	Дхану			
111	Тота, шир аб, сияхсар	280 кха	Пхатту						
112	Гангский дельфин и гхариал	281 ка	Аси	72. Водяные животные сисар и водяная свинья	394 a	Сарван	Водяной лев (гребнистый крокодил) и водяная свинья (гангский дельфин) среди рыб	II 572	42а
113	Водяное животное (каламачхлия балиг)	281 кха	Аси	73. Водяное животное гариал	394 b	Сарван	Охота на крокодила	II 572	42б
114	Рыбы и лягушки	282 ка	Лохака	74. Рыба какка 75. Лягушки Индии	395a 395b	Шанкар Гуджарати	Рыбы Индии	II 752	43а

Национальный музей, Дели				Британский музей, OR 3714			Государственный музей Востока		
№	сюжет	лист	автор	сюжет	лист	автор	сюжет	инв.	кат.
115	Дерево манго	282 кха	Лохака				Дерево амби	II 752	43б
				76. Дерево кирни	398 a	Тулси Хурд	Дерево кирни и лисицы	II 2075	45а
							Дерево кирни	II 2081	44б
116	Банан	283 ка	Аллах Кули				Деревья амбэ и кила	II 2081	44а
117	Деревья амли и махуа	283 кха	Аллах Кули						
118	Деревья джамун и камрак	284 ка	Бхура	77. Деревья джаман и камрак	398 b	Тулси Хурд	Деревья джаман и камрак	II 2075	45б
119	Деревья катхал и бадхал	284 кха	Бхура	78. Плодовые деревья бадхал и бийр	399 b		а)Деревья камрак и кадхил б) Кадхил и бадхал	II 570	46 а б
120	Канир и караунда	285 ка	Хиджра				Деревья и лисицы	II 1197	47а
121	Деревья панияла, гулар, амбала и чируджи	285 кха	Хиджра	79. Плодовое дерево паниала	400 b	Сарван	Дерево и две лисицы		47б
122	Чируджи и кхаджур	286	Лохака	80. Деревья чирунчи и финики	401 a	Хусроу Кули	Пальмы	II 2074	48
123	Дерево нариял	287 ка	Анант						
124	Дерево нираиги	287 кха	Анант	81. Апельсиновое дерево	403 b	Шанкар Гуджарати	Цитрусовые деревья	II 751	49 а б

Национальный музей, Дели				Британский музей, OR 3714			Государственный музей Востока		
№	сюжет	лист	автор	сюжет	лист	автор	сюжет	инв.	кат.
125	Дерево нимбу	288 ка	Тулси						
126	Деревья турандж и сангтара	288 кха	Тулси	83. Плодовые деревья сангтара и садафал	405 b	Ибрахим Каххар	а) Деревья турунджи и сангтара б) Деревья большого лимона, джанбири и садафала	II 758	50 а б
127	Галгал и джамбири лиму	289 ка	Аси	82. Деревья лимона и цитрона	404 a	Шанкар Гуджарати			
128	Садапхал и амритпхал	289 кха	Аси	84. Деревья амрудпал и амалбид	406 a	Кешу Гуджарати	Деревья амрудпала, карна и амальбида	II 759	51а
129	Карна и амлабауд	290 ка	Дхармадас						
130	Джасун	290 кха	Дхармадас	85. Цветы джасун	406 b	Кешу Гуджарати	Джасун	II 759	51б
131	Канэр и кевара	291	Дхармадас	86. Цветы канир и кюра	407 b	Ибрахим Наккаш			
132	Бабур раздает награды во время дарбара во дворце Ибрахима Лоди Кхас-махал	298	Анант				Прием и раздача наград, устроенные Бабуром по случаю победы над султаном Ибрахимом	II 1540	52
				87. Отравленный Бабур в недомогании	417 b	Бхура			
				88. Приближенные спешат поздравить выздоровевшего Бабура	418 a	Бхура			

Национальный музей, Дели				Британский музей, OR 3714			Государственный музей Востока		
№	сюжет	лист	автор	сюжет	лист	автор	сюжет	инв.	кат.
133	Индийские князья на службе у царевича Хумаюна	299	Нарси						
134	Эпизод битвы Бабура с Раной Сангой	323	—	89. Чин Тимур, Мустафа Руми и Хумаюн на поле боя	453 a	Махеш			
135	Эпизод битвы Бабура с Раной Сангой	324	Нанд Гвалияри						
136	Бабур на высоком берегу на озере Кутила	327	—						
				90. Бабур на суфе, воздвигнутой на середине озера	459 a	Падарат	Посещение Бабуром источника в Сункаре	II 1537	53
137	Бабур у стен крепости Чандери	334	Нанд Гвалияри	91. Взятие замка Чандири	468 b	Бхавани	Взятие крепости Чандири	2082 II	54
138	Путешествие Бабура к дворцам Викрамаджита и раджи Мансингха в Гвалиоре	340	Бхура	92. Бабур осматривает дворцы Ман Синга и Бикрамаджита	478 a	Дханрадж	К описанию достопримечательностей Гвалиора и Урвы	2078 II	55
139	Прием Бабуром узбеков Кызылбашей и индийских послов «за одним столом»	349	—						
140	Бабур, наблюдающий борьбу слонов, баранов, верблюдов и борцов	350	Баннари Кхурд	93. Бой баранов	492 a	Бхавани			

Национальный музей, Дели				Британский музей, OR 3714			Государственный музей Востока		
№	сюжет	лист	автор	сюжет	лист	автор	сюжет	инв.	кат.
141	Бабур в крепости Каррэ на приеме у Султана Джалал-уд-дина	360	Джаганатх				Пир Бабура во дворце Султана Джелаль-ад-дина в Карре	II 1552	56
142	Лошадь Бабура попала в трясину, и Бабур награждает чином сардара освободивших ее пловцов	362	—	96. Переправа через реку Сон	522 a	Нанд Гвалияри			
143	Бабур строит лодочный мост у реки Сон	366	Джаганатх	94. Лодки Бабура «Асаиш», «Араиш», «Гунджаиш» и «Фармаиш»	504 b	Кхем	57. Поездка Бабура по Гангу и приключение с рыбой	II 1545	57
144	Шейх Мухаммад Гаус, уповая на милосердие Бабура, молит его о помиловании	378	—						
				95. Посол Бенгалии на приеме у Бабура	520 a	Рамдас			

Автор приносит глубокую благодарность коллегам — Н.Г.Анариной и В.Н.Фомичеву, обеспечившим возможность работать с изданием М.С.Рандхавы, в котором опубликован и комментирован список «Бабур-наме» из Национального музея в Дели.

Е.М. Карлова

ДЖАЙПУРСКАЯ ГОЛУБАЯ КЕРАМИКА

Под общим названием «джайпурская голубая керамика» известна расписанная в основном в голубой гамме посуда и керамическая плитка с белым черепком, производимая в мастерских Раджастхана. Это довольно молодое ремесло, получившее развитие со второй половины 19 в. Оно, тем не менее, имеет довольно сложную историю развития и широкую известность в самой Индии и за ее пределами.

Джайпурская керамика отличается от голубой керамики других областей Северной Индии в первую очередь тем, что ее белый (а не красный) черепок имеет особый состав. В него входят 40 частей кварца, 5 частей ганча (известь, добываемая в Уттар Прадеш и используемая с 13 в. для производства керамики, в основном глазури), бикарбонат соды и так называемая «фуллерова земля» (флоридин) [1, p. 42-46]. Фактически получается керамика без использования глины.

Процесс производства джайпурской керамики имеет свои особенности. Все ингредиенты растираются в порошок, просеиваются, добавляется немного воды. Тулово сосуда изготавливается в земляной форме, в которой его оставляют на ночь, шейка и горлышко выполняются на гончарном круге. Затем все части соединяются и просушиваются заново, после чего места соединения затираются с помощью песка. Сосуды некоторое время сушатся, и это очень ответственный момент, ибо непластичная и легко впитывающая влагу кремниевая в основе масса при сильной влажности не просыхает и изделие может осесть. После этого сосуд покрывается ангобом, состоящим из 40 частей кремния, 10 частей порошка из битого стекла и примерно 1 части каолиновой глины. В некоторых случаях добавляется костяной порошок. Все эти ингредиенты перемешиваются и разбавляются до состояния однородной массы водой, иногда с добавлением муки.

Следующий этап — декоративная обработка. Горшок медленно вращают на гончарном круге, нанося на поверхность контуры узора с помощью беличьей кисти. Для заливки цветом ис-

пользуют кисти из козьей шерсти. Обычно контурный рисунок выполняется оксидом кобальта.

Типичный бирюзовый пигмент, или, как его называют в Индии, «делийский голубой», раньше привозили из Ориссы и Химачал Прадеш. Сейчас его добывают на месте из оксида меди, засыпая измельченные медные обломки солью и помещая их в калильную печь. Более темный синий — оксид кобальта, один из самых сильных и популярных красителей, использующихся в керамическом производстве. В Индии он добывается в натуральном виде в местечке Кхетри, неподалеку от Джайпура.

Во второй половине 20 в. в джайпурскую керамику стали вводить новые цвета, в частности желтый и зеленый, а кроме них, терракотовый, красный, коричневый, черный. Раскраска в наше время чаще всего представляет собой сочетание нескольких цветов: обычно синего, голубого, желтого и зеленого. Зеленый краситель получают смешением хрома и оксида меди. Желтый цвет, как правило, достигается использованием сульфата кадмия.

После высыхания расписанная поверхность покрывается бесцветной глазурью. Глазурь очень чувствительна к условиям обжига, особенно к колебаниям температуры, так что к этой процедуре предъявляются очень высокие требования. При обжиге в температурном режиме, используемом для красной глины, глазурь идет мелкими кракелюрами. Этот эффект заметен на вазе с красным черепком из собрания Музея Востока. Особенность глазури в том, что ее варят на очень малом огне, так что она получается непрочной и легко отстает от основы. Глазурь имеет красивую блестящую поверхность, но крайне недолговечна, и сосуд может пропускать влагу, попросту говоря — течь.

Преимущество такой технологии в том, что требуется только один обжиг, в отличие от других видов керамики, которые должны быть обожжены до и после глазуровки.

Традиция глазурованной керамики в Индии уходит корнями в далекое прошлое. Согласно археологическим данным, две тысячи лет назад отсюда в Китай экспортировалась глазурованная керамическая плитка, а археологическая экспедиция под патронажем джайпурского городского совета обнаружила черепки с росписью голубыми эмалевыми красками на территории Раджпутаны, относящиеся к рубежу нашей эры. С отступлением буддизма в Индии традиция глазурованной керамики прекратила свое развитие. Согласно индуистской традиции, посуда, однажды использованная для еды или питья, не может

быть использована повторно. До настоящего времени посуда из красной глины часто уничтожается после еды с тем, чтобы изготовить из ее черепков новую. Лишь с приходом мусульман, с 8 в. н.э., традиция глазурованной керамики возрождается: сначала в области Синдх, затем в Мултане и Кхурдже, на территории современного Пакистана. Со временем центром производства керамики с подглазурной росписью кобальтом и оксидом меди становится район Дели, откуда несколько мастеров переехали в Джайпур, основав там новое производство. От джайпурской голубой керамики делийская и мултанская отличаются красным черепком, который для осветления покрывается ангобом из смеси кварца, белой глины, камеди и «фуллеровой земли». В Мултане в росписи использовали кроме прочих желтый и зеленый оттенки, а делийские и джайпурские мастера традиционно выдерживали бело-голубую гамму.

В современном виде джайпурская керамика появилась во второй половине 19 в. Как свидетельствуют документы, основатели этого ремесла в Раджастхане возглавили секцию керамики, открытую в джайпурской Школе искусств и ремесел, основанной в 1866 г. джайпурским правителем Рам Сингхом II[1]. В каталоге выставки, проходившей в Джайпуре в 1883 г., на которой впервые экспонировалась джайпурская голубая керамика, отмечается, что изделия выполнены приглашенным из Агры мастером. Стилистический анализ принципов декорирования ранних вещей позволяет предположить, что прототипом для них была делийская керамика и скорее всего мастер был приглашен из Дели. Как бы то ни было, в Джайпуре бело-голубая керамика нашла себе широкое применение: самые известные примеры ее использования в архитектуре — убранство дворца Рамбагх в Джайпуре, где бело-голубой плиткой выложены фонтан и гардеробная комната махарани (жены правителя).

[1] О его происхождении существует красивая легенда. Во время праздника воздушных змеев в Джайпуре, в котором принимал участие сам раджа Рам Сингх, его внимание привлек неземной красоты воздушный змей, ставший победителем. При ближайшем рассмотрении выяснилось, что змей покрыт тонким слоем блестящей пыли. Хозяева змея, братья-гончары, поведали радже, что эта пыль — измельченные сосуды, которые они делают на своей родине, в Байяне, неподалеку от Бхаратпура. Взглянув на творения рук ремесленников, раджа так восхитился, что пригласил их переехать со своими семьями и мастерскими в Джайпур. Братья согласились, и раджа специально посылал их в Дели, к знаменитому мастеру Бхоле, совершенствовать мастерство.

До настоящего времени наиболее сложным и малоизученным вопросом остается причина, по которой в Джайпуре стали производить бело-голубую керамику по столь необычной технологии, несмотря на то что этот район богат сортами глины, да и заимствованная традиция предполагала получение красного черепка. Приглашавшиеся в Раджастхан из Дели мастера продолжали работать в привычной манере, украшая сосуды и керамическую плитку растительным орнаментом в традиционной гамме — кобальт и бирюза по белому фону. Изменился только состав черепка. Возможно, кроме некоторых технологических достоинств, были и другие причины для изменения технологии.

На формирование вкуса индийских правителей в 19 в. большое влияние оказывали англичане, всегда присутствовавшие при дворе. Североиндийские, и особенно раджастханские, правители пали жертвой моды на все английское. В этот период предметы роскоши ввозились в Индию из Англии в огромных количествах. Хорошим тоном считалось украсить жилище в английском вкусе. Во второй половине 19 в. во дворце махараджи Джайпура Чандра Махал даже была построена зала с бело-голубой орнаментальной росписью по потолку и стенам, являющейся очевидным подражанием чрезвычайно модному в это время английскому веджвудскому фарфору. Здесь следует отметить, что в 19 в. в Европе еще не до конца утихло увлечение бело-голубым фарфором и его имитациями, получившими широкое распространение в 17-18 вв. Сделать свой вариант керамики с белым черепком и сине-голубой росписью по белому фону было вполне «в духе времени». Однако джайпурская керамика являет собой пример того, как привнесенная идея растворяется в местных традициях. Тяжелый пористый черепок хоть и имеет белый скол, однако не похож ни на фарфор, ни на фаянс. Принцип росписи и организация орнамента на поверхности имеют несомненное индо-персидское происхождение.

В 1957 г. Школа искусств и ремесел, основанная Рам Сингхом II, была закрыта индийским правительством. Ее преемницей стала школа Савай Рам Сингх Шильп Кала Мандир. Однако ее мастера, ставящие себе целью возрождение старых ремесел, проводят эксперименты, не способствующие сохранению традиций. В частности, эксперименты с обжигом и привнесение в бело-голубую керамику новых цветов непоправимо нарушают изначальную чистоту стиля и самобытность этого традиционного ремесла. Растительный орнамент и характерные именно для

раджастханской бело-голубой керамики изображения в медальонах мифологических персонажей и животных сменяются более современными геометрическими мотивами — широкой косой клеткой, горизонтальными полосами. Все чаще появляется рисунок желтым, зеленым и коричневым цветами по синему фону.

Хотя в настоящее время большая часть джайпурской керамики представляет собой сувенирную продукцию, еще остались мастерские, где выполняют уникальные вещи, которые с полным правом могут называться произведениями искусства.

В коллекции Музея Востока есть несколько североиндийских керамических сосудов с бело-голубой росписью. Наибольшего внимания заслуживают два из них, датирующиеся 19 веком. Первый (инв. № 319 II) — ваза с небольшими ручками: пористый белый черепок с подглазурной росписью кобальтом и бирюзой, что характерно для джайпурской голубой керамики. В четырех медальонах по сторонам тулова изображены мифологические герои и божества: Хануман, Ганеша, женская и мужская фигуры (возможно, Рама и Сита). Тулово сосуда имеет бирюзовую фоновую заливку, в медальонах же она выполнена светлым кобальтом.

Другой сосуд (инв. № 364 II) имеет ту же форму и традиционный для индо-мусульманского декоративного искусства растительный орнамент по тулову, выполненный бирюзой и кобальтом по белому фону. Главное отличие в том, что у второго сосуда красный черепок, а заливка внутренней стороны горлышка выполнена бирюзовым цветом. Черепок этого сосуда гораздо легче остальных, а на глазури видны кракелюры, характерные для сделанной из красной глины керамики и появляющиеся вследствие несоответствия температурных режимов обжига черепка и глазури. Эти признаки позволяют установить, что сосуд был произведен в районе Дели.

Еще четыре сосуда поступили одновременно и датируются 1950-ми гг. Все они имеют типичный для раджастханской керамики тяжелый пористый белый черепок и роспись кобальтом и бирюзой с растительными мотивами.

Характерная для сосудов этого типа керамики форма — невысокое узкое, слегка расширяющееся кверху горло и широкие плечи. Все сосуды в музейной коллекции небольшого размера: высота от 15,5 до 29,3 см, диаметр от 11,5 до 18,8 см. Орнамент организован сообразно членению поверхности сосуда: горло, плечи и подножье обведены фризовым ленточным орнаментом с

геометрическими или растительными мотивами. Тулово декорировано свободно расположенным растительным орнаментом или симметричными медальонами сложной формы.

Кроме того, в музейной коллекции хранится прекрасное глубокое блюдо (инв. № 1006 II) с пористым белым черепком. Орнаментом покрыта только его внутренняя часть. Используемые цвета соответствуют традиционной для этого вида керамики гамме: белый, кобальт и бирюзовый. Орнамент распределен по поверхности сосуда фризами, с помощью декоративных белых полос выделены зеркало, внутренняя и внешняя отлогая части приподнятого борта. По борту используется синий фон. По широкому отлогому краю изображены восемь медальонов в форме бутонов лотоса, пространство между которыми заполняет орнамент с растительными мотивами. В медальонах на бирюзовом фоне изображены мифологические герои: обезьяна, пастушка-гопи, предводитель обезьяньего воинства Хануман, царевич Рама и его брат Лакшмана, Гаруда, дважды изображен Кришна. Приподнятый борт украшен фризом с растительным мотивом, напоминающим пальметты. На зеркале используется бирюзовый фон, на котором изображен играющий на флейте Кришна и гопи, рядом с ними корова. Кобальтовым контуром условно намечены облака.

При ближайшем рассмотрении этого блюда становится заметна очередность, в которой происходила его раскраска. В первую очередь на белую поверхность предмета кобальтом наносился контур будущего рисунка, затем кобальтом же заполнялся фон в тех местах, где расположен растительный орнамент. После этого бирюзовым цветом раскрашивался фон фигурных композиций. Цвет черепка выполняет роль белой раскраски фигур и растительного орнамента.

Использованная литература

1. *Jasleen Dhamja.* Survey of Arts and Crafts of Rajasthan. Pottery. — Marg, XVIII, 1964, №1.
2. *Mehta R.* The Handicrafts and Industrial Arts of India. — Bombay, 1960.
3. Indian Handicrafts. — Publication Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, 1956.
4. *Smith V.A.* History of Fine Art in India and Pakistan. — 1957.
5. *Swarup S.* The Arts and Crafts of India and Pakistan. — 1957.
6. *Watt S.G.* Indian Art in Delhi. — 1904.

Е.М. Карлова

ОРИССКАЯ ЖИВОПИСЬ ПАТА

Искусство Ориссы[1], как и индийское искусство в целом, открывалось европейскому взгляду постепенно. Сначала была замечена великолепная храмовая архитектура этого региона, затем — пещеры Кхандагири и Удаягири, прекрасные манускрипты на пальмовых листах, исследователи которых еще и сейчас находятся в самом начале пути. Орисская живопись *пата* привлекла внимание искусствоведов и собирателей в последнюю очередь — и в силу медлительности роста интереса к народному искусству, и вследствие некоторых печальных обстоятельств. Так, первая попытка познакомить европейцев с живописью *пата* была предпринята в 50-е годы 19 в. в Лондоне. Но, к сожалению, выставочный зал со всеми экспонатами сгорел на второй день после открытия. Среди погибших в огне *пата-читра* были холсты 18 в. В наше время многие европейские и индийские музеи хранят в своих собраниях живопись *пата*, но большая ее часть относится уже к 20 в. и лишь крайне редко — к 19-му. В силу этих обстоятельств коллекцию ГМВ можно считать достаточно представительной, так как ее экспонаты датируются серединой и даже первой половиной 20 в.

Самый ранний из известных холстов *пата-читра* хранится в Национальной библиотеке в Париже и датируется первой половиной 19 в. Вещи более раннего периода не сохранились даже в Индии. Собирательством и исследованием индийского народного творчества в течение многих лет занимались в основном английские служащие и военные, проходившие службу в колонии. Ранние исследования носили скорее этнографический характер, однако для искусствоведческого анализа ценна огромная работа по сбору материала, проделанная английскими энту-

---

[1] Для удобства используется современное название штата Орисса, отделившегося от Бенгала и Бихара 1 апреля 1936 г. Использование этого термина справедливо потому, что современные границы штата примерно соответствуют ареалу распространения языка орья. В разные исторические эпохи этот регион имел самоназвания, производные от этого слова — Одра, Удиша, Одиса (особенность произношения церебрального д/р в языке орья порождает варианты написания).

зиастами 19 в. В 20 в. меняется эстетическая оценка народного творчества, оно попадает в музейные коллекции и становится объектом серьезных искусствоведческих исследований.

Обычно живопись *пата* датируют на основании стилистического анализа. Происхождение холстов коллекции ГМВ известно, что значительно облегчает их датировку. Коллекция сформировалась на основе поступлений из трех источников. Одиннадцать холстов поступили с выставки кустарных изделий Индии, проходившей в Москве в 1957 г., два были закуплены у частного коллекционера Э.Н.Никитиной в 1983 г., восемь — у собирателя В.И.Коровикова в 1993 г. Все эти работы были приобретены в 1950–1970-х гг. непосредственно в центре производства, расположенном в Восточной Индии, в штате Орисса.

Пата-читра представляют собой холсты с красочными сюжетными росписями, на которых изображены божества и герои легенд, связанные с популярным в Ориссе культом божества Джаганнатх. Как художественное явление живопись *пата* лежит в контексте общеиндийской традиции. Роспись по ткани наиболее широко распространена в Южной Индии, а также в некоторых восточных и западных областях, в частности в Гуджарате, Раджастхане и Ориссе. Поэтому некоторые исследователи связывают происхождение этой ремесленной традиции с неарийскими народами Индии и делают вывод о том, что она «была заимствована на окраинах ведического мира» [1, с. 118].

Термин «пата читра» (*paṭa chitra*) происходит от названия материала, на котором выполняется живопись. Первое значение слова «пата» (*paṭa*) в санскрите — «ткань», или «материя». В санскритских текстах под этим термином обычно понимается хлопчатобумажная ткань. Кроме того, этим словом обозначаются платье или одежда, а также холст, картина, портрет. Термином «пати» (*paṭi*) или «патика» (*paṭika*) также обозначается ткань. «Читра» (*chitra*) — это все пестрое, цветное, прекрасное, картина или рисунок, а также чудо. Художник или живописец именуются термином «читракара» (*citrakara*), а словом «читракарман» (*citrakarman*), соответственно, живопись и рисование [3]. Словом «пата-читра» (или просто «пата») называется живопись на ткани, безотносительно принадлежности к определенному культу или использования определенной техники.

Технология подготовки хлопкового холста для живописи варьируется в зависимости от района. В Западной Индии, в част-

ности в Гуджарате, принято покрывать рельеф ткани клеевым грунтом из пшеничной или рисовой муки, а затем полировать с помощью агата. В Восточной Индии клеевой грунт, часто включающий в себя коровий навоз, после нанесения на холст и высыхания затирают так, чтобы поверхность стала максимально гладкой, а холст тонким.

В Ориссе *пата-астра* (неподготовленный холст) обрабатывают следующим образом. На чистом полу раскладывают промытые хлопковые полотна, которые покрывают клеем, имеющим в своей основе масло тамариндового семени. Сверху кладется еще один слой ткани и новый слой клея. Затем холст некоторое время сушится на солнце, после чего он с двух сторон поочередно покрывается грунтом из мела и тамариндового клея. Для полировки используют сначала кусочек грубого камня или кирпича, а затем гальку. После того как неровные края обрезаны ножницами, холст готов для живописи.

Однако технология не всегда была в точности такой. Прежде в качестве грунта мог использоваться коровий навоз с землей, изделия покрывались лаком до нанесения живописи. Среди старых *пата* встречаются экземпляры, выполненные на однослойной ткани [16, с.103].

Для орисских *пата*, как для любой народной живописи, характерно использование ярких открытых цветов. Помимо красного, черного и белого, это обычно ярко-голубой, желтый и зеленый. Естественно, что в современном производстве применение традиционных натуральных пигментов утрачивает свое значение, им на смену приходят дешевые и яркие химические красители. Однако натуральные пигменты не вытеснены вовсе, их употребление до сих пор остается обязательным в производстве живописи, имеющей непосредственное отношение к ритуалу.

Белый пигмент в Ориссе традиционно получали из растертых морских раковин. Желтый — из природного сульфида мышьяка. Красный цвет имеет огромное значение, и такая краска требуется в больших количествах для нанесения фона. В Ориссе можно встретить два вида красного пигмента: *хингула* — киноварь и *гайрика* — красная охра. Для получения черного используется сажа. Традиционный синий пигмент — индиго; ляпис лазурь или ультрамарин, популярные сейчас, в традиционной восточно-индийской живописи никогда не применялись [18, с. 90-99].

Пата-читра традиционно выполняется членами общины *читракаров* — художников, принадлежащих к варне шудр. *Читра-*

кары живут большими семьями, в которых каждый член принимает то или иное участие в процессе создания живописи. Женщины обычно выполняют техническую работу — готовят холст, грунт и пигменты. Дети с малолетства наблюдают за работой взрослых и таким образом учатся до тех пор, пока им не станут доверять расписывать наименее ответственные части холста.

В наше время *читракары* делают вещи главным образом на продажу туристам и паломникам, а основными местами сбыта многие годы остаются рынки Пури и Бхубанешвара. Однако некоторые из них продолжают выполнять заказы храма Джаганнатха в Пури; в их число входит обновление разных частей убранства храмового комплекса и настенных росписей, а также создание ритуальной живописи для храмовых нужд. Вознаграждением за работу в храме раньше служила выделяемая *читракарам* земля, а также пища с храмовой кухни. В наше время оплата производится наличными. Хотя размер оплаты часто не покрывает даже стоимости красок, *читракары* продолжают работать для храма из соображений престижа и религиозного долга. Первоначально *читракары* обитали только в непосредственной близости к храму в Пури, но со временем они расселились по всей области[2]. Приступая к живописи, *читракар* следует определенному алгоритму, регламентирующему последовательность необходимых действий. Сначала обозначается предназначенное для живописи поле. Вслед за этим одна или несколько рамок по его сторонам заполняются, как правило, контрастным фоном. Стадии производства *пата* имеют следующие названия:

Типана — нанесение наброска тонкой кисточкой с белой краской. Это одна из самых ответственных частей работы, во время которой формируется композиция, расположение фигур на холсте.

Хингула-банака — заполнение фона цветом, обычно красным.

Ранга-банака — раскраска тел персонажей согласно традиционной иконографии.

Луга-пиндха — раскраска одежд персонажей.

---

[2] Начало этому процессу положила политическая ситуация середины 16 в., когда местные правители с целью ослабления и децентрализации власти династии Гаджапати стали строить храмы Джаганнатха в разных частях Восточной Индии. В 15 в. был построен храм в Раннуре; в 16-м — в Биратрапапапуре, Тигрии, Барипаде, Талчере и Сонепуре; в 18-м — в Найягархе, Даспалле, Джаджпуре, Бадамбе, Нарсингхпуре, Алтхгархе, Дигапаханди, Парлакхемунди, Багаде, Джайпуре, Кеонджхаре; в 19-м — в Баласоре, Кхандапаре, Бхаванипатне [9, с. 56].

Аланкара-лаги/гахана-лекха — на этой стадии рисуются украшения, головные уборы, атрибуты или музыкальные инструменты в руках божеств.

Мота-кала — раскрашивается все, что должно быть черного цвета.

Сару-кала — здесь рисунок приобретает черный контур.

Шанкха-пота — добавляются последние штрихи белой краской, в частности, так называемый «цветочный дождь».

В последнюю очередь обычно наносится орнамент на бордюр. Разные стадии работы могут выполняться разными мастерами, в зависимости от степени ответственности участка и степени мастерства художника.

Последний этап производства *пата* назвается *джаусала* — покрытие лаком. Для этого *пата* держат некоторое время над раскаленными углями, а затем покрывают лицевую сторону порошком из камеди и лака. Когда порошок плавится, его втирают в грунтованный холст. Иногда используют другой способ — лаковый стержень держат над жаром, а потом натирают им живопись. В любом случае получается умеренно блестящая гладкая поверхность, устойчивая к запылению и влаге.

Говоря об орисской живописи *пата*, как правило, имеют в виду *джатри пати*, или «картинки для пилигримов». Они отличаются большим разнообразием сюжетов, размеров и форм и варьируются от самых дешевых, выполненных на газетах, до крупных и дорогих холстов. Самыми дорогостоящими являются *пата* с изображением плана храма Джаганнатха в Пури.

Свое название имеет каждая форма, а также каждый размер холста и листа, если живопись производится на бумаге. Еще в начале 20 в. можно было встретить *пата* микроскопического размера, до одного квадратного сантиметра, однако ныне технология столь миниатюрной живописи утрачена. В основном на *пата* небольшого размера изображается триада: Джаганнатх, Балабхадра и Субхадра. Существует несколько стандартных и наиболее популярных с точки зрения удобства размеров. Обычно большой холст имеет величину 158×180 см. Круглые холсты обычно имеют 30 см в диаметре. Популярны также картины прямоугольного формата 22×25 см, 44×50 см, 60×78 см.

Прежде чем перейти к рассмотрению традиционной иконографии, следует подробнее остановиться на происхождении и особенностях распространенного в Ориссе культа. На протяже-

нии веков на этой территории сталкивались разные религиозные и философские учения[3]. Культ Джаганнатха своей многозначностью и самобытностью во многом обязан их взаимодействию. В этой связи наиболее важным представляется проследить историю развития в Ориссе вишнуизма, так как, согласно распространенной версии, Джаганнатх представляет собой девятую *аватару* бога Вишну. В этом качестве он занимает место, традиционно принадлежащее другой аватаре — Будде.

Вишнуизм в Ориссе прослеживается с 5 в. н.э., а к 11 в. его позиции становятся достаточно сильными для того, чтобы он был признан официальной религией правящей династии. В это время в Бхубанешваре строятся храмы, посвященные Вишну как Васудеве, а также Эканамше и Балараме, которые под именами Субхадры и Балабхадры будут почитаться в качестве сестры и брата Джаганнатха. В это же время становится популярным поклонение некоторым аватарам в отдельности от других — строятся храмы Курмы, Варахи и Нарасимхи.

Становление культа Джаганнатха[4] идет параллельно с набирающим силу движением *бхакти*. Храм в Пури становится местом, привлекающим бхактов со всей Восточной и Южной Индии. В нем подолгу жили такие выдающиеся личности, как Рамануджа (11-12 вв.), Нарахари-Тиртха (15-16 вв.), выдающийся рели-

[3] Буддизм и джайнизм появляются на территории Ориссы, в Калинге, почти с момента своего основания, в 6 в. до н.э. Правитель Калинги Брахмадатта упоминается в числе восьми, среди которых был поделен прах после кремации Будды. Расцвет буддизма в этом регионе приходится на 3 в. до н.э., период после завоевания Калинги Ашокой Маурья. По преданию, в этом регионе проповедовали первые исторические учителя джайнизма — Паршванатх и Махавира. В 6-7 вв. н.э. в этом регионе становится популярным шиваизм, приверженцами которого были местные династии Бхаумкаров, Восточных Гангов и Налов. Последний взлет шиваизма в Ориссе относится к 10-11 вв., времени правления династии Сомавамши.

[4] Имя Джаганнатха упоминается в памятниках Центральной Индии с 10 в. Пури уже в это время считался местом паломничества к храму упомянутого божества. Точная дата постройки храма остается неизвестной. Новый, посвященный Джаганнатху храм, взамен рухнувшего старого, в Пури стали возводить в 1135 году при царях династии Сомавамши, происходившей из Западной Ориссы, где был распространен культ Пурушоттамы-Нарасимхи (одно из имен Вишну и эпитет Джаганнатха). Культ Пурушоттамы стал основой для консолидации завоеванных прибрежных земель, так как был близок и местному населению, и новой правящей династии. Однако Сомавамши сохранили в качестве своего покровителя Шиву. На протяжении всего 12 в. Шива сохранял свое значение в качестве покровителя династии Ганга, и лишь правитель Анангабхима III в надписи 1216 года называет себя наместником Пурушоттамы, Рудры и Дурги.

гиозный реформатор и проповедник кришнаитского *бхакти* Кришна Чайтанья (Чойтонно) (1483-1533). Влияние последнего на развитие *бхакти* и утверждение храма Джаганнатха в Пури как важнейшего центра паломничества трудно переоценить.

Значение верований орисских племен для формирования культа Джаганнатха было отмечено многими исследователями [4; 11; 13]. Тексты на санскрите и орья[5] приводят легенду [6, с. 66-70] о том, что изначально Джаганнатху поклонялись в форме Ниламадхавы — каменного идола. Подобным идолам поклонялись местные племена, в частности, *шавары*[6], правитель которых Шавара Вишвавасу был первым поклонником Ниламадхавы. Представители местных племен до сих пор играют важную роль в храмовых обрядах в Пури. Так, племенное происхождение имеет особый класс жрецов — *дайтьи*[7]. Они воспринимаются в качестве «семьи» божества, и после ритуальной «смерти» его изображения во время обряда *навакалевара* «наследуют» имущество. Параллели этого обряда можно найти и у некоторых других племен, например *кхондов* или *думалов*.

Тесная взаимосвязь религиозных культов и философских учений в регионе привела к заимствованиям и влияниям не только в области ритуала, но и пантеона и иконографии. Это становится очевидно при ближайшем рассмотрении статуй алтаря Джаганнатха в храме Пури. Сам алтарь представляет собой постамент, на котором расположены три деревянных идола в форме слабо обработанных раскрашенных стволов дерева, изображающие Балабхадру, Субхадру и Джаганнатха. Их лица окрашены соответственно белой, желтой и черной краской, высота идолов — около 1,8 м. Кроме того, на постаменте находится Сударшан — деревянный, завернутый в ткань столбик, символизирующий *чакру* Вишну, фигурки богинь Лакшми и Вишвадхари (возможно, Сарасвати) и еще одно небольшое изображение Джаганнатха, называемое Ниламадхавой [4, с. 387].

В литературе можно встретить широчайший диапазон примеров восприятия Джаганнатха и отождествления его с различными мифологическими героями и историческими персонажами — от

---

[5] Такие, как «Сканда-пурана», «Брахма-пурана», «Вана-парва» Сарала Даса, «Деула» Ниламбара Даса и «Капила Самхита».

[6] Санскритский термин «sabara» использовался для обозначения любых аборигенных племен.

[7] Санскр. «сын демона Дити».

правителя Индрадьюмны и Вишвавасу до Вишвакармана, и столько же легенд, объясняющих это. Подобная ситуация естественна для живой синкретической традиции, особенно в условиях Индии, когда пантеоны смежных культов свободно смешиваются и взаимообогащаются. Как уже отмечалось, в основном в среде верующих Джаганнатх ассоциируется с Пурушоттамой, Кришной и Нарасимхой[8].

Интересную проблему представляет собой происхождение Субхадры, воспринимаемой то в качестве супруги, то в качестве сестры Джаганнатха-Кришны[9]. Среди росписей стен храма в Пури есть сцена с изображением поклонения Джаганнатху, Шивалинге и Дурге Махишасурамардини. Ортодоксальные тексты предлагают множество интерпретаций этой триады; одна из них, довольно распространенная, ассоциирует Джаганнатха, Балабхадру и Субхадру соответственно с Вишну, Шивой и Дургой. Многие исследователи склонны считать, что Субхадра как персонаж триады сформировалась под сильным влиянием шактистских культов, в частности, популярного в этом регионе культа богинь (*саптаматрика*). Одно из имен Субхадры — Эканамша — указывает на связь с культом Дурги, которой под этим же именем поклоняются в Катьяяни. С другой стороны, происхождение образа Субхадры, возможно, связано с индуизацией культа местной богини Стамбхешвари (т.е. «Богини Столба») [4, с. 385].

Балабхадра, согласно кришнаитской традиции, считается братом Кришны[10], а также одним из воплощений змея Шеши. В другой интерпретации он является воплощением Лакшманы, а Кришна, соответственно, Рамы, и оба они являются воплощениями Вишну. Однако под влиянием шиваитской традиции Балабхадра, он же Баларама, был переосмыслен в качестве воплощения

---

[8] Соотнесения Джаганнатха с Кришной и Нарасимхой нисколько не противоречат друг другу, поскольку Джаганнатх почитается как источник всех аватар. Но ассоциация с Нарасимхой очевидно намного древнее. Интересен тот факт, что древесным стволам, предназначенным для изготовления статуй, поклоняются как Нарасимхе. Г.Кулке отмечает, что Джаганнатх в своем развитии от племенного божка до Кришны прошел последовательно несколько стадий, первой среди которых была ассоциация с Нарасимхой [4, с. 373].

[9] В кришнаитском цикле она фигурирует под именем богини Йогамайи, родившейся у Деваки в облике сестры Кришны и вознесшейся на небо при попытке Кансы убить ее. Культ сестры Кришны — Субхадры — занимает значительное место в некогда распространенном в Ориссе учении секты панча-ратра [4, с. 386].

[10] В кришнаитской традиции он носит имя Балабхадра, Баларама или Баладева. Как старший брат он воспитывался вместе с Кришной в семье Нанды.

Шивы. Его образ оформился позже остальных и был включен в триаду на позднем этапе[11]. Эпитеты Балабхадры — Халахадра («плугоносец») и Халаюддха («воин с плугом») трактуются некоторыми учеными как доказательство связи этого образа с древними божествами плодородия.

Нетрадиционный для индийского искусства с его культом человеческого тела облик статуй Джаганнатха и его спутников породил множество вариантов его объяснения. Часто в качестве обоснования приводится описание мифического первочеловека Пуруши, не имеющего ни ног, ни рук; без глаз, но все видящего; без ушей, но все слышащего; непознаваемого, но знающего все вокруг. Здесь уместно вспомнить особенность племен Западной Ориссы (*шаваров* и *думалов*), состоящую в том, что они поклоняются идолу в форме деревянного столбика. Но их столбики не имеют раскраски или другой декорации, которая придавала бы им антропоморфный вид. Таким образом, нельзя, как это делают некоторые исследователи, однозначно утверждать, что «изображение божества в образе деревянного столбика имеет племенное, или "шаварское" происхождение» [11, с. 23]. Скорее, такая форма является результатом перехода от одной формы почитания божества к другой, когда ритуальное искусство развивается параллельно теологии, иногда опережая литературную традицию, в других случаях следуя за ней.

Орисская живопись *пата* оперирует привычным для индийской народной живописи набором сюжетов — сценами из эпоса, детства Кришны и его подвигов, но главным объектом изображения все же традиционно является триада божеств — Балабхадра, Субхадра и Джаганнатх. Среди иконографических текстов в Ориссе наибольшей популярностью пользуются «Вишнудхармоттара», «Шильпапракаша» и «Шильпашастра» Баури Махарана [7; 18]. Манускрипты на пальмовых листах с этими текстами в семьях *читракаров* являются объектом поклонения во время ежедневного ритуала *Ганеша пуджа*, однако на практике редко употребляются в силу того, что немногие из *читракаров* обладают достаточной грамотностью, чтобы читать на санскрите. Посвященный живописи манускрипт на пальмовых листах «Банака-лаги видхи» (1644-45 гг.), написанный на орья и хранящийся в храме в Пури, не используется непосредственно,

[11] Изначально на алтаре храма в Пури можно было видеть лишь Джаганнатха и Субхадру.

хотя содержит иконографические указания по росписи ликов алтарных статуй. Некоторые сюжеты были описаны в литературе уже после того, как их иконография закрепилась в живописи, это относится к текстам «Раса панчака» Дивакара Даса и «Васанта раса» Пиндика Шричандана[12]. Многовековая традиция и опыт предыдущих поколений художников собраны в передающихся внутри семей *читракаров* «справочниках». Часто они представляют собой бумажные тетрадки[13] с записями от руки, содержащие *дхьянамантры* и наброски основных сюжетов, и являются предметом особой семейной гордости.

Наиболее ритуально значимым считается холст, называемый *анасара-пати*. Он выполняет функции скульптурных изображений триады на время их замены новыми. «Ниладри Маходая» дает подробные указания по созданию этих изображений: «Баларама будет белого цвета с раковиной, диском и палицей в руках и украшенный множеством драгоценностей. Субхадра будет желтой и будет сидеть в [позе] *падмасана*. В двух ее руках будут лотосы, а две других будут в [жестах] *варада* и *абхая мудра*. Она тоже должна быть украшена драгоценностями. Синий Джаганнатх будет в [позе] *падмасана* с раковиной, диском, булавой и лотосом в четырех руках. Его глаза будут похожи на лепестки лотоса, а на его груди будут драгоценности *шриватса* и *каустубха*. Он будет украшен *ванамалой* и прекрасными драгоценностями. Три *пата* будут внесены через восточные ворота храма с *чаттрой*, *чамарой* и *гхантой* и установлены перед бамбуковой занавесью. Там им станут поклоняться согласно ритуалу. Не сомневайся, о, Великий Правитель, что Господин Вселенной обитает в *пата*»[14].

На *анасара-пати* можно увидеть довольно редко встречающееся антропоморфное изображение рассматриваемой триады. Субхадра в большинстве случаев изображается в образе богини Бхубанешвари; ее тело желтого цвета, в двух ее верхних руках белые лотосы (или ангкуш и змея), а нижние сложены в *абхая* и *варада мудра*. Балабхадра изображается в облике Ананты-Васудевы — белокожим мужчиной с усами и бородой, в его четырех руках чакра, раковина, погоняло для слонов, палица или плуг, а над головой — капюшон семиглавой кобры. В собрании ГМВ есть *анасара-пати* с изображением Балабхадры — Ананты-

[12] См. например OHRG, vol. XLVII, N 1.

[13] Два листа из подобных альбомов, хранящиеся в Ашутош-музее, были опубликованы в [13, ил. XIV; 14, ил. I].

[14] *Niladri Mahodaya*. Adhyaya 15 (цит. по [9, с. 37]).

Васудевы (инв. № II 3437). Традиционно для *анасара-пати* архитектурное обрамление в виде *шикхары* или *ратхи* — ритуальной повозки, используемой во время праздника *снана-ятра*.

Резкой границы между антропоморфным и неантропоморфным изображениями триады нет, фигура может иметь очертания человеческого тела, но на месте лица может изображаться условная маска статуи. Она может иметь разные формы: квадрата со скругленными углами, квадрата с острыми верхними и скругленными нижними углами, реже встречаются круглые.

Существует несколько основных иконографических типов триады, в зависимости от облачения. Одежды скульптурной триады меняются несколько раз в день, и каждый костюм (*веша*) имеет свое название. Наиболее часто изображаемым является *бада-шингхара веша*, парадное облачение, используемое в конце каждого дня. Оно представляет собой шелковую ткань, декорированную орнаментально обработанным текстом из поэмы Джаядевы «Гитаговинда». В коллекции ГМВ есть *пата* с изображением триады в костюмах *бада-шингхара веша* (инв. № II 3443).

Кроме того, для праздников и церемоний существуют специальные костюмы, некоторые из которых включают в себя деревянные конечности, прикрепляемые к не имеющим рук и ног изображениям Джаганнатха, Балабхадры и Субхадры. Из них самым популярным является наряд «слоновьи одежды» (*гаджанана веша*)[15]. Другое одеяние, носящее название *гаджа уддхарана*, демонстрирует пример так называемого «мифологического костюма». Джаганнатх иногда изображается в разных формах, связанных с инкарнациями Вишну. В *гаджа уддхарана веша* он предстает в качестве Вишну — спасителя слона[16]. В изображениях подобного рода каждый член триады стоит в

[15] С этим облачением связана следующая легенда. Однажды в Пури, во время ежегодного праздника *снана-ятра*, появился паломник, поклоняющийся богу Ганеше. Местный правитель предложил ему вместе совершить приношения Джаганнатху, но паломник отказался под тем предлогом, что признает только Ганешу. Но войдя в храмовое святилище, он увидел Джаганнатха, представшего ему в облике слоноголового бога. С тех пор ежегодно на празднике *снана-ятра* Джаганнатх предстает в облике Ганеши. Церемонии этого праздника включают омовение триады, что не улучшает вид деревянных фигурок, поэтому изменение их до неузнаваемости с помощью «слоновьих одежд» имеет и практический смысл.

[16] Согласно легенде, однажды волшебный слон в поисках любимой пищи — лотосовых стеблей зашел слишком глубоко в воды реки, где на него напали обитающие на глубине змеи. Поняв, что сопротивляться бесполезно и скоро его утащат на дно, слон вознес горячую молитву Вишну. Одного появления божества верхом на Гаруде было достаточно, чтобы слон был спасен.

парадных одеждах на лотосовом пьедестале. Рядом с изображением Джаганнатха выделено поле, в котором изображены слон и крокодил[17]. Джаганнатх и Балабхадра имеют по четыре руки и одеты в желтые одежды, Субхадра имеет две руки и облачена в зеленые одежды.

Сюжетные сцены с изображением триады в полном составе не встречаются. Джаганнатха и Балабхадру в облике всадников и девушку-молочницу рядом с ними можно увидеть на *пата* с сюжетом *Канчи-кавери* (*Канчи-авиджана*), основанном на легенде, согласно которой невестой раджи Пури была дочь раджи Канчи. Однажды отец невесты приехал в Пури помолиться в храме Джаганнатха и увидел своего будущего зятя подметающим землю вокруг ритуальной колесницы. Раджа не был знаком с этим древним обычаем и пришел в такой ужас от увиденного, что отказал в руке своей дочери жениху, выполняющему работу неприкасаемых. Раджа Пури вознес молитву о помощи в храме Джаганнатха. Джаганнатх и Балабхадра были тронуты, они покинули храм и на конях отправились в Канчи. Почувствовав жажду, они попросили молока у встретившейся им пастушки Маники, а на обратном пути наградили ее кольцом. Через некоторое время тем же путем проезжал раджа Пури со своим войском. Он встретил Манику, выслушал ее рассказ и понял, что божества вняли его молитвам. Он отправился в Канчи, завоевал княжество и восстановил справедливость, женившись на дочери раджи[18]. На *пата* обычно изображается определенный момент легенды, когда всадники встречают пастушку на обратном пути из Канчи. Они всегда находятся в правой части холста на вздыбленных конях: светлокожий Баларама на черном, а за ним темнокожий Джаганнатх на белом, оба с пиками в руках. В левой части в профиль лицом к всадникам изображается пастушка с горшком на голове. *Пата* с таким сюжетом есть в коллекции ГМВ (инв. № II 3440)[19].

Обширную группу составляют эпизоды из эпоса «Рамаяна» и «Махабхарата». В этом регионе наибольшее распространение

[17] В Ориссе вместо змеи обычно выступает крокодил.

[18] Эта местная легенда впервые встречается в написанной на орья поэме «Шримандира самачара», она же упоминается в рукописи «Мадалапанджи» (11 в.), которая является одним из первых прозаических источников на языке орья и представляет собой хронику храма Джаганнатха в Пури, включая и династическую историю Ориссы.

[19] О рельефе с этим сюжетом в храме Джаганнатха в Пури говорится уже в «Бедха парикрама» Баларама Даса (1497-1590). См. также [4; 17].

получили их пересказы на местных языках, в частности — на бангла, орья и староассамском[20].

Некоторые сюжеты орисской живописи *пата* не встречаются в традиционной редакции эпоса. Например, мотив *навагунджара* основан на сюжете, описанном в «Махабхарате» Сарала Даса[21], однако в санкритском варианте «Махабхараты» его нет. До 15 века, когда была написана эта поэма, этот сюжет не встречается ни в живописи, ни в рельефах орисских храмов. Упоминание этого мотива есть в «Шильпапракаша», орисском тексте по храмовой архитектуре [18, с. 42-43]. Некоторые изменения в его иконографию были введены самими *читракарами* — вместо лотоса обычно изображается зеркало[22] или чакра. *Читракары* зачастую вводят в иконографию элементы, не описанные в литературе и не встречающиеся в шастрах. Например, знаменитый золотой олень из «Рамаяны» часто изображается с двумя головами — возможно, чтобы подчеркнуть его волшебное происхождение, хотя в эпосе о двух головах нет ни слова.

В коллекции ГМВ хранятся две *пата* с изображением героев «Рамаяны». На одной (инв. № II 3444) в центре — Рама и Сита, по сторонам — второстепенные персонажи: Хануман, царь медведей Джамбават, Лакшмана и Бхарата; на другой (инв. № II 3442) — Рама и Сита, Хануман, Чатругхна и Бхарата.

---

[20] Первый вариант на бангла носит название «Кавиндра Махабахарата», или «Парагали Махабхарата» (ок. 1515), ее автор — Кавиндра Парамешвар. Многие поэты переводили части «Махабахараты»; наиболее известны «Ччутикхани Махабхарата» Шрикара Нанди и «Ашвамедха», написанная орисским поэтом Двиджа Рагхунатхом на бангла. Вне всякого сравнения остается популярность в Северной Индии «Рамачарита Манас» Тулсидаса (1533-1624), написанная на хинди. Однако впервые перевел «Рамаяну» на бангла Криттивас Оджха в 14 в. — его «Криттиваси Рамаяна», а также вариант «Мадхава Кандали» и «Скандадева» на староассамском, приобрели наибольшую известность. На орья популярны пересказы Сарала Даса — «Махабхарата» и «Рамачарита Манас».

[21] Пятеро Пандавов, женившись на Драупади, договорились между собой, что если один из них войдет в спальню, когда там находится другой, он отправится в изгнание на 12 лет. Однажды, когда там находился Юдхиштхира, Агни приказал Арджуне сообщить тому о его визите. В случае отказа Агни пригрозил спалить весь город, так что Арджуне пришлось подчиниться и в результате добровольно отправиться в изгнание. Вишну решил навестить его в лесах, приняв для этого необычную форму: голова петуха, шея павлина, бычий горб, тело льва и хвост змеи; из трех ног одна была лапой тигра, другая — ногой лошади, третья — слона, четвертая же была человеческой рукой, держащей лотос [19, с. 34-46].

[22] См. Nava-krauncha dhyana. — Utkal University, Library. — (Манускрипт на пальмовых листах).

Круг сюжетов, связанных с жизнью и подвигами Кришны, невероятно обширен. Во многом он базируется на огромной восточноиндийской вишнуитской литературе[23]. «Гитаговинда» Джаядевы — первое крупное авторское произведение, повествующее о любви Кришны и Радхи, стала источником вдохновения для множества поэтов-бхактов[24], так же, как и «Шрикришнавиджай» Маладхара Васу[25]. Проповедник кришнаитского *бхакти* Чайтанья[26] развил и популяризировал существовавшую и раньше концепцию о том, что Джаганнатх — это одно из проявлений Кришны. Эта концепция нашла соответствующий отклик в изобразительном искусстве[27].

---

[23] Легенды, составляющие «костяк» кришнаитской сюжетики, появляются впервые во второй главе «Хариванши»: это чудесная история рождения Кришны, эпизоды с повозкой и ступой, победа Кришны над змеем Калией и поднятие одним пальцем горы Говардхан, история с волшебным луком и т.д. Здесь же появляются описания хороводов влюбленных пастушек, положившие начало пасторальной кришнаитской лирике позднего средневековья. Повторяя изложенное в «Хариванше», «Вишну-пурана», тем не менее, со временем приобрела даже больший авторитет и комментировалась вплоть до позднего средневековья. Наиболее детально сюжеты о юности Кришны разработаны в «Бхагавата-пуране». Несмотря на то, что «Вишну-пурану» она воспроизводит порой буквально, десятая книга «Бхагавата-пураны», посвященная жизни Кришны, начиная от рождения и кончая возвращением в Матхуру, отличается нигде более не встречающимися подробностями. На основе перечисленных произведений в средние века рождается обширный комплекс литературы на новоиндийских языках, воспроизводящий пуранические и эпические сюжеты с некоторыми изменениями и в доступной для большей части людей того времени форме.

[24] В традиции «Бхагавата-пураны», но с использованием местных легенд и эпизодов из других пуран, было написано множество поэм: «Шрикришнамангал» Мадхавачарьи (16 в.), «Шрикришнамангал» Кришнадаса (17 в.), «Говиндавиджай» Абхирама Даса, «Шрикришнавилас» Гханашьяма Даса и «Шрикришна-прематарангини» Рагхунатха.

[25] Маладхара Васу (Бошу) – знаменитый бенгальский поэт 15 в., за свои поэтические произведения был удостоен титула «Гунараджа Кхан», что означает «украшенный всеми благоприятными качествами».

[26] Первую часть жизни Чайтанья провел в Бенгале, после паломничества по Индии он обосновался в Ориссе, в Пури. Чайтанья впервые в вишнуитской поэзии перенес акцент с эротического на духовный аспект отношений Кришны и Радхи. Появление в поэзии Чайтаньи понимания любви Кришны и Радхи как соотношения между божеством и верующим заставляет некоторых исследователей не включать поэзию более раннего периода в свод вишнуитской литературы.

[27] «Как можно оказывать почтение такому изображению Джаганнатха, спросил Шри Нитьянанда. Шрикришна есть истинный Джаганнатх, ответил ему Шри Чайтанья» [10, с. 79]. Подобные представления существовали и раньше, и первый толчок к их развитию дал всплеск популярности вишнуизма в Ориссе после визита туда Рамануджи между 1112 и 1137 гг. Первые упоминания о Джаганнатхе как о Кришне в эпиграфике: 1237 г., надпись Анангабхима Дева в храме Паталешвара [12, с. 202].

В коллекции ГМВ хранится *пата* с изображением рождения Кришны (инв. № II 9120), это достаточно распространенный сюжет, имеющий устойчивую иконографию. Не менее популярный сюжет — *Калия дамана* — часто трактуется с незначительными разночтениями (инв. № II 3436). Он основывается на легенде о том, как Кришна победил кобру Калию, обитавшую в реке Калинди (Ямуна). По просьбе его жен Кришна сохранил змею жизнь, но заставил покинуть реку. В этой сцене Кришну изображают танцующим на извивающемся в водах реки теле кобры, а по сторонам жены змея, молитвенно сложив руки, умоляют пощадить их супруга. Часто жен Калии изображают как бы выглядывающими из открытых пастей водяных змей. На музейной *пата* они изображены похожими на европейских русалок, с рыбьим хвостом.

К серии легенд, рассказывающих о юности Кришны, можно отнести и «Отъезд Кришны и Баларамы из Гокулы в Матхуру» из коллекции ГМВ (инв. № II 8039), достаточно редко воспроизводимый в живописи *пата* и, возможно, вошедший в круг ее сюжетов на позднем этапе.

Среди *пата* с изображениями Кришны выделяется серия, посвященная играм Кришны и пастушек-*гопи*. Самый распространенный сюжет этой серии, пожалуй, похищение одежд, или *васт-ра харана*. В ГМВ есть три *пата* с этим сюжетом, имеющим устойчивую иконографию (инв. № II 3439, II 3445, II 9135). В центре изображается дерево кадамб с широко раскинувшимися ветвями, среди которых восседает играющий на флейте Кришна. На ветвях развешаны разноцветные одежды пастушек, а сами пастушки стоят в воде или на берегу у корней дерева. Часто одна из них предпринимает попытки взобраться по его стволу.

Изображение Кришны и *гопи* встречается в живописи *пата* в разных вариантах. Это одна из самых популярных в индийском изобразительном искусстве тем. Частое обращение к ней породило множество локальных трактовок и вариаций, не описанных в литературе. Например, так называемые *раса*, понимаемые как особая форма эротических игр, где *гопи* принадлежит ведущая роль[28]. Изображения *раса* представляют собой составленные из тел *гопи* фигуры: слона, лошадь, повозку и т.п.[29]

---

[28] Игры *раса* описаны в санскритском тексте Диванкара Даса «Раса Панчака».

[29] Дж.П.Дас указывает на то, что это не оригинальная индийская концепция, поскольку подобный мотив встречается и в персидском изобразительном искусстве, из которой и был заимствован могольской живописью [9].

Изображение десяти аватар Вишну имеет особое значение для почитателей Джаганнатха, ибо последний считается девятым полным воплощением божества[30]. Десять аватар редко являются самостоятельным изображением, в основном они встречаются на *пата* с разными сюжетами в качестве дополнения. Обычно они расположены в ряд по порядку: Матсья в виде человека с рыбьим хвостом, Курма в виде человека с нижней частью тела в виде черепахи, остальные разноцветные человеческие фигуры обозначают Вараху, Нарасимху, Ваману, Парашураму, Рамачандру и Кришну. Девятое место, традиционно приписываемое Будде, отдано Джаганнатху, а десятого — Калки — изображают в виде конской головы. Окружающие Джаганнатха аватары повернуты к нему и руки каждого сложены в жесте почтения.

Часто на *пата* можно встретить изображения Вишну, которые, как правило, соответствуют традиционной иконографии. В коллекции ГМВ есть подобное изображение Вишну Ананташаяны, возлежащего на змее Ананте (инв. № II 3435). Не менее популярны и изображения божеств, традиционно не относимых к вишнуитскому пантеону, таковы *пата* из музейной коллекции с образами Кали (инв. № II 9139) и Дурги Махишасурамардини (инв. № II 8040).

Среди музейных вещей представлен и редко встречающийся в живописи *пата* пуранический сюжет «пахтание океана» (инв. № II 9119). В правой части холста изображены небожители, а в левой — демоны, перетягивающие обернутое вокруг горы Мандара тело змея Васуки. Согласно мифу, именно его использовали для вращения горы, служившей мутовкой. В верхней части изображены уже добытые из океана драгоценности, а на вершине горы восседает богиня Лакшми.

Особый интерес для исследователя представляют сюжеты, связанные с повседневной обрядовой жизнью города Пури, проведением праздников и ритуалов. В собрании ГМВ есть *пата* с подобным сюжетом (инв. № II 9138), часто включающим изображения рядовых жителей города, участников храмовых процессий. Практически все подобные холсты относятся ко второй половине двадцатого века. Они не играют роли в ритуале, скорее,

[30] «Шуньясамхита» Ачьютананды знаменательна тем, что является одним из первых текстов, упоминающих Джаганнатха не как одну из аватар, а как источник всех других аватар (*аватари*). Там он назван «сочетанием всех аватар».

выполняют для пилигримов роль «сувениров», напоминающих о факте паломничества. В этой связи в подобных сюжетах не выработано канона или определенной иконографии. Несмотря на сохраняющуюся стилистику традиционных *пата*, в вопросах сюжета и композиции этих вещей все ограничивается лишь фантазией художника.

Особняком стоит разновидность *пата*, называющаяся *бадхья* или *тхия-бадхья*[31] (ил. 18). Это символический план храмового комплекса в Пури. Изображение храма дается фронтально в разрезе, оно помещено в центре *пата* и образует ее главную вертикаль. В очертания храмовой *шикхары* заключено пространство главного святилища. В святилище находится алтарь со скульптурными изображениями триады в костюмах *бада-шингхара веша*, под ним колонна Гаруды и поклоняющиеся ей Шива и Брахма по сторонам. В более развернутом варианте вокруг главной *шикхары* изображается дворик, заполненный небольшими святилищами, фигурками паломников и служителей храма. Святилище обрамляет храмовая ограда с парадными воротами, внутри ее пространство поделено на ячейки, в которых изображаются сцены храмового быта и описанные выше сюжеты. Пространство вокруг храмовой ограды бывает заключено в рамку в форме раковины, такая иконография носит название *шанкха-набхи*[32]. Пространство внутри раковины поделено на горизонтальные фризы с изображениями триады в различных *веша*, алтарей и святилищ, храмовых процессий. За границами раковины располагаются топографические приметы местности: побережье, изобилующий рыбой океан, озеро Индрадьюмны и различные постройки. Все это густо заполнено фигурками людей и растительностью. В горизонтальном фризе верхней части холста помещаются десять аватар Вишну и сюжетные сценки.

Таких развернутых композиций сохранилось очень мало, производство их трудоемко и дорого, а также требует особого мастерства, поэтому в наши дни они практически не встречаются[33]. По-

---

[31] Горизонтально ориентированный холст называется *badhia*, вертикально ориентированный — *thia-badhia*.

[32] Выбор этой формы объясняется описанием в «Уткалакханда» города Пури как *шанкхакшетра*.

[33] Старейшая известная нам *шанкха-набхья* хранится в Национальной библиотеке в Париже, она относится к первой половине 19 в.

пулярностью пользуется ее редуцированный вариант, на котором изображается храм Джаганнатха, где окружающее пространство поделено на горизонтальные фризы, а те в свою очередь — на клейма с различными сюжетами[34]. В коллекции ГМВ есть два холста *тхия-бадхья* (инв. № II 3441, 9145), оба представляют собой наиболее лаконичный вариант описанной выше иконографии.

Символика цвета, играющая важную роль в индийской живописи, подробно описана в шастрах. Различным *раса* соответствуют определенные цвета. Эротическая *раса* обозначается синим, веселье — белым, патетическая *раса* — серым, героическая — желто-белым, гневная — красным, ужасающая — черным, нечто неприятное — синим, нечто странное, незнакомое — желтым. Черный цвет для Джаганнатха, белый для Балабхадры и желтый для Субхадры используются с 12 века и предписываются специальными «справочниками» для *читракаров*. Желтый цвет в живописи *пата-читра* обычно используется для женских персонажей, для аватар Вишну — Матсья, Курма, Парашурама и Будда, а также для Лакшманы и Брахмы. Белый цвет соответствует аватарам Нарасимхе и Балараме, а также Шиве. Голубой — аватарам Вамане и Калки, а также Кришне. Последний иногда изображается черным, подобно Кали, Нараяне и Яме. Красным изображается лицо Ханумана, это также цвет Агни и популярной в Ориссе богини Мангалы. Зеленый цвет соответствует аватарам Варахе и Раме, светло-зеленый — демонам. Змеи обычно бывают серого цвета.

---

[34] Круг этих сюжетов относительно устойчив. Верхний фриз заполняют изображения десяти аватар Вишну в принятом в Ориссе варианте. В левой части следующего фриза находится эпизод *Канчи кавери*, а в правой Рама и Лакшмана целятся из луков в Равану. Несколько фризов, расположенных ниже, выполняются в стиле, близком настенным росписям племени *шаваров* — схематичные черные фигурки по белому или желтому фону. В левой части изображен Вишну Ананта-саяна, в правой — обезьянье войско Ханумана. Следующие ниже компартименты содержат сценки из повседневной жизни храма в Пури. С левой стороны изображается праздник *Холи*, южные ворота храма, праздник *Даманака* и храмовая кухня, а на другой стороне — Ганеша, праздник *кумара пурнима*, северные ворота храмового комплекса и убивающий золотого оленя Рама. Под храмом остаются две горизонтальные панели. На верхней изображаются праздники *снана-ятра* и *чандана-ятра*. На нижней — восточные ворота с двумя львами, изображения Патитапаваны, колесницы праздника *ратха-ятра* и океан с изображениями рыб справа. Пространство между фигурами заполняют маленькие человечки, святилища, птицы и т.д.

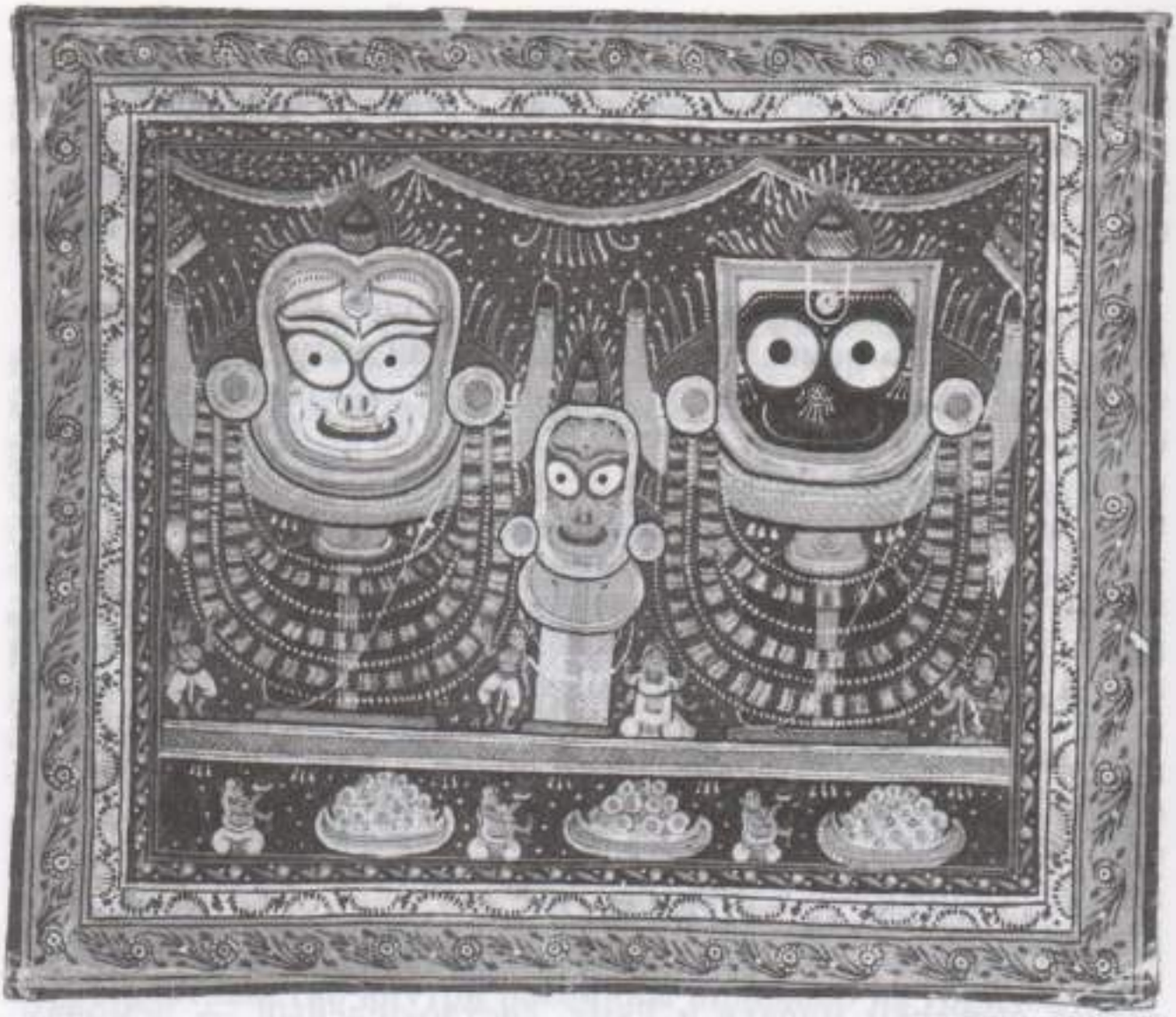


Рис. 1. Джаганнатх, Субхадра и Балабхадра
Индия, Орисса. 20 в. Холст, темпера

При изображении человеческой фигуры орисская живопись *пата* следует распространенному в Индии с периода средневековья обычаю сочетать фронтальный корпус с конечностями и головой в профиль. Исключение составляют некоторые варианты изображения Лакшми, Дурги Махишасурамардини, Натараджи, танцующего Ганеши и композиция Лакшми — Нараяна. Кроме того, этот принцип актуален для многоголовых персонажей — Брахмы и Раваны.

Изображение *читракарами* типичных персонажей соответствует описаниям «Вишнудхармоттары». Святых отшельников предписывается изображать истощенными, со спутанными волосами и оленьей шкурой в качестве единственного одеяния. Брахманы полны достоинства и облачены в белые одежды.

Министры, астрологи и придворные жрецы изображаются в окружении оказывающих им царские почести придворных и носят тюрбаны.

При расположении фигур *читракарам* необходимо показать каждую из них целиком, они не должны пересекаться и загораживать друг друга. Как правило, статус персонажа не влияет на его размер, изображение правителя или царя не должно быть выше других персонажей. Хотя перебивка в масштабах все же случается, это происходит скорее по техническим причинам, вследствие необходимости при построении композиции. Исключение составляют женские фигуры, которые примерно на полголовы ниже мужских.

Характерные для орисской живописи *пата* черты человеческих лиц — удлиненный тонкий нос, вытянутая волнообразная линия глаза, причем в женских лицах глаза уже и длиннее. Нос у *асуров* и близких к ним персонажей, в частности у Гаруды, загибается книзу. Прямой нос считается признаком высокого происхождения. *Асуры* и демонические персонажи изображаются с приоткрытым ртом, в котором видны зубы и торчащий наружу клык. Некоторые персонажи имеют усы: у правителей они тонкие и волнистые, а у *асуров* — густые и курчавые. *Риши*, *асуры* и некоторые правители могут иметь также и бороду.

Существует четыре основных типа головных уборов. *Банка-чулиа* (изогнутое перо) — является головным убором Кришны, *топи-кирти* представляет собой царскую корону (в ней изображаются такие божества как Вишну и Индра). *Амба-кашиа* — корона в форме плода манго, в ней изображаются царицы, а *пана-патри* (лист бетеля) — головной убор Кали, Бхайрави и других богинь. Женские персонажи одеты в сари с геометрическим или растительным узором и короткую блузу *канчула*. Мужские торсы обнажены, на плечи накинут шарф *уттарийя*.

Как правило, персонажи изображаются с украшениями: серьгами (ушными и для носа), браслетами (ручными и ножными), ожерельями и др. Единственное из перечисленного, чего нельзя встретить в орисской скульптуре, но что часто изображается в живописи *пата*, — это кольцо для носа. Объяснением этому служит тот факт, что подобные украшения появились только после мусульманского завоевания и, соответственно, гораздо позже постройки знаменитых орисских храмов [8, с. 292].

В качестве фона чаще всего используется монохромная однотонная заливка обычно красным цветом, иногда желтым и зе-

леным, еще реже белым или голубым. В этих условиях пейзаж неизбежно приобретает условный характер, он не используется в качестве средства передачи глубины пространства. Если присутствие растительности не оправдано ситуационно, как, например, в сцене похищения одежд, то она выполняет декоративную роль, часто просто заполняя свободное поле холста. Несмотря на упрощенность и даже некоторую условность изображенной растительности, практически всегда можно определить ее разновидность. *Читракары* используют два варианта. Первый — дерево кадамб (именно на нем обычно восседает Кришна в сцене похищения одежд) — имеет волнообразные мягкие ветви и тонкие удлиненные листья. Второй — билва, дерево Шивы, стройное, с крупными цветами. Кроме того, часто изображаются кочки, покрытые травой дурва — длинными, похожими на вьюн, отдельными стеблями или пучками.

Что касается фауны, то чаще всего можно встретить изображения птиц. Птицы трудноопределимой породы, скорее всего попугаи, часто изображаются в ветвях деревьев или просто «висящими» в воздухе (но не в полете) и обязательно в профиль. На *шикхарах* храмов или арках по сторонам изображаются попугаи с повернутой назад головой (*олата-шуа*).

Орнамент занимает в живописи *пата* важное место, каждый холст снабжен орнаментальной рамкой разной сложности. Традиционной формой является волнообразный ленточный орнамент в виде лозы с листьями или цветами. Раппорт представляет собой два соединенных круглых завитка, направленных вверх и вниз. Встречаются бордюры в виде ряда цветков или листьев. Другой вариант — орнамент в виде сплетенных широких лент-змей с узором, обычно в форме чешуек. Змей может быть две, и орнамент представляет собой их тела, свернутые в жгут или сплетенные «косичкой». Геометрический орнамент в простейших формах представляет собой ряды черточек, кружков или ромбов, точек, зигзагообразную или волнистую линию и т.п. Вариантов множество, и, как уже упоминалось выше, разнообразные орнаментальные бордюры могут соседствовать в одной рамке.

В живописи *пата* современные вещи по качеству часто превосходят наиболее старые из сохранившихся. Причина этого, видимо, в том, что искусство живописи на ткани до недавнего времени не носило профессионального характера в европейском понимании этого слова. Оно не зависело от состоятельных заказ-

чиков, как, например, миниатюра, и не требовало больших материальных затрат. Выполненная рукой как опытного мастера, так и новичка, *пата* имела одни и те же сакральные свойства и одинаковую ценность. Превращаясь в настоящее время в предмет коллекционирования и получая поддержку от индийского правительства, это искусство продолжает эволюционировать. Обогащаясь новыми сюжетами и техническими приемами, оно удерживается в строгих рамках традиции.

Использованная литература

1. *Гусева Н.Р.* Индуизм. — М., 1977.
2. *Джаядева.* Гитаговинда / Пер. А.Я.Сыркина. — М., 1995.
3. *Кочергина В.А.* Санскритско-русский словарь. — М., 1998.
4. *Кулке Х.* Орисса: Джаганнатх // Древо индуизма. — М.,1999. — С. 371-391.
5. Кустарные изделия Индии. По материалам выставки 1955 года в Москве. — М., 1956.
6. *Allen M.* The Jagannath Car Festival // Marg. — Vol. VIII, N. 4, 1955.
7. *Bauri Maharana.* Silpa Sastra. — Cuttack, 1922.
8. *Chattrejee K.N.* The use of Nose Ornament in India // Journal of Asiatic Society of Bengal. — V. XXIII, 1927.
9. *Das J.P.* Puri Paintings. — New Jersey,1982.
10. *Dvaraka Dasa.* Sri Jagannatha Charitamrita. — Puri, 1963.
11. *Elwin W.* The Religion of an Indian Tribe. — London, 1955.
12. Epigraphica Indica. — V. XXX.
13. *Gangoly O.C.* Summary Survey of Orissan Painting // Marg. — V. VII, N. 4, [1954].
14. *Ghosh D.P.* Orissan painting // The Journal of the Indian Society of Oriental Art, V. IX, 1941.
15. *Gray B.* Masterpieces of Oriental Art // The Journal of the Royal Asiatic Society. — April, 1948.
16. *Mukarji T.N.* Art Manufacturies of India. — Calcutta, 1888.
17. *Mukherjee P.* Historisity of the Kanchi-Kaveri Tradition // The Indian Historical Quarterly. — V. XXI, No.1, March, 1945.
18. *Ramachandra Kaulachara.* Silpa Prakasa / Ed. By Boner, Alice and Rath Sarma. — Sadasiva, 1966.
19. *Sarala Dasa.* Mahabharata. — Madhya Parva, 1965.
20. *Vijay Kirisha.* Fantasy in Indian Art. — 1971.

Н.А. Гожева, А.Е. Кириченко

РЕЛИГИОЗНО-МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ТРАДИЦИОННОГО ОРУЖИЯ МЬЯНМЫ

К ПРОЧТЕНИЮ НАДПИСЕЙ НА КЛИНКАХ БИРМАНСКИХ МЕЧЕЙ ИЗ СОБРАНИЯ ГМВ

Традиционное холодное оружие Мьянмы не так хорошо известно, как ближневосточное, японское или индонезийское. И хотя в Европе и Америке интерес к мьянманскому оружию возник еще в 19 в. и его образцы украшают многие коллекции холодного оружия, серьезных работ по этой теме до сих пор не создано. В собрании Государственного музея Востока хранится всего семь образцов оружия из Мьянмы — шесть мечей и один нож, поступившие совсем недавно, в 1987-1988 гг. (подробнее см. Приложение).

На клинках пяти мечей методом таушировки (насечки белым металлом) сделаны фигурные изображения и надписи на бирманском языке, причем на четырех они занимают почти всю поверхность клинков. В процессе изучения изображений и прочтения надписей выяснилось, что их содержание связано с одним из известных сюжетов буддийской канонической литературы, а сами фигурные сцены выполнены в духе традиционных бирманских изображений на буддийские темы. Такое достаточно неординарное (по сравнению с декором подобного типа оружия других стран Юго-Восточной Азии) украшение мечей, соотносящееся с буддийскими эстетико-художественными принципами в искусстве Мьянмы, определило характер дальнейшего исследования традиционного бирманского оружия с позиции его религиозно-мифологической основы в целом, что и попытались предпринять авторы настоящей статьи.

Обращение к фольклорному, нарративному и документальному материалу Мьянмы, который стал базовым источником нашего исследования, показывает, что упоминания о различных видах холодного оружия касаются как боевых, так и сакрально-магических образцов. Наиболее древние пласты в осмыслении

роли и функции оружия обнаруживаются в мифопоэтической традиции. Известный этногенетический миф, бытующий в фольклоре народа нага, населяющего северо-запад Мьянмы и северо-восточную часть Индии, говорит о появлении людей из огромной тыквы, которую божественный правитель рассек своим ножом, — это были грозно размахивающие мечами, кинжалами и копьями воины, которые разбежались и поселились в разных уголках земли. Воинственность племен нага миф объясняет тем, что при «рождении» этого народа их оружие не раз скрещивалось с лезвием ножа, которым разрезали тыкву [23, с. 36-38]. У народа ва существует сходный миф, содержащий сюжет о странствиях божественного героя и получении им из рук святого отшельника небесного меча, которым он расколол две огромные тыквы и выпустил на свет находившихся внутри людей [23, с. 92].

У таких народов, как нага, кхамти, сингфо и ряда других горных племен Северной Мьянмы, сохранивших в своем быту ряд архаических обычаев, меч остается важным атрибутом национального мужского костюма. Меч является не просто личным оружием воина, но нередко представляет собой семейную и родовую реликвию. В деревнях он часто вывешивается у входа в дом, на веранде, вместе с другими символическими предметами, например знаками солнца и луны. Такой меч олицетворяет воинскую доблесть и высокий социальный статус члена племени, поэтому большое значение придается украшению ножен и рукояти меча. Еще до недавнего времени у племен нага был обычай прикреплять к эфесу меча пучки волос с голов убитых врагов или перья и козий мех, окрашенные в красный цвет, символизирующий кровь поверженного противника.

Интересно, что в фольклоре некоторых мьянманских народов существуют особые «песни меча», которые отцы поют своим сыновьям. Известны также и танцы с мечами. Качины называют их «игрой на мечах» и хранят секреты танцевального и боевого мастерства в строжайшей тайне, обучая ему юношей, как правило, в густых джунглях, вдали от селений. Меч вручался юноше в ходе обряда инициации, когда тот достигал совершеннолетия и становился полноправным членом общины. Это оружие сопровождало мужчину всю жизнь и становилось важнейшим предметом похоронного обряда. Его клали вместе с умершим в могилу, проводя при этом особую церемонию «освобождения духа меча».

Что касается бирманцев, то данные хроник[1] указывают, что в качестве боевого оружия те предпочитали меч и копье. Мечами вооружались и пешие, и конные воины, тогда как копье было преимущественно атрибутом конницы. Лук упоминается прежде всего как оружие охотников, хотя до распространения огнестрельного оружия подразделения лучников также входили в состав войска[2]. В то же время искусство обращения с луком считалось элитарным и включалось в состав «18 искусств» (*аттхарасавидджджа*), перечислявшихся в классических индийских и бирманских текстах[3]. В хрониках этим навыком наделялись некоторые прославленные государи. В частности, как отличный стрелок из лука известен правитель Пагана Элаунситу (1113 — после 1152). О нем в «Большой великой хронике», составленной в 18 в., говорится: «Великий государь Элаунситу был исполнен множества заслуг в прошлых рождениях, силы, власти. В совершенстве владел искусством слоновьей и конной езды, стрельбы из лука» [19, т. 1, с. 234]. Властителю Эвы Мингауну (1401-1422) хронист приписывает следующий отзыв о правителе Хантавади Йазэдэйи (1385-1423): «Йазадэйи [таков, что]

[1] Хроникальный материал для настоящей работы почерпнут из «Большой великой хроники» — официальной придворной летописи периода Ньяунйан (1597-1752), дошедшей до нас в редакции первой половины 18 в. и приписываемой У Кэле [19]. Все отсылки в статье даются к этому тексту. При этом используемые нами данные также воспроизводятся в более поздних рукописях: «Новой великой хронике» (конец 18 в.), «Большой великой государевой хронике Стеклянного дворца» (1829-1831) и некоторых других сочинениях. Ссылки на эти источники не приводятся во избежание загромождения текста статьи.

[2] Например, основатель города Пинйа Тэзищин Тихату (1313-1324) создал несколько подразделений, в которых насчитывалось 1040 конных воинов, 640 щитоносцев и 300 лучников [19, т. 1, с. 325]. Применение лука играло большую роль при осаде и обороне городов и укрепленных лагерей (в континентальной Юго-Восточной Азии подобный сценарий военной кампании был куда распространеннее масштабных сражений на открытой местности). В частности, «Большая великая хроника» объясняет успех похода Тэдоуминпхьи (1364-1367) на г. Таундвин тем, что слуге государя удалось проникнуть в осажденный город и убить командира лучников. Это нанесло такой ущерб обороняющимся, что правитель Таундвина был вынужден капитулировать и признать свой подчиненный статус по отношению к Тэдоуминпхье [19, т. 1 с. 344].

[3] Перечисление восемнадцати искусств, в частности, содержится в «Вишну-пуране», «Вопросах Милинды» и «Локанити» («Руководство для мирской жизни»; текст, предположительно составлен в Мьянме в 13-14 вв.). Владение луком здесь ставится в один ряд со знанием священных текстов (в первую очередь вед), грамматики и просодии, познаниями в математике, астрологии, медицине, магии, умением играть на музыкальных инструментах и т.д. [20, с. 17-18; 8, с. 3].

нет нужды говорить о его владении собой, слоном, конем, луком» [19, т. 2, с. 21].

О том, какое большое значение придавалось искусству владения оружием, говорят и эпизоды легендарных историй, герои которых проявляли чудеса как на поле брани, так и в различных состязаниях с мечами. Для буддистов показательны в этом отношении некоторые моменты жизнеописания Будды. Будучи еще принцем, он постоянно принимал участие в соревнованиях по метанию копья, стрельбе из лука и поражении цели мечом. На состязании женихов Сиддхаттха (санскр. Сиддхартха) победил во всех видах борьбы, в том числе и в искусстве владения мечом — он разрубил одним взмахом стволы двух сросшихся пальм и завоевал руку прекрасной принцессы Ясодхары.

Для государей, помимо боевого оружия, огромное значение имело оружие сакральное. Согласно буддийской традиции, главным атрибутом идеального правителя служило «сокровище-колесо» (палийск. *чаккаратана*, санскр. *чакраратана*), символизировавшее солярный круг. Приведенный в движение, этот драгоценный светящийся диск покорял правителей четырех сторон света, соответственно, его обладатель назывался «государем, вращающим колесо» (палийск. *чаккаватти*, санскр. *чакравартин*). Помимо колеса вселенский монарх получал еще шесть сокровищ, перечисления которых можно найти в «Сутте о [государе] Махасудассане» из «Дигха-никаи» палийского канона. Это сокровище-слон, сокровище-конь, сокровище-драгоценность, сокровище-женщина, сокровище-домохозяин (казначей) и сокровище-советник (командующий войском) [2, с. 172-178][4]. Такие представления, изложенные в канонических текстах, получили известность у большинства буддийских народов Юго-Восточной Азии.

При этом у бирманцев сложилась собственная трактовка того, каким оружием должен обладать покоритель мира. Место «сокровища-колеса» заняло копье Эйейндэма (палийск. Ариндама — «Подчиняющее врагов»), названное так по одному из эпитетов *чаккаратана* [см., напр., 6, с. 72]. Это копье могло само летать по воздуху, поражать за раз по нескольку жертв и приводить в трепет не только людей, но и духов с божествами. Помимо копья великие государи, правившие до 12 в., представлены в хрониках

[4] Подробнее о символике и семантике семи сокровищ см. [12, с. 126-128 и 18, с. 207-212].

как обладатели меча Тилавунта (палийск. Силавамса — «Праведный род»). Название меча, предполагающее следование моральным нормам (*сила*), вполне отвечает буддийским представлениям об идеальном монархе, согласно которым, власть над миром обретается путем неукоснительного соблюдения Закона (Дхаммы). Поскольку и «сокровище-колесо» появлялось только у государя, неустанно придерживавшегося Дхаммы и практиковавшего моральное поведение, можно предполагать, что меч Тилавунта являлся одним из местных вариантов сакрального оружия вселенского монарха. Кроме того, бирманцы иногда представляли колесо *чаккаватти* в виде судна. Обладателем подобного судна-*чакки* называется в некоторых надписях и хрониках государь Нэйапэтиситу (1167?-1211?) [25, с. 309].

Священное оружие входило также в набор «восьми буддийских драгоценностей», так называемых благоприятных знаков, отличающих великого, совершенного человека. Согласно преданию, знаками совершенства уже при рождении были отмечены ступни ног принца Сиддхаттхи, будущего Будды, а позднее с отпечатка его ступни была снята диаграмма с этими символическими изображениями[5]. Восемь из них и составили особый набор буддийских драгоценностей: это зонт, балдахин, ваза, раковина, лотос, рыба, узел вечности и колесо-*чакка*, которое, как указывалось выше, у бирманцев могло заменять копье или меч [13, с. 66-67].

Меч в буддийской мифологии выступает прежде всего как олицетворение силы и могущества Дхаммы. Это оружие буддийских божеств, которое обычно называют мечом «разящей мудрости», ибо он рассекает тьму невежества, развеивает все сомнения и колебания, отрезает все пути к наслаждениям мирской жизни. Эти представления образно отражены в легендарном эпизоде обрезания волос принцем Сиддхаттхой, после того как он тайно покинул дворец. Решив стать странствующим монахом-отшельником, чтобы найти путь избавления человечества от страданий, принц уходит в лес и обменивается одеждой с по-

[5] В легенде о чудесном путешествии Будды на Шри Ланку, существующей в агиографической традиции Южной и Юго-Восточной Азии, говорится, что наделенный магической способностью летать по воздуху Учитель оставил на вершине пика Адама свой след, содержащий 108 знаков. Сделанная последователями Будды копия этого отпечатка ступни послужила образцом для многочисленных повторений как на монументальных скульптурах Будды, так и на отдельных каменных плитах в памятных местах [13, с. 163-164].

встречавшимся ему нищим. Затем, сев под дерево, он отрезает мечом свои длинные волосы, которые были подхвачены божеством Саккой и помещены в небесную ступу Суламани.

В отличие от канонических сутт, в которых сокровища появлялись у правителя сами по себе, в результате соблюдения Дхаммы, бирманцы считали, что подобные атрибуты должны вручаться божествами или, точнее, владыкой небес Тэчжамином (Саккой). В хрониках говорится о получении оружия из рук божеств (наряду с прочими регалиями и монаршими атрибутами) государями Дутэбауном (легендарным основателем города Тэйейкхитэйа, существовавшего на территории Мьянмы в 4-11 вв.), Пьюзотхи (легендарным основателем династии Пагана, родившимся от союза солнечного божества и женщины-змеи) и Чаунбью. Последний передал это оружие своему сыну Анойатхе, покорившему в 11 в. большую часть территории современной Мьянмы. От Анойатхи оно затем попало к государю Чанзите (1184-1113)[6].

Впоследствии подобные сюжеты пережили своеобразное «второе рождение». В середине 18 в. основатель новой династии Элаунминтэйа (1752-1760), обосновывая свои претензии на

---

[6] Согласно тексту «Большой великой хроники», во время коронации Тэчжамин вручил Дутэбауну пять регалий, символизирующих его монарший статус (корону, белый зонт, меч, опахало и обувь), меч Тилавунта и копье Эйейндэма «для поражения врагов», являвшиеся магическим оружием, боевых слона и коня, барабан и козокол, а также могучих воинов-*натов* (духов) и министров, наделенных мудростью и богатырской силой [19, т. 1, с. 117]. Пьюзотхи по достижении шестнадцати лет получил от своего отца, «сына солнечного государя», «способные поражать врагов лук и стрелы, изготовленные из чистых драгоценностей» [19, т. 1, с. 138-140]. Чаунбью получил от Тэчжамина меч Тилавунта и копье Эйейндэма, а также коня *натов*, рубиновую заколку для волос и рубиновое кольцо. Жители города Пагана, увидев у него эти предметы, сделали бывшего сборщика бетеля своим правителем [19, т. 1, с. 163]. Впоследствии Чаунбью передал все эти атрибуты своему сыну Анойатхе, который с их помощью отвоевал престол у своего старшего брата Соукатэйи [19, т. 1, с. 165-166]. Следующим обладателем копья стал министр Анойатхи Чанзита. Он совершил непочтительный поступок по отношению к государю, и Анойатха собирался заколоть его копьем. Но в силу заслуг, накопленных Чанзитой в прошлых существованиях, копье лишь рассекло веревку, которой были связаны его руки. Подобрав копье, Чанзита бежал. Семеро преследователей, отправленных за ним в погоню Анойатхой, собирались напасть на Чанзиту, когда тот заснет. Остановившийся на отдых Чанзита хотел воткнуть копье в землю, но никак не мог этого сделать, поскольку оно каждый раз падало. Раздосадованный, Чанзита бросил его в кусты, где скрывались преследователи, и копье пронзило их всех разом [19, т. 1, с. 197-198].

власть, заявлял об обладании «золотым летающим копьем-чакрой Эйейндэма», «оружием-чакрой Эрейндэма» или просто «оружием-чакрой» [27, с. 9, 25, 32, 35 и далее]. О том, что это копье передано Тэчжамином, сообщалось в послании монам, отказывавшимся подчиниться Элаунминтэйе, составленном 9 апреля 1756 г. от имени самого Тэчжамина [27, с. 30].

Если бирманским государям магическое оружие, как правило, дарит принимающий различные облики (чаще всего старца) бог Сакка, то герои легенд и волшебных сказаний могут получать его также и от духов-*натов*, и от демонов *билу*, и от властителей вод *нагов* [23, с. 348, 398, 406 и др.]. В мифе народа ва таким донатором выступает даже сам Будда, называемый Кхун Сакья[7], что, с одной стороны, говорит о более поздней буддизации архаичного в своей основе мифа, а с другой — вполне соотносится с характерным для древних религиозно-мифологических комплексов процессом замены имен местных божеств на буддийско-индуистские (ведь и Тэчжамин не просто властитель небес, но глава всех *натов*[8]).

Участие божеств и духов в сакрализации государевой власти не ограничивалось только передачей сакрального оружия. При столкновении противоборствующих армий духи-хранители (человека, местности, города, жилища и т.д.) порой оказывали существенное влияние на боевые действия, устраивая параллельное наземному сражение между собой[9]. Вмешательство духов могло

---

[7] Ссылку на этот миф дает Я.В.Чеснов, сравнивая его с другими легендарными и мифическими сюжетами, связанными с волшебным мечом [24, с. 91-92].

[8] В системе анимистических воззрений бирманцев культ *натов* занимает важнейшее место. *Натами* называют духов явлений и объектов природы, духов местности, домов и храмов, духов, обитающих во всех живых существах и неодушевленных предметах. Мин Махагири и «Златоликая Дева» входят в группу 37 главных *натов*, к которым причислены духи легендарных и исторических деятелей, умерших, как правило, трагической смертью. Во главе их стоит *нат* Тэчжамин, отождествленный бирманцами с индуистско-буддийским божеством Индрой (Саккой), властителем 33 небес.

[9] Об этом, в частности, свидетельствует описание в хрониках монгольской экспедиции против Пагана в первой половине 80-х годов 13 в. Согласно ему, бирманские полководцы Анантаписи и Йантаписи три месяца держали оборону крепости Нгазаунчжан в верхнем течении р. Иравади. Затем силы защитников иссякли и Нгазаунчжан был разрушен. При этом был ранен участвовавший в битве *нат* Нга Тэба Тин, являвшийся хранителем ворот Тэйаба, главных ворот г. Пагана: «В день, когда был разрушен Нгазаунчжан, нату Нга Тэба Тину, охранявшему ворота Тэйаба, в битве в руку попала стрела, и [он] быстро прибыл в Паган. Нат Нга Тэба Тин

способствовать победе, но могло в то же время нанести серьезный ущерб людям[10].

Получаемое от божеств и других представителей мифических сфер волшебное оружие и выглядело соответствующим образом — по-королевски, то есть, как обычно говорится в хрониках, было изготовлено из «чистых драгоценностей». Сверкающими и магически завораживающими описываются и копье Эйейндэма, и движущееся беспрепятственно колесо-*чакка*[11], и не знающее промаха молниеносное оружие *варазейн* (*ваджра*). Последнее, согласно бирманским представлениям, восходящим к палийской литературе, — это магический лук со стрелами, увенчанными алмазными наконечниками (*ваджравуддха*), которым владеют духи-*наты*. Об использовании драгоценных камней при украшении оружия говорят упоминания в хрониках «рубиновых мечей», которыми обладали, например, государи Тэзищин (1313-1324), Мингаун (1401-1422) и Атинкхэйа Со Йун (1307?-1322?) [19, т. 1, с. 331, 436]. По-видимому, рубины использовались как особо ценный парадный материал для инкрустации рукоятей и ножен мечей, принадлежащих бирманским правителям и знати. Подтверждением этому могут служить и сохранившиеся образцы королевского оружия 18-19 вв., приборы которых обильно декорированы драгоценными камнями — рубинами и алмазами [5, с. 61, 65].

Насколько можно судить по нарративным источникам, в 11-16 вв. государево оружие играло важную роль в повседневной жизни монарха. Оно входило в число пяти коронационных регалий

постоянно прислуживал у наставника государя и, пошевелив ногу спавшего днем наставника, доложил: "Сегодня был разрушен Нгазаунчжан. Мне в руку попала стрела", — [так] доложил. Монах-наставник [государя] позвал молодого послушника и велел рассказать, что Нгазаунчжан разрушен. Великий государь спросил молодого послушника: "Как [наставник] узнал, что Нгазаунчжан разрушен?" Послушник сказал: "Узнал, что сегодня разрушен Нгазаунчжан, поскольку оттуда прибыл нат Нга Тэба Тин, охраняющий ворота Тэйаба, и доложил наставнику"» [19, т. 1, с. 299-300].

[10] В частности, «Большая великая хроника» утверждает, что Анантаписи погиб в ходе монгольской кампании от стрелы, выпущенной *натом* [19, т. 1, с. 301].

[11] *Чакка* (санскр. *чакра*) обычно описывается как произведение рук божественного мастера: втулка колеса, сделанная из аметиста, сверкает, подобно свету полной луны; 1 000 спиц украшены драгоценными камнями, оправленными в серебро; к ободу колеса прикреплены топазовые трубочки, издающие при вращении прекрасные звуки музыки. Повернуть Драгоценное колесо может только истинный государь [13, с. 94].

(*минхьмаутанза*): корона, белый зонт, меч, опахало и обувь. В описаниях хроник периодически встречаются соответствующие упоминания о находящемся при государе мече, о мечах, подаренных правителем своим сыновьям и т.п., тогда как в материалах более позднего времени таких упоминаний нет. В придворном церемониале 18-19 вв. оружие не занимало сколько-нибудь заметного места. Оно не фигурирует в числе так называемых «принадлежностей» — *эсхаунэйаун* (к ним относились различные чаши, коробочки для бетеля, плевательницы, перевязи и т.д.), которыми государь жаловал своих подданных и которые выступали как вещные атрибуты статуса в придворной иерархии. В лучшем случае, пожалование могло включать некоторое количество воинов определенного профиля, которые становились зависимыми от получателя пожалования. В многочисленных придворных церемониях предметы вооружения практически не использовались[12]. Возможно, такое ограниченное применение было связано с определенными запретами на ношение оружия во дворце из опасения заговоров.

Тем не менее принадлежащее королю оружие, и прежде всего меч, считалось священным, олицетворяющим могущество и праведность верховной власти. Как разрушитель материальной субстанции меч одновременно являлся символом наивысшей физической и духовной активности, мощи и непоколебимости. Волшебная аура, окружающая меч государя, сохранялась, даже если он переходил в руки другого человека. Например, известен случай, когда король Миндоунмин (1852-1878) подарил свой меч английскому резиденту Слейдену, который отправился в опасное путешествие по северным районам страны, нередко подвергавшимся в то время набегам китайских бандитов. Поездка закончилась благополучно. Придворные брахманы приписали это магическим свойствам меча, охранявшего англичанина в пути, и, доложив о случившемся Миндоумину, предложили Слейдену вернуть королевское оружие [14, с. 79]. Еще более оригинальный

[12] Единственным исключением было то, что при проведении церемонии занятия дворца государем среди предметов, выкладывавшихся по углам и сторонам здания, были арбалет, лук и пучок стрел, помещавшиеся с юго-восточной стороны (среди прочих предметов — корзины с рисом, точильный камень, пестик, слоновые бивни, ковер, кошка в клетке, слитки золота и серебра, поднос, чаша, вилка, поднос с рисом и сладостями, горшок с водой, горшок с молоком, раковина, цветы, белый зонт, флажки). По мнению До Йи Йи, данный ритуал мог восходить к древнейшей обрядности, то есть не был связан с индийским влиянием [11, с. 129].

случай описан в хрониках: в 1612 г. из-за обильных дождей уровень воды поднялся очень высоко и возникла угроза затопления стольного города. Тогда государь Энаупхэлунмин (1606-1629) велел слугам взять его меч и погрозить им прибывавшей воде. Устрашенная столь недвусмысленной демонстрацией силы вода спала в ту же ночь [19, т. 3, с. 161].

Анализ хроникального и изобразительного материала 11-16 вв. позволяет сделать предположение, что основные виды холодного оружия сложились у народов Мьянмы еще в допаганскую эпоху (до 10 в.) и благодаря устойчивости традиций сохранились практически неизменными до сегодняшнего дня[13]. Мы имеем в виду прежде всего колюще-рубящее оружие, образцы которого будем условно называть «мечами». Наиболее точно такому виду оружия, как меч, по европейской классификации соответствует двухлезвийный меч *танлье*, рассматриваемый главным образом как официальное парадное оружие. Широко распространенные у народов Мьянмы мечи с однолезвийной заточкой обозначаются общепринятым термином *да*. Короткие *да* с тупым концом обычно используются в быту как рабочие ножи или мачете. Длинные мечи, получившие название *дахей* или *далве*[14], классифицируются как боевое оружие. Вместе с тем существует много разновидностей *да*, и порой трудно провести четкую грань между оружием бытового назначения и боевыми мечами[15].

---

[13] В статье не затрагивается проблема генезиса холодного оружия Мьянмы, которая на данном этапе изучения не может быть решена. Упомянем лишь о том, что первые бронзовые ножи Юго-Восточной Азии обнаружены среди археологических находок, датируемых III-I тыс. до н.э. По мнению американского исследователя В.Сольхейма, Юго-Восточная Азия является одним из древнейших очагов бронзовой культуры и не исключено, что бронза была изобретена здесь самостоятельно [10]. Металлические сплавы, в том числе и сталь, в Мьянме начали использовать для ковки оружия значительно позже, по-видимому лишь с начала нашей эры.

[14] Термин *далве* для распространенного типа боевого и церемониального оружия Мьянмы использует С.Фрейзер-Лу [3, с. 147].

[15] Отмечая многообразие форм мечей *да*, исследователи обычно разделяют их на две группы: утилитарно-бытовое оружие и боевые мечи. К первой категории относятся различные хозяйственные ножи, как, например, *дамао* — короткий нож с изогнутой рукоятью и изогнутым клинком, *дахни* — небольшой нож для надрезов на деревьях, используемый обычно для добывания смолы, идущей на изготовление лаков. В крестьянской среде бытует также *дама* — длинный нож типа мачете, получивший название по форме земельной собственности, поскольку лезвием такого ножа проводили линии, отмечавшие границы земельного надела. В Шанском округе изготавливают *дамьянг* — острые кинжалы, лезвия которых куются из высококачественного местного железа [3, с. 145-147]. У качинов распространен *да* с прямым,

Изготовление оружия, как правило, сопровождалось специальными ритуалами и жертвоприношениями. Во время ковки мечей часто воскурялись благовония и читались молитвы. Сам технологический процесс не отличался большой сложностью, однако то искусство, с каким кузнецы управлялись одним-двумя молотами, используя нередко лишь простой камень в качестве наковальни, вызывало у людей благоговейное восхищение[16]. Клинки изготавливались чаще всего из композитного металла: железа и стали (при этом стальные полосы вкладывались внутрь), но иногда могли быть и полностью стальными. После ковки мечи нередко натирались пахучими маслами, травами, а иногда ядами, для усиления их боевых и магических свойств. Видимо, поэтому

чуть расширяющимся и почти квадратным на конце клинком длиной 35-38 см и рукоятью, сделанной обычно из корней бамбука, тика или эбенового дерева и искусно обмотанной побегами ротанга. Это многофункциональное оружие применяют при строительстве жилищ и рубке леса, им режут мясо, убивают змей, выкапывают лунки и борозды для посевов семян и клубней сельскохозяйственных растений, но могут использовать и как боевой меч. Его носят в бамбуковых ножнах, иногда открытых с одной стороны и подвешенных на талии на ремне такой длины, чтобы можно было быстро выхватить и нанести удар. Именно этот тип *да* больше всего напоминает мачете, который был принят на вооружение в английских и американских войсках, воевавших во время Второй мировой войны в Мьянме. По воспоминаниям участников войны, многие солдаты укорачивали свои 18-дюймовые мачете на четыре дюйма, чтобы они походили на местные *да* — оружие, более удобное и эффективное в тропических джунглях. Не были обойдены вниманием и боевые качества мьянманских мечей. И качинские *да* с тупым концом, и остроконечные шанские мечи, и распространенные у некоторых племен нага узкоклинковые *да* отличаются острыми, как бритва, лезвиями и довольно массивными и длинными рукоятями. Кроме того, они достаточно тяжелы, и требуется большое искусство при обращении с этим оружием. Между тем, как отмечал служивший в американском подразделении в Мьянме Ричард Данлоп, мьянманский воин мог в мгновение ока одним ударом разрубить человека пополам. При этом разрез делался только от правого плеча к левой ступне или наоборот, так как иное направление удара могло привести к тому, что меч переворачивался в руке [15, с. 16].

[16] Одна из популярных в Мьянме легенд рассказывает о великом кузнеце по имени Нга Тинде, который жил в городе Тэгаун, расположенном в верхнем течении реки Иравади и являвшемся одним из ключевых центров власти в Мьянме 11-14 вв. Он происходил из семьи прославленных кузнецов, и его отец считался непревзойденным мастером среди всех ремесленников. Но искусство сына затмило славу отца. Уже в молодости Нга Тинде приобрел известность благодаря своей необыкновенной силе и импозантной внешности, за что его прозвали Красавчиком. В кузнечном деле ему не было равных. Работал он обычно огромными молотами, и тот, который он держал в правой руке, весил 50 висс (ок. 81,6 кг), а в левой — 25. Когда Нга Тинде работал в кузнице, ударяя молотами по наковальне, все вокруг дрожало, а порой, как говорит легенда, случались землетрясения.

кузнецам и присутствующим при этом процессе местным шаманам или брахманам приписывалась способность определять качество клинка даже по его запаху.

Кроме того, ритуально-магические операции с оружием совершались и при его непосредственном использовании. Перед началом боевых действий оружие и участники предстоящего сражения покрывались защитными рисунками и диаграммами, при этом произносились соответствующие мантры. Сохранилось значительное количество рукописей, содержащих рекомендации насчет подобных процедур [см., напр., 26]. Об одном из таких обрядов сообщается и в «Большой великой хронике»: «[Были] произведены [следующие] магические действия — велено читать мантру над киноварью, после чего нарисовать [ею] изображения солнца и луны на лбах слонов, седлах лошадей, щитах дайн, хлва, ка, копьях, [написав] вокруг этих [изображений тексты] мантр. Когда это было сделано, [Чанзита] расположил множество войск в [местности] Летвин» [19, т. 1, с. 209]. В качестве магического средства, позволяющего избегнуть «столкновений с опасностями и всего плохого», читалась специальная защитная мантра, где упоминались названия «тринадцати великих видов оружия», которыми владеют будды, архаты, *наты*, мифические существа *билу*, *наги*, птицы-*галоуны* и т.д. [22, с. 237].

Что касается особенностей внешнего вида и формы мечей, то о них можно судить уже по средневековым паганским изображениям. В сцене обрезания будущим Буддой волос, которая стала канонической в культовой скульптуре и живописи Мьянмы, принц изображается держащим в согнутой правой руке над головой длинный обоюдоострый меч с явно обозначенным ребром жесткости и довольно массивной рукоятью [21, ил. 31-Б]. Именно такой тип меча, называемый *танлье*, получил в Мьянме статус священного, королевского. *Танлье* нередко является атрибутом божественных персонажей, охранителей, духов-*натов*, чьи фигуры украшают деревянный декор храмовых и дворцовых строений, миниатюры манускриптов [9, ил. 100, 126, 127, 149]. *Танлье* бывают длинными и короткими и в последнем случае выглядят как кинжалы. Такими они изображаются в позднесредневековых и современных вышивках — сильно стилизованными, с короткими ромбовидной формы клинками [4, с. 80-82].

На миниатюрах распространенных с 19 в. рукописей *парабай*, которые пишутся на бумаге и складываются наподобие гармошки, можно видеть целые вереницы офицеров королевской армии с

мечами. Причем держат оружие они весьма своеобразно, положив на плечи за спиной. В такой манере ношения прослеживается связь и с древними традициями, и с хорошо известной иконографией Будды, обрезающего волосы[17]. Однако несут офицеры не *танлье*, а длинные мечи *дахей* в богато орнаментированных ножнах. Еще более впечатляюще на миниатюрах со сценами ада выглядят служители преисподней с обнаженными мечами, длинные острые клинки которых грозно сверкают над головами грешников [21, ил. 117]. Этот тип холодного оружия более всего похож на саблю или на японский меч *катана*, так как характерными особенностями *дахей* являются чуть изогнутый однолезвийный клинок и также изогнутая (иногда довольно сильно) рукоять. Длина клинка боевых мечей приблизительно 60 см, рукояти — 20 см, церемониальные *дахей* могут достигать ста и более сантиметров.

Следует отметить, что по отношению к сакральному оружию, в том числе и мечу из набора коронационных регалий, независимо от его типа, нередко применялся термин «танлье». Так, например, называли меч из коллекции хранящихся в Национальном музее в Янгоне королевских регалий, который принадлежал государю Элаунминтэйе (1752-1760), основателю последней бирманской династии Коунбаун[18]. Помимо этого, в коллекции находится длинный изогнутый меч с однолезвийной заточкой в деревянных, инкрустированных рубинами ножнах, который по принятой нами классификации относится к типу *дахей* [3, с. 149-150].

Прекрасным образцом *дахей* является меч начала 20 в., представленный в постоянной экспозиции Государственного музея Востока (Приложение, № 1). Выполненный из хорошей стали заостренный клинок имеет выкованный по всей его длине жело-

[17] Обычай ношения меча на плече прослеживается как минимум с начала 15 в. На это указывает следующая запись в «Большой великой хронике», относящаяся к 1408 г.: «Перед государевым слоном, двигавшимся впереди, было около пятисот неспешно [шествовавших] удальцов с мечами на плече; сзади в отдалении следовал только один слон [государя] Йе Мья Сва» [19, т. 1, с. 434].

[18] Этот меч вместе со знаменитым Львиным троном и с другими королевскими регалиями и «принадлежностями» был вывезен англичанами из дворца Мандалая после захвата города и низложения государя Тибо. До 1964 г. он находился в Музее Виктории и Альберта. В 1964-1965 гг. правительство Великобритании вернуло Мьянме около 150 вещей бирманской королевской коллекции, многие из которых, в том числе и меч Элаунминтэйи, в настоящее время экспонируются в Национальном музее Янгона [5, с. 58-65].

бок-дол, а по краю обуха проходит узкая полоса таушированного узора с небольшой надписью, где среди еще нерасшифрованных знаков ясно читается слово «Янгон»[19]. Это название столицы Мьянмы, и, возможно, здесь указано место изготовления меча, но в любом случае оно имеет символический подтекст, поскольку Янгон по-бирмански значит «конец врагам». Очень красива наборная рукоять этого *дахей*, центральная часть которой сделана из гладко отполированной слоновой кости, украшенной двумя полосами резного орнамента. Кольца эфеса и навершие рукояти имеют серебряные обкладки, чеканные узоры которых содержат типично бирманские элементы. Это крупные лианообразные кольца растительного орнамента и помещенная в многолепестковый медальон фигура фантастического льва *чинтэ* — животного-охранителя, символа мощи, доблести и бесстрашия. Наконечник рукояти сделан в виде стилизованного бутона лотоса, служащего знаком чистоты и праведности помыслов. Сходные мотивы использованы и при чеканке металлических накладок для покрытых черным лаком бамбуковых ножен.

Но особое внимание среди образцов бирманского оружия, хранящегося в ГМВ, привлекает набор из четырех *да*: одного длинного (79 см в ножнах) и трех коротких (50,4; 51,8; 55 см), имеющих почти идентичные формы и украшения (Приложение, № 2-5; Рис. 1-2). По их клинкам, выкованным из низкоуглеродистой стали, идут широкие полосы узоров, выполненных в технике насечки белым металлом по вороненой поверхности. Наиболее интересно то, что наряду с орнаментами в декор клинков включены сюжетные сценки и надписи на бирманском языке. Это довольно характерный метод украшения мечей и кинжалов, получивший наибольшее распространение в 19-20 вв. у мастеров из района озера Инле на юго-востоке Шанской национальной области. Хорошо владеют этой техникой и кузнецы деревни Миндан в области Яметин, примером чего могут служить опубликованные С.Фрейзер-Лу фрагменты меча с довольно реалистично выполненными фигурками людей, окруженными надписями и растительными узорами [3, с. 149]. Четыре меча из коллекции Музея Востока, судя по стилю и довольно схематичной трактовке персонажей, разделению фигурных изображений и орнаментальных клейм, а также расположению надписей в одну строку, выполнены шанскими мастерами.

---

[19] Все надписи на клинках мечей в коллекции ГМВ прочитаны А.Е.Кириченко.



Рис. 1. Меч *да* с ножнами. 1940-1960-е гг. ГМВ (Приложение, № 4)

Сюжетные композиции на клинках музейных *да* состоят из сидящих парами мужских фигур, перемежаемых небольшими фрагментами лианообразного узора и надписями. На длинном *да* с одной стороны написано «совет» и «срубание ста [стеблей] бамбука», на другой — «отправление Малейка к пруду» и «рождение государевых сыновей». На коротких мечах помещено по одной сцене с каждой стороны — «совет» и «рождение сыновей». Несмотря на миниатюрность изображений, можно рассмотреть, что мужчины одеты в пышные придворные костюмы, а на головах у них небольшие придворные шапочки-*гаунбаун* либо остроконечный королевский головной убор. Ясно различим персонаж, держащий за плечами меч, чуть приподняв его, словно приготовившись срубить находящийся перед ним бамбуковый стебель. Миниатюрные композиции выполнены в традиционном стиле так называемых «дворцовых сцен», которые популярны в декоре многих произведений прикладного искусства. Важно с функциональной точки зрения и то, что фигурки мужчин, изображенные в ближайших к острию клинка сценах, расположены приблизительно в центре удара, то есть в той точки лезвия, которой наносятся наиболее глубокие поражающие противника раны.

И еще одна любопытная деталь: у основания клинков *да* с двух сторон помещена надпись «Маха Бандула» («Великий Бандула»), которая и позволила идентифицировать сюжетные сцены. Бандхула (бирм. Бандула) — персонаж одной из буддийских легенд, излагаемой в комментариях на «Дхаммападу» и «Маджджхима-никаю» [1, т. 29, с. 39-42; 7, т. 2, с. 266-267]. Живший во времена Будды, этот необыкновенной силы человек однажды во время состязаний совершил невероятное: одним взмахом меча разрубил подброшенную в воздух связку из ста бамбуковых стеблей, в каждый из которых был вставлен железный прут. Присутствующий при этом государь царства Косала пригласил богатыря на службу, назначив главнокомандующим своей армии. Бандула вскоре женился на девушке по имени Малейка (палийск. Маллика). Однако его жена была бесплодна до тех пор, пока по совету самого Будды не искупалась в чудесном пруду. После этого она родила двух мальчиков-близнецов и затем еще 30 сыновей. Именно эти эпизоды истории и запечатлены на клинках мечей из коллекции музея.

Эта история является, пожалуй, наиболее популярным мотивом в произведениях мастеров озера Инле, по крайней мере, мечи с изображением различных ее эпизодов встречаются среди

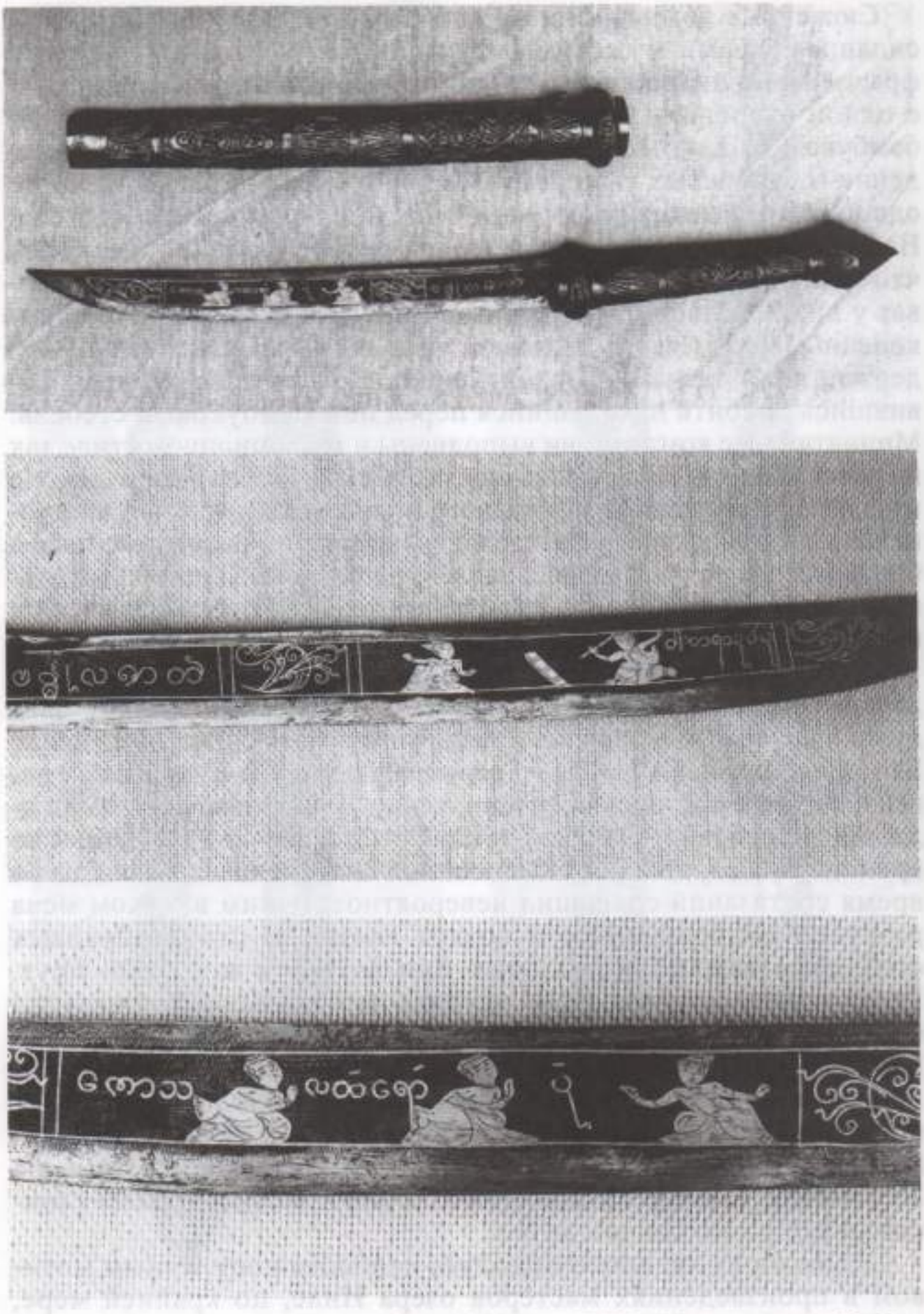


Рис. 2. Меч *да* с ножнами. 1940-1960-е гг. ГМВ (Приложение, № 5)

них чаще всего. Кроме того, клинки мечей могут украшаться сценами из наиболее известных джатак, историй о предыдущих рождениях Будды (например, из «Махауммагга-джатаки») и легенд, приводимых в бирманских хрониках. В числе последних можно упомянуть историю братьев Мэхатанбэва и Сулатанбэва, сыновей государя Тэгауна. Родившиеся слепыми, они были отправлены на плоту вниз по течению Иравади, поскольку их физическая неполноценность свидетельствовала о неправедности государя. В путешествии по реке братья поймали духа, повадившегося воровать у них пищу. В обмен на свою жизнь тот дал им волшебное лекарство от слепоты, и близнецы прозрели. Достигнув места, где впоследствии была возведена Тэйейкхитэйа, они встретили там отшельника, приходившегося им дядей. Старший из братьев женился на дочери отшельника Бейдэйи и положил начало государеву роду Тэйейкхитэйи [19, т. 1, с. 112-115].

Все это позволяет говорить о четкой жанровой и идейно-дидактической направленности нарративных сцен, изображавшихся на мечах. Их героями становятся прославленные воители, мудрые советники и другие выдающиеся персонажи. Вероятно, оружие должно было наделить своего владельца толикой тех качеств, которыми обладали украшавшие клинки лица, и одновременно напомнить ему о наиболее достойных образцах для подражания. В случае с мечами из музейной коллекции надпись «Маха Бандула» дает возможность вспомнить об еще одной выдающейся личности. Дело в том, что имя Бандула в средневековой Мьянме стало нарицательным. Титулом Бандула или Маха Бандула нарекались талантливые офицеры и полководцы, и самый известный из них — генерал Тэдоу Тудэма (1782-1825), прославившийся во время первой англо-бирманской войны 1824-1825 гг. и вошедший в историю также как Маха Бандула[20]. Его имя стало одним из символов национально-освободительного движения. Оно было известно даже в России, о нем упоминал революционный демократ Н.А.Добролюбов, говоря о «воинской

[20] Возглавлявшему армию бирманцев генералу удалось нанести ряд серьезных поражений противнику. Он подошел совсем близко к захваченному англичанами Янгону, сумел потопить два британских военных корабля, но силы были слишком неравными — ведь большинство защитников страны имело только мечи и ножи, сражаясь с вооруженным огнестрельным оружием врагом. Битва, как и в целом война, была проиграна; генерал погиб от английского пушечного снаряда в местечке Дэнубью, где и был похоронен, а на его могиле позднее сооружен мемориальный памятник.

славе бирманов» [17, с. 8]. После получения Мьянмой в 1948 г. независимости в его честь были названы площадь и одна из центральных улиц Янгона.

Таким образом, начертанные на клинках подобные надписи и сюжетные композиции, имеющие религиозно-мифологическое содержание, приобретают также военно-политическую окраску. Возможно, мечи из собрания ГМВ были изготовлены еще в период английского господства, что служит косвенным подтверждением атрибуции данных образцов оружия 1940-1960 гг., основанной на анализе почерка надписей, а также стилистических особенностей фигурных и орнаментальных изображений.

Эти наблюдения, наряду с вышеописанными бирманскими представлениями о сверхъестественном происхождении и символико-магических функциях государевых мечей, позволяют сделать вывод о высокой степени «буддизации» идей сакрального оружия и достаточно слабом влиянии автохтонных верований на данную сферу. Такое положение является, по всей видимости, наиболее характерным для Мьянмы, в отличие от других стран Юго-Восточной Азии, где сходные идеи о священном оружии не находят такого прямого выражения (т.е. в надписях и тематических композициях) в изделиях оружейников. Художественным проявлением буддийских концептов в области оружейной практики Мьянмы можно считать и мечи из собрания Музея Востока, украшенные сюжетами из буддийской литературы, совмещающими идеал искусного и могучего воина со священным текстом.

Приложение

Список предметов бирманского оружия в собрании ГМВ

1. Меч *дахей* в ножнах

Начало 20 в.

Металл (сталь, серебро), слоновая кость, дерево, лак, ковка, чеканка, таушировка, резьба, гравировка. Дл. в ножнах 103 см. Инв. № 8402 II.

Меч с длинным, слегка изогнутым, выкованным из хорошей стали клинком, по всей длине которого, ближе к обуху, проходит дол. У края обуха узкая полоса таушированного орнамента из лианообразного побега, в центре которого с одной стороны клинка надпись на бирманском языке (прочитано только слово «Янгон»). Рукоять изо-

гнутая, всадная, наборная: по краям — деревянная с серебряными обкладками, в центре — из отполированной слоновой кости с двумя резными поясками. На эфесе выступающий круглый ободок, украшенный чеканным растительным орнаментом. На обкладке навершия, выполненного в форме стилизованного бутона лотоса, также растительные узоры и медальоны с изображением льва-*чинтэ*. Ножны деревянные, покрыты черным лаком, по краям и в центре серебряные фигурные обкладки с чеканными узорами растительного характера, в центре сбоку прикреплено портупейное кольцо.
Поступление: акт № 193 от 20.09.1988, приобретен через ГЗК у А.Г.Баринова.
Воспроизведение: 15, с. 14; 16, ил. 52.
Сведения в литературе: 15, с. 14-15; 16, с. 111-112.

2. **Меч *да* в ножнах**
Шанская национальная область. 1940-1960-е гг.
Металл (сталь, латунь, белый металл), дерево, ковка, таушировка, чеканка, полировка. Длина в ножнах 50,4 см. Инв. № 7935 II.
Прямой меч с чуть изогнутым заостренным клинком однолезвийной заточки, украшенным насечкой белым металлом по вороненой стали. Клейма с растительными усикообразными мотивами обрамляют сюжетные сценки с надписями на бирманском языке. С одной стороны изображены три сидящие мужские фигуры в придворных костюмах и шапочках-*гаунбаун*, между ними надпись «совет»; с другой стороны — две фигуры и надпись «срубание ста [стеблей] бамбука». У пяты клинка с одной стороны надпись «Маха», с другой — «Бандула». Деревянные рукоять и ножны украшены чеканными латунными пластинами с полосами волнообразных узоров и медальонами с цветочно-лиственными мотивами. Выпуклый поясок на эфесе выполняет роль гарды, навершие рукояти круглое. На ножнах одна портупейная петля.
Поступление: акт № 85 от 22.04.1988, передан из Следственного отдела Комитета государственной безопасности, конфискован у В.М.Пугузова.
Воспроизведение: 15, с. 15.
Сведения в литературе: 15, с. 15-16.

3. **Меч *да* в ножнах**
Шанская национальная область. 1940-1960-е гг.
Металл (сталь, латунь, белый металл), дерево, ковка, таушировка, чеканка, полировка. Длина в ножнах 55 см. Инв. № 7936 II.
Прямой меч с чуть изогнутым заостренным клинком однолезвийной заточки, украшенным насечкой белым металлом по вороненой ста-

ли. Клейма с растительными усикообразными мотивами обрамляют сюжетные сценки с надписями на бирманском языке. С одной стороны изображены три сидящие мужские фигуры в придворных костюмах и шапочках-*гаунбаун*, между ними надпись — «совет»; с другой стороны — две фигуры и надпись «срубание ста [стеблей] бамбука». У пяты клинка с одной стороны надпись — «Маха», с другой — «Бандула». Деревянные рукоять и ножны украшены чеканными латунными пластинами с полосами волнообразных узоров и медальонами с цветочно-лиственными мотивами. Выпуклый поясок на эфесе выполняет роль гарды, навершие рукояти круглое. На ножнах одна портупейная петля.

Поступление: акт № 85 от 22.04.1988, передан из Следственного отдела Комитета государственной безопасности, конфискован у В.М.Пугузова.

Воспроизведение: 15, с. 15.

Сведения в литературе: 15, с. 15-16.

4. Меч *да* в ножнах

Шанская национальная область. 1940-1960-е гг.

Металл (сталь, латунь, белый металл), дерево, ковка, таушировка, чеканка, гравировка, воронение, полировка. Длина в ножнах 79 см. Инв. № 9211 II.

Меч с изогнутым заостренным клинком однолезвийной заточки и насечкой белым металлом по вороненой стали. Небольшие клейма с растительными усикообразными мотивами обрамляют сюжетные сценки с надписями на бирманском языке. На одной стороне клинка две сценки: в одной показаны две сидящие мужские фигуры в придворных костюмах и шапочках-*гаунбаун* и справа надпись «совет»; в другой — фигура мужчины с мечом перед косо поставленным стеблем, за которым стоит фигура с разведенными в стороны руками, а справа надпись «срубание ста [стеблей] бамбука». На другой стороне клинка также две сценки: в одной представлены сидящие мужская и женская фигуры, за ними — сегмент пруда и надпись «отправление Малейка к пруду»; в другой — две сидящие мужские фигуры и надпись «рождение государевых сыновей». У пяты клинка с одной стороны надпись «Маха», с другой — «Бандула». Деревянные рукоять и ножны украшены чеканными латунными пластинами с полосами волнообразных узоров и медальонами с цветочно-лиственными мотивами. Выпуклый поясок на эфесе выполняет роль гарды, навершие рукояти в виде бутона лотоса. На ножнах две портупейные петли.

Поступление: акт № 228 от 20.08.1987, приобретен через ГЗК у М.И.Сахадзе.

Воспроизведение: 15, с. 15.
Сведения в литературе: 15, с. 15-16.

5. **Меч *да* в ножнах**
Шанская национальная область. 1940-1960-е гг.
Металл (сталь, латунь, белый металл), дерево, ковка, таушировка, чеканка, гравировка, воронение, покрытие белой пастой. Длина в ножнах 51,8 см. Инв. № 9273 II.
Короткий прямой меч с заостренным клинком однолезвийной заточки, украшеным насечкой белым металлом по вороненой поверхности. Клейма с растительными усикообразными мотивами обрамляют сюжетные сценки с надписями на бирманском языке, выполненными, по сравнению с подобными изображениями и надписями на клинках других мечей (№ 2-4), более тщательно. С одной стороны изображены две сидящие друг против друга мужские фигуры в придворных костюмах и шапочках-*гаунбаун*, между ними надпись «совет»; с другой стороны — также две фигуры и надпись «рождение сына». У пяты клинка с одной стороны надпись «Маха», с другой — «Бандула». Деревянные рукоять и ножны украшены чеканными латунными пластинами с полосами волнообразных узоров и медальонами с цветочно-лиственными мотивами. Выпуклый поясок на эфесе выполняет роль гарды, навершие рукояти в виде бутона лотоса. На ножнах одна портупейная петля.
Поступление: акт № 82 от 22.04.1988, передан из Управления изобразительного искусства и охраны памятников Мин. культуры РФ.
Сведения в литературе: 15, с. 15-16.

6. **Меч *да* в ножнах**
1960-1970-е гг.
Металл (сталь, белый металл), дерево, рог, лак, помпоны из нитей на веревке, ковка, таушировка, чеканка, гравировка, воронение, полировка. Длина в ножнах 87,5 см. Инв. № 7680 II.
Меч с длинным, слегка изогнутым острым клинком из качественной стали с долом по всей длине. У пяты внутри дола полоса таушировки (12,5 см) белым металлом с лианообразным мотивом по вороненой поверхности. Поперечина эфеса закрыта пластинкой. Деревянная рукоять с двумя обкладками из блестящего белого металла, между которыми вставлена цилиндрическая часть из рога. Деревянные ножны покрыты черным лаком и имеют узкие и широкие полосы обкладок из белого металла, широкие украшены чеканным орнаментом цветочно-лиственного характера, проработанным гравировкой. На конце ножен металлическая петля, через которую пропущена веревка с помпонами желтовато-оранжевого цвета.

Поступление: акт № 284 от 13.10.1987, по дарственной А.М.Ледовского.
Воспроизведение: 15, с. 12.

7. Нож *да* в ножнах

1960-1970-е гг.

Металл (сталь, латунь, белый металл), дерево, рог, ковка, таушировка, чеканка, гравировка, воронение, полировка. Длина в ножнах 31,3 см. Инв. № 7937 II.

Нож со слегка расширяющимся заостренным клинком однолезвийной заточки, обух в сечении образует вытянутый равнобедренный треугольник. По всей длине клинка проходит широкая полоса таушировки белым металлом по вороненой поверхности. По краям изображены лианообразные побеги, в центре — фигура бегущего фантастического льва-*чинтэ* с длинным хвостом, развевающейся гривой и открытой пастью. Рукоять всадная, наборная: центральная часть из рога, боковые из дерева с латунными обкладками; на плоской скругленной головке навершия изображен четырехлепестковый цветок. Ножны деревянные, в металлической обкладке светлого цвета с чеканным растительным узором.

Поступление: акт № 85 от 22.04.1988, передан из Следственного отдела КГБ по акту № 6/1138 от 17.03.1988, конфискован у В.М.Пугузова.
Воспроизведение: 15, с. 10.

Использованная литература

1. Buddhist Legends. Translated from the original Pali text of the Dhammapada Commentary by E.W. Burlingame. Parts I-III. — Cambridge, Massachusets, 1921. — (The Harvard Oriental Series. — Vols. 28-30).
2. Dîgha Nikâya / Ed. T.W. Rhys Davids and J.E. Carpenter. Vol. 2. — London, 1903.
3. *Fraser-Lu S.* Burmese Crafts. Past and Present. — Kuala Lumpur, Singapore, New York, 1994.
4. *Fraser-Lu S.* Kalagas. Burmese Wall Hangings and Related Embroideries // Arts of Asia, 1982, vol. 12, № 4, p. 73-82.
5. *Humphrey J.* Relics of Mandalay Royalty // Arts of Asia, 1971, vol. 1, № 3, p. 58-65.
6. Mahâbodhivamòsa / Ed. S.A.Strong. — London, 1891.
7. *Malalasekera G.P.* Dictionary of Pali Proper Names. In 2 vols. — New Delhi, 2002.
8. Milindapacha / Ed. V.Trenckner. — London, 1880.
9. *Oshegova N., Oshegov S.* Kunst in Burma. — Leipzig, 1988.
10. *Solheim II W.G.* New Light on a Forgotten Past // National Geographic, 1971, vol. 139, № 3, p. 330-339.

11. Yi Yi. Life at the Burmese Court under the Konbaung Kings // Journal of the Burma Research Society, 1961, vol. XLIV, pt. i. (June), p. 85-129.
12. Буддийский взгляд на мир / Авторы: Е.П.Островская, В.И.Рудой, Е.А.Торчинов; ред.-сост.: Е.П. Островская, В.И. Рудой. — СПб., 1994.
13. Волшебный мир узоров. Энциклопедия орнаментальных мотивов Юго-Восточной Азии / Авторы-составители: Н.А.Гожева, Г.М.Сорокина, Н.П.Чукина. — М., 2003.
14. *Всеволодов И.В.* Бирма: религия и политика. (Буддийская сангха и государство). — М., 1978.
15. *Гожева Н.А.* Клинки Мьянмы. Легенды и история // Прорез, 2003, №1. — С. 10-16.
16. *Гожева Н.А., Сорокина Г.М.* Традиционное искусство Юго-Восточной Азии в собрании Государственного музея Востока. — М., 2001.
17. *Западова Е.А.* В стране, где течет Иравади. — М., 1980.
18. *Кравцова М.Е.* Концепция верховной власти и образ вселенского правителя в буддийской культуре (на материале палийских и китайских версий канонических сутр) // Религия и культура: Россия, Восток, Запад / Сб. статей. — СПб., 2003. — С. 184-224.
19. *Кэла У.* Мэхайазэвиндочжи. (Большая великая хроника). Т. 1-3. — Янгон, 1960-1961.
20. *Обатабивунта Эшин.* Тутейтэна тэйоупья эбидан. (Исследовательский словарь понятий). — Янгон, 1996.
21. *Ожегова Н.И.* Искусство Бирмы. — М., 1979.
22. Парейдогатхапаунчжоу. (Антология охранительных текстов). — Янгон, б.д.
23. Сказки народов Бирмы. — М., 1976.
24. *Чеснов Я.В.* Миф о мече и начало государственности в Восточном Индокитае // Религия и мифология народов Восточной и Южной Азии. — М., 1970. — С. 73-98.
25. Щейхаун мьянмачаусамья. (Древние надписи Мьянмы). Т. 1. — Янгон, 1972.
26. Эйайахмайан парабай тейнингабьюхачантхвэ сисхинпоун ситэпоун. (Рукописи о перемещениях войск согласно «Приемам составляющих войска»). — Янгон, 1973.
27. Элаунминтэйа эмейндомья. (Указы Элаунминтэйи). — Янгон, 1964.

Ю.В. Сараева

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ КИТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЗЬБЫ ПО БАМБУКУ

СТАКАНЫ ДЛЯ КИСТЕЙ В СОБРАНИИ ГМВ

В собрании ГМВ находится около двадцати китайских стаканов для кистей, вырезанных из стебля бамбука. Несмотря на малое количество предметов, коллекция бамбуковых изделий ГМВ довольно хорошо представляет данный вид искусства. Вещи датируются преимущественно 18 и 19 вв. и отличаются хорошим качеством резьбы. Данная статья посвящена рассмотрению характерных особенностей резьбы по бамбуку на примере именно этого собрания, а также проблеме того, какое место этот вид искусства занимает в культуре Китая.

Стакан для кистей, *битун* (筆筒), — один из непременных атрибутов стола китайского ученого. Это сосуд, в котором хранилось одно из «четырех сокровищ» кабинета ученого, предмет, постоянно находившийся перед его глазами во время творческих занятий. Отсюда важность, которую придавали созданию и выбору настольных предметов китайские интеллектуалы. Подобно тому, как С.Н.Соколов-Ремизов предлагает дополнить традиционный набор «четырех драгоценностей кабинета ученого» из бумаги, кисти, туши и тушечницы печатью с надписью, кратко и емко выражающей жизненное кредо и творческие искания владельца[1], полагаю, сюда можно включить и стакан для кистей.

Стопки для кистей делались из различных материалов, но бамбук занимает среди них особое место. Доступность материала, его дешевизна и простота в обработке объясняют популярность предметов из бамбука. Важно отметить фактор долговечности материала — бамбук не гниет, а после соответствующей обработки и при должном уходе почти не портится от смены температуры и влажности.

---

[1] Доклад С.Н.Соколова-Ремизова на конференции «Восток: искусство быта и бытия» в ГМВ, ноябрь 2004 года.

Образ бамбука — один из самых распространенных в китайском изобразительном искусстве, литературе и поэзии. Он встречается в творчестве практически каждого китайского поэта, художника и каллиграфа. Частота обращения к «бамбуковой теме» тем не менее не привела к угасанию интереса, а скорее наоборот, добавила ряд символов и ассоциаций, связанных с этим растением.

Не вдаваясь в излишнюю детализацию этого хорошо освещенного явления, выделим несколько аспектов символики бамбука, имеющих непосредственное отношение к рассматриваемой теме. Бамбук иносказательно обозначает собирательный образ благородного мужа, *цзюньцзы*, который может, подобно высокому и сильному растению, гнуться под сильными ветрами жизненных неурядиц, но не будет сломлен ими, а обязательно распрямится вновь. Полый внутри, бамбук уподобляется очищенному сознанию человека, всегда готового принять познание истины. Бамбук считался и одним из символов книжной учености, что связано с первыми записями, которые до изобретения бумаги делались на бамбуковых дощечках. Иероглиф *шу* 書, означающий «книгу», выглядит как сложенные в стопку и перевязанные веревкой таблички из бамбуковых пластин[2]. Скромность внешнего облика и неприхотливость этого растения — качества, присущие благородному человеку, который не кичится мирским богатством, не нуждается в излишней роскоши, чужд вульгарно-

[2] Из бамбука с древности делали орудия производства и предметы повседневного обихода. Наиболее ранней из известных сейчас находок считается наконечник с неолитической стоянки близ Чанчжоу (провинция Цзянсу) [7, с. 16, рис. 1]. Древнейшим предметом с искусной резьбой является рукоятка с рисунком дракона, покрытая полихромным лаком, найденная при раскопках ханьской могилы 2 в. до н.э. в Мавандуе (Чаньша, провинция Хэнань) [7, с. 16, рис. 2]. Эти работы выполнены на очень высоком уровне мастерства, что свидетельствует о профессиональном развитии ремесла уже на этом раннем этапе. Первый посвященный бамбуку текст — «Чжу Пу» («Трактат о бамбуке») — датируется 3-4 вв. н.э. В нем дается подробное описание бамбука и перечисляются способы его использования: молодые побеги употреблялись в пищу, листьями укрывались от дождя, корни использовались для изготовления лекарств, стебли — для трубок и плетеной мебели. Среди ранних письменных свидетельств, связанных с резьбой по бамбуку, есть «Эссе, написанное в процессе сельскохозяйственных работ» Тао Цзун И (14 в.), в котором упоминается ремесленник Чжан Чэн, вырезавший прекрасные клетки для птиц около 1130 г. в период правления императора Гао Цзуна (12 в.). В ряду вещей того же времени есть фрагменты бамбукового предмета, украшенного резной композицией с фигурами людей (обнаружены в могиле Сися, датированной 1226 г.). Фигуры вырезаны в высоком рельефе на фоне, покрытом гравированным рисунком.

го комфорта и пошлой изнеженности быта. В то же время изящество и грациозность бамбука вдохновляли художников и каллиграфов, которые стремились кистью повторить то плавность и легкость линий, то резкость и остроту изломанных стеблей и листьев. «Красота без прикрас» — так можно охарактеризовать эстетику художественного направления, созданного следованием за образом бамбука.

Бамбук — растение, ценившееся не только за эстетические качества материала. По мысли Чжуанцзы (4-3 вв. до н.э.), человек и мастер подобен сухому дереву, свирели из коленца бамбука. Изображение бамбука Чжуанцзы считает подобием истинного, то есть опустошенного человека. В нем, как в свирели из бамбука, звучит сама природа, на которую человек откликается подобно эху [19, с. 61]. Благодаря активной и насыщенной символике материала[3], весьма широкому ряду «книжных» ассоциаций и эстетике, тесно связанной с философскими категориями, бамбуковые изделия имели значение «одухотворенных» предметов.

Тем не менее бамбук как материал не получил должного внимания западных синологов. Это может быть связано с повышенным интересом людей западной культуры к произведениям из более дорогих материалов и с пренебрежительным отношением к вещам из распространенных и дешевых. Именно этим, полагаю, объясняется и количественное преобладание в европейских собраниях резных предметов из нефрита и слоновой кости по сравнению с бамбуковыми изделиями. Между тем в самом Китае, где бамбук действительно считался самым доступным и простым в обработке материалом, отношение к нему совсем иное. Растение, обладающее насыщенной многоплановой символикой, с акцентом на одухотворенность и благородство образа, было любимо и простым народом, и интеллектуальной элитой общества.

Со времени утверждения резьбы по бамбуку в качестве самостоятельной отрасли ремесла (15-16 вв.), а впоследствии и как вида прикладного искусства, произведения художественной резьбы по этому материалу получили в Китае заслуженное внимание

[3] Бамбук с сосной и сливой называют «тремя добрыми друзьями в холодное время». Бамбук также — одно из «четырех благородных растений», *цзюньцзы*. Подобные флористические композиции были наиболее популярными темами в китайском изобразительном искусстве и литературе. Бамбук стал одним из символов долголетия и жизнестойкости, поскольку в течение всего года он остается зеленым и не прекращает расти.

ценителей и критиков. Было написано несколько биографических книг, посвященных резчикам по бамбуку, где перечислены и описаны их работы, дана критическая оценка техники резьбы, владения композицией, трактовки сюжета, мастерства и художественного уровня исполнения [см., напр., 7]. Следует заметить, что в этих текстах стакан для кистей — вероятно, наиболее распространенный тип изделий из бамбука — подвергается столь же строгому разбору, как и произведения живописи.

Среди современных исследований китайских историков искусства, переведенных на английский язык, следует выделить книгу Ван Шисяна «Искусство резьбы по бамбуку в Китае» [7] и каталог резных изделий из бамбука, хранящихся в Музее изобразительных искусств в Гонконге [2]. Во втором томе каталога приведены расшифровки резных подписей и печатей с деревянных и бамбуковых предметов и биографии мастеров. В исследовании Ван Шисяна дается история развития, подробное описание и классификация техник резьбы, а также художественных эффектов, достигаемых с помощью различных приемов и их сочетаний. В этой монографии история художественной резьбы по бамбуку разделена на четыре периода. Первый из них датируется второй половиной периода Мин (1368-1644) и связан с именем Чжу Хэ (17 в.) — основателя школы резьбы в южном городке Цзядин, из которого в течение последующих 400 лет выходили самые известные мастера резьбы. Именно с мастером Чжу Хэ можно связать момент принципиального изменения отношения в обществе к резным вещам из бамбука — благодаря его творчеству ремесленные изделия обрели славу, почитателей и оценку их как вещей художественных. Резьба по бамбуку стала еще одним видом искусства, в котором талантливый человек мог реализовать свой творческий потенциал и стремление художественно оформить окружающее пространство. Вырезание живописных композиций и каллиграфических надписей на поверхности бамбуковых изделий было логичным продолжением художественных и литературных штудий — но в другом материале.

Качественный переход статуса резьбы по бамбуку из ремесла в вид искусства был постепенной эволюцией, которая стала возможна в контексте развития книжной культуры. Го Жосюй в своих «Записках о живописи: что видел, что слышал» (11 в.) упоминает картины и каллиграфию, прекрасно вырезанные на поверхности бамбуковых стаканов Танского периода. Использование понятий «картина» и «каллиграфия» говорит о том, что выре-

занные на бамбуковых стаканах композиции могли сравниваться с первыми в художественной иерархии видами творчества — живописью и каллиграфией. Сказанное позволяет сделать вывод о широте восприятия живописи и каллиграфии, которые не теряли своего высокого значения, переходя на другие материалы и в другие техники. В 16 в. несколько талантливых минских ученых наряду с изучением классических трудов и сочинением стихов занялись резьбой. Почти все ранние мастера резьбы по бамбуку были искусны в поэзии и живописи, равно как и в каллиграфии и вырезании печатей. Не исключено, что популярность резьбы по дереву и бамбуку была связана именно с тем, что обработка этих материалов была относительно легка в освоении для непрофессиональных резчиков. Простота работы с деревом позволяла воплощать замыслы интеллектуалов без привлечения профессиональных резчиков, то есть заниматься этим самостоятельно и создавать авторские работы высокого художественного уровня.

Книжная культура Китая, основанная на уважении, которое китайцы издревле питают к учености, оформилась довольно рано, почти одновременно с появлением письменности. Вещный мир китайских интеллектуалов формируется практически синхронно с определением системы и иерархии нематериальных ценностей. Безусловный приоритет книжных знаний, воспринимавшихся как истинное сокровище нации, определил важность значения всех вещей, связанных с их созданием и изучением. Орудия труда ученого литератора — бумага, кисть и все сопутствующие им вещи, размещавшиеся на столе книжника, — стали восприниматься как сакральные предметы, имеющие отношение к ритуалу культа знаний. Выбор материалов и сюжетов для кабинетных вещей, их сочетаемость и взаимодополняемость формировали атмосферу, вдохновляющую творческую деятельность, при этом оформление интерьера студии можно считать в полной мере творческим занятием. Создание предметов интерьера своими руками придает студии ученого личностный характер в большей степени, чем простой выбор свитков каллиграфии и живописи, необходимых для письма вещей и функциональных украшений стола. Собственноручное оформление вещного пространства также позволяет произвести некую инверсию внутреннего мира литератора, спроецировать его вовне. Можно с уверенностью утверждать, что любой предмет на столе ученого выражает его художественные и личные пристрастия, и не последним в этом списке стоит стакан для кистей.

Срез стебля бамбука формой и размером идеально подходит в качестве материала для цилиндрического сосуда. В небольшой стенке (около одного-двух сантиметров толщиной) вырезали многофигурные композиции на фоне глубоких пейзажей с уходящими вдаль лесами и горными дорожками. Вероятно, именно бамбук был первым материалом, который начали использовать для изготовления стаканов под кисти. В пользу такого утверждения говорит тот факт, что *битун* из нефрита, слоновой кости или фарфора по своему размеру и форме повторяет объем именно бамбуковой стопки [6, с. 121]. Здесь также уместно вспомнить о существующей в Китае с древности традиции воспроизводить в одном материале фактурные и эстетические качества других материалов, иногда и более дешевых[4].

Любовь к бамбуковым вещам в среде людей образованных сформировалась под влиянием нескольких факторов. Наиболее значимыми среди них являются некоторые философские категории, определившие эстетические критерии элитарных произведений искусства, и подражание образу жизни отшельников, распространившееся среди чиновников и простых горожан.

Эстетические традиции китайского изобразительного искусства тесно связаны с философскими категориями даосизма и чань-буддизма. На развитие декоративного искусства они оказали столь же сильное воздействие, как и на развитие живописи. Несомненным также является влияние и взаимосвязь живописи и каллиграфии, их уже сложившихся канонов на эстетику прикладного искусства. Особенно отчетливо это влияние прослеживается на предметах из кабинета ученого. В контексте художественных взглядов даосизма и чань-буддизма фактура дерева, как и любого другого природного материала, обладает самодо-

[4] Так, керамические черепицы на крышах и решетки в оградах китайских храмов сделаны в виде стеблей бамбука, а фарфоровые изделия повторяют формы древних ритуальных сосудов из бронзы; селадоновая глазурь керамического черепка имитирует нефрит и т.д. Стакан для кистей из самшита в собрании пекинского Дворцового музея (Гугун) сделан в виде нескольких сросшихся стеблей бамбука. Тонировка дерева имитирует цвет коры бамбука. Стакан для кистей из слоновьего бивня по форме напоминает ствол дерева дикой сливы, обвитый ветками с цветами. Чаши из рога носорога сделаны в виде листа лотоса или повторяют композицию деревянной скульптуры с фигурой мудреца в лодке. В деревянной скульптуре используется естественный изгиб дерева, в который, как под навес, помещается фигура человека, и сама форма толстой ветки диктует сюжет изображения. В роге носорога воспроизведена ветка дерева, в которой выдолблена лодка с сидящим человеком [6, № 205, 207].

статочной эстетической ценностью. Заключительный, 81-й чжан «Дао дэ цзина» утверждает, что «верные слова не красивы, красивые слова не верны» [10, с. 65]. В изобразительном искусстве «верные» слова проявились стремлением к «правдивой» простоте — и формы, и материала. Предметы, связанные с подобным эстетическими принципами, более выразительны именно за счет лаконичности. Сухое, узловатое, нарочито уродливое дерево стало в «Книге деревьев» китайской живописи одной из центральных фигур. У Чжуанцзы оно трактовалось как многозначный символ и впоследствии воспринималось в контексте его философии.

Тонкий мир возвышенных мыслей китайского ученого, литератора и художника требовал адекватного отражения в окружающем его реальном мире. Важность процесса созерцания предполагает выбор в качестве объекта наблюдения определенных предметов, заполняющих пространство вокруг мыслителя. Эстетические запросы интеллектуалов были очень высоки и определялись стремлением к изысканной простоте и отрицанием вульгарности. Семантически насыщенные образы облекались в безыскусные, нарочито упрощенные и даже грубоватые формы. Это делалось с целью не отвлекать ученого красотой формы от восприятия содержания, не рассеивать внимание, а сохранять целостность мысли, «проникать в скрытую силу вещей» и «растворяться в объекте созерцания»[19, с. 11]. Несверкающие драгоценной роскошью предметы таят богатство внутренней значимости, сокрытое от непосвященных и непросвещенных.

Важную роль в воспитании вкуса к простоте, к вещам из бамбука и дерева, в среде людей образованных сыграло известное сочинение художника и критика Дун Цичана (1555-1636) «Разговор об антикварных вещах» (период Мин). Рассуждая о любви к вещам изысканным и роскошным, автор замечает: «Небо так распорядилось, что все длящееся в жизни становится нам в тягость и нас обременяет. Посему упоение вещами, достигая своего предела, обязательно открывает нам достоинства простоты и скромности, а крайнее возбуждение внезапно приводит нас к чистоте и покою духа» [10, с. 401]. Таким образом он прослеживает естественное развитие вкуса человека, который пресыщается изобилием и стремится к простому и скромному. Любовь к изысканности простого появляется по достижении пика увлечения роскошью как его естественное продолжение: «Тот, кто до конца даст волю своим увлечениям, обратится к тому, что угод-

по разуму» [10, с. 401]. Эта фраза содержит и намек на то, что любовь к простым безыскусным вещам питается не сердцем, а рассудком, то есть является привилегией интеллекта, а не чувств; она присуща людям, поддавшимся страстям, но преодолевшим их и ставших приверженцами благородной сдержанности.

Можно выделить две группы «образованных людей», для которых предназначались предметы письма. Это чиновники и не сдавшие государственные экзамены или покинувшие официальный пост литераторы. Последние нередко пользовались даже большим уважением, чем служилые люди, поскольку укрепление их политического веса и престижа в обществе происходило как раз за счет отказа от приглашений правителей ко двору — так они подтверждали свой статус бескорыстных нестяжателей. В 19 главе трактата Чжуанцзы сказано: «Кто уйдет от света, тот избавиться от тягот» [19, с. 189]. В этой фразе воплощен идеал жизни благородного духом человека — уход от мира, отречение от материальных благ или отказ от роскоши, стремление к уединению в горах и лесах, вдали от города и его суеты. Уход от света преследовал цель сосредоточиться на изучении древних текстов, собственном творчестве, философских изысканиях и попытках самопознания. В определенные периоды истории Срединной Империи эта традиция приобретала ощутимый социальный оттенок, что связано с характерным для интеллигенции недовольством существующим порядком вещей: правлением, не оправдывающим надежд на духовный и культурный ренессанс, общим упадком нравственности, потерей вкуса и торжеством невежества в обществе. Неудовлетворенность современностью и тоска по ушедшему «золотому веку» правления совершенномудрых встречается в китайской литературе довольно часто, начиная с весьма раннего времени. В период правления Мин эти настроения были очень распространены, а с воцарением маньчжуров еще более усилились.

Письменные принадлежности из дешевых материалов, в частности, из бамбука, предназначались в первую очередь для ученых людей, не сдавших государственные экзамены на получение степени, звания и чина в канцелярии, живущих скромно, но продолжающих, тем не менее, заниматься литературной деятельностью. Таким образом, изделие из бамбука становится не просто функционально необходимой вещью, а является предметом, говорящим о социальном статусе ученого, отринувшего возможности официальной карьеры чиновника и отдавшего предпочтение про-

стой жизни в безыскусном быту. Но в еще большей степени это предпочтение можно считать выбором человека утонченного вкуса, который способен ценить простые формы и красоту природного начала, либо того, кто, следуя веянию моды, лишь подражает эстетам и интеллектуалам.

Тенденция к опрощению быта ученых литераторов, проявившаяся уже в Мин, привела к тому, что даже состоятельные интеллектуалы с утонченным вкусом обнаружили интерес к вещам простонародного быта. Их выбор не останавливается на роскошных предметах из дорогих материалов (нефрита, фарфора и т.д.), а тяготеет к вещам скромным и непритязательным на вид. В этом контексте применение бамбука для изготовления вещей кабинета ученого стало своеобразной декларацией жизненного кредо интеллектуальной элиты Поднебесной. Несогласие служить правителю, чье поведение не соответствует небесным установлениям, последовательно влечет за собой обустройство образа жизни с идеологической основой противопоставления и противоборства. Вероятно, проявление инакомыслия в эстетике и стиле жизни было самым безобидным, если не единственно доступным способом изъявления протеста.

Кроме того, бамбук высоко ценился как материал для декоративных предметов в контексте *гуай* — искусства чудаковатого, неправильного, нарушающего традиции «высокого искусства» и идущего вразрез с классической иерархией ценностей, в том числе и материалов. Своего рода вызовом устоявшимся представлениям о прекрасном в среде интеллектуалов стало утверждение «чудного» как эталона красоты, что также было непосредственно связано с художественными идеями, основанными на философии чань-буддизма. Позже эта эстетика, появившаяся как эпатаж, стала модной тенденцией времени. Предпочтение определенной эстетики можно расценивать и как продолжение обозначения социальной позиции, и как утверждение эпатажа в качестве нормы нового искусства. Интерес к такому направлению существовал и у обитателей Запретного Города. Императору Канси (1662-1722) принадлежат строки:

«Нет роскошества красных столбов и красных стропил,
душу полнит лесами и родниками
хранимая строгая простота». [16, с. 189]

Воплощая в жизнь эти в высшей степени чистые и благородные идеи, жившие в городе чиновники и состоятельные люди, не

чуждые литературных штудий, также окружали себя вещами, соответствующими образу жизни отшельника. Идея отречения от материального выразилась в насыщении быта большим количеством предметов, создающих интерьер «тростниковой хижины среди бамбука» в стенах богатой городской усадьбы.

В многочисленных описаниях идеального пристанища для ученого бамбук встречается постоянно. Его образ должен был вдохновлять и питать в отшельниках поэтическую утонченность. При этом следует отметить, что в литературных описаниях бамбук используется для подчеркивания скромности жилища, он выступает как эстетический и этический образ аскезы. Литераторы всегда акцентируют, что красота бамбука доступна лишь обездоленным, «купающимся в довольстве она невдомек» [16, с. 26].

Безыскусная форма, не обладающая собственной ярко выраженной внешностью, способна принять любой облик, рисуемый воображением, и является идеальным объектом медитации, своеобразным зеркалом, на которое свободно проецируются образы сознания наблюдателя. Кажущаяся незавершенность вещи будит воображение и стимулирует работу ума, в отличие от пышных и парадных вещей, активно наполняющих пространство и мысли. Художественная традиция китайского искусства, апеллирующая к простоте и лаконичности, не располагает к зрелищу, а противопоставляет ему уход во внутренний мир, предлагает необходимость сосредоточиться на неочевидном, и, созерцая объект внешнего мира, проникнуть вглубь собственного сознания.

Возведение природы на пьедестал как лучшего творца и почитание окружающего мира, не испорченного руками человека, как совершенного произведения лучшего из мастеров, проявились в восхищении каждым моментом и каждой деталью созданного. Подобные суждения привели к безусловному предпочтению неправильной красоты каприза природы точно выверенному и выстроенному результату работы рук человеческих и культивированию случайной ошибки в эстетике чань-буддизма, оказывавшей сильное влияние на формирование вкусов «образованных людей». В художественной традиции, основанной на следовании за природой, стаканы для кистей вырезались из искривленного колена или из двух небольших сегментов бамбука (с использованием утолщения стебля), а порой из корней дерева.

В музейном собрании есть стаканы, выполненные в соответствии с описанными выше эстетическими и философскими идеа-

лами. Художественное решение одного из них построено на естественно изогнутой форме коленца бамбука, тонированного и украшенного столбцами каллиграфии, стилизованной под *вэньян*. Другой *битун* представляет собой отшлифованное ажурное переплетение корней дерева. То есть на стол литератора была поставлена природная форма, главным и единственным эстетическим акцентом художественного образа которой является ее натуральность. Мастер опирается на художественность неправильной формы материала, лишь слегка обрабатывая и подчеркивая ее. Задача резчика состоит в выявлении и раскрытии своеобразия природного материала, а не в приведении его в соответствие с представлением об идеальном. Как правило, стаканы, выполненные в эстетической традиции, апеллирующей к философской категории приоритета естественности, не покрываются сюжетной рельефной резьбой. Иногда в узловатых формах, напластованиях коры и переплетающихся искривлениях ствола мастер несколькими движениями резца убирает лишнее и выявляет в натуральной форме некий художественный образ. Стопка для кистей тогда выглядит как ствол дерева, обвитого ветвями, или как пенек, сквозь который проросли грибы *линчжи*, или как дерево, к которому прислонилась птица. Зачастую резчик обрабатывает подобный материал так, что, держа предмет в руках, можно видеть момент перехода природной основы в изобразительный мотив — то есть с одной стороны вещи в куске дерева лишь угадывается силуэт птицы, а повернув стакан, мы видим, каким образом художник подправил его очертания и сделал угаданную фантазию очевидной [2, кат. № 5].

Стаканы для кистей относятся к разряду вещей, которые принято называть «украшениями стола». Безусловно, декоративные предметы можно использовать в качестве пресс-папье, закладки или грузиков для развернутых свитков, но не менее важной их функцией была декорация. Определенная небрежность в подборе предметов в студии ученого лишь кажется таковой, на самом деле каждая вещь на столе китайского интеллектуала играла для него большую роль.

Значение имели и материал, и изобразительный мотив, и его отсутствие, и содержание надписи, и форма, в которой оно было выражено. Резные изделия из бамбука обладают самым различным назначением, при этом почти все функциональные предметы несут эстетическую нагрузку, равнозначную по важности непосредственному предназначению. Декоративность предмета вос-

принималась как одна из его функций. И как сами занятия ученого человека были ценны именно тем, что приносили радость, не имея прикладного значения [16, с. 21], так и вещи, которые его окружали, были созданы радовать людей своей красотой.

Резьба, украшавшая стаканы для кистей, чаще была сюжетной. Большинство сохранившихся предметов, как в коллекции нашего музея, так и в других собраниях, датируется 17-19 вв. Сюжеты, использовавшиеся в украшении вещей, имеют более древнюю историю, сложившуюся и развитую иконографию. Для декоративных изделий обычно использовались самые популярные и узнаваемые сюжеты и образы. Наиболее распространенными были изображения пейзажа и сюжет «Досуг ученых». *Бицзюн* также мог быть украшен каллиграфическими надписями или сюжетами притч и литературных произведений, как в сопровождении текста, так и без него.

Точно неизвестно, брали ли резчики в качестве образцов произведения живописи или сочиняли эскизы самостоятельно. Сюжеты были общеизвестны, иконография закреплялась документально, но включала в себя хрестоматийные элементы, размещавшиеся и компоновавшиеся в зависимости от материала, объема предмета, размера и характера поверхности. Это относится к таким распространенным сюжетам, как «Досуг ученых», «Восемь бессмертных», изображению пейзажей, сцен охоты или путешествия. В резьбе на стопках также встречаются исторические и литературные сюжеты, хотя и довольно редко.

Скорее всего, многие резчики были не просто исполнителями, но и авторами композиции, то есть выступали в качестве художников и каллиграфов. В большинстве случаев, особенно в начале развития этого вида искусства, они сами делали эскизы для резных композиций, после чего переносили рисунок на твердый материал и резали по прорисованным контурам. Такой способ работы позволял создавать настоящие произведения искусства, в которых авторство замысла и его воплощение принадлежат одному человеку, как в каллиграфических и живописных работах. Простота техники работы с бамбуком и деревом (по сравнению с работой по камню и кости) придает более серьезную значимость художественному замыслу, чем ремесленному мастерству обработки материала, что позволяет вывести произведения резьбы на иной уровень восприятия. Эти декоративные предметы являются полноценными произведениями, что вообще характерно для дальневосточного прикладного искусства.



1



2



3



4

Рис. 1-4.
Китайские стаканы для кистей.
Резьба по стеблям бамбука.
Собрание ГМВ

Построение композиций на прикладных изделиях делается по образцу и правилам живописных работ. Размещение изобразительных мотивов на поверхности стакана для кистей адекватно их расположению на поверхностях сосудов, выполненных в других материалах, например, в фарфоре. Принцип размещения повторяет или воспроизводит композицию вертикального свитка или развитие сюжета по горизонтали на многометровом свитке. Заимствованные композиции видоизменялись в соответствии с требованиями новой формы или же творчески развивались резчиком. Сближение декоративных видов искусства с живописью шло не по линии механического переноса на другой материал. Это не калька, а художественная интерпретация, перевод на язык иного материала.

Можно выделить несколько типов стаканов в соответствии с принципом украшения. Один тип размещения изображения на стакане — сплошное покрытие поверхности сегмента ствола резьбой. В результате получается круговая панорамная композиция, представляющая непрерывное действие или одновременное изображение разновременных событий. Другой тип композиции — изображение сюжета на одной половине или трети цилиндрической поверхности и обрамление его в «клейма», как на вазах. Если таких клейм несколько, они отделяются друг от друга изображением природных мотивов: деревьями, ветвями, скалами или камнями. Часто встречаются стаканы с одной сюжетной композицией, обрамленной стволами деревьев, как рамой, которая занимает около трети поверхности стакана, и с несколькими столбцами каллиграфической надписи на противоположной стороне произведения.

Построение композиции сюжета в резьбе осуществлялось по образцу структуры композиции живописной. Поскольку живопись, как наиболее уважаемый и развитый из видов изобразительного искусства, оказывала непосредственное и несомненное влияние на все прочие виды искусств, уместно апеллировать к трактатам о живописи, разбираясь в композициях, украшающих предметы прикладного творчества. Интересно отметить, что лучшие образцы этого вида искусства наиболее выдающихся мастеров уподобляют живописным работам. Например, при описании весьма популярного метода резьбы *люцин* (留青), или «оставления зеленого», Ван Шисян сравнивает эффект, достигнутый варьированием высоты барельефа, с градацией пяти оттенков туши [7, с. 38].

В силу того, что изображение получалось объемным и пространственным, некоторые правила построения пространства в живописных произведениях на бамбуковых стаканах выглядят более наглядно. В частности, в «Тайнах живописи» Ван Вэя говорится о том, что ветки деревьев должны охватывать «тело картины». Так, на бамбуковых стаканах мы видим вырезанные ветви, обвивающие цилиндрический ствол и обрамляющие «тело картины» наподобие рамы (кулисное построение композиции).

Можно выделить два способа нанесения изображения на бамбуковые стопки. Первый, редкий среди вещей музейной коллекции, — графический. В этом случае элементы, составляющие изображение, прочерчены тонкими гравированными линиями, а композиция напоминает рисунок на бумаге или монохромную живопись. В книге Ван Шисяна графический стиль резьбы обозначен как *мяодяо*. Там же сказано, что изделия, целиком выполненные этим способом, крайне редки. Второй стиль можно обозначить как рельефный или пластический. Здесь с помощью разных технических приемов варьируется высота выступающих элементов и глубина резьбы. Принципиальное различие между этими техниками рельефной обработки состоит в том, что «утапливается» либо само изображение, либо фон. Довольно часто встречается и некоторый промежуточный вариант высоты рельефа, когда контуры рисунка процарапываются и легкой дополнительной шлифовкой создается объемность изображения, причем сохраняется общий уровень высоты и характер резьбы приближается к графическому способу передачи изображения. По классификации Ван Шисяна эта техника называется *цянькэ*.

В произведениях второго типа ландшафт формируется пластическим способом: стволы деревьев, уступы скал, архитектурные элементы существуют в реальном пространстве, созданном в образовавшихся пустотах. Благодаря умелому варьированию высоты рельефа создаются миниатюрные модели — поросших лесом гор, архитектурных элементов, фигур людей и животных. Так художник творит уменьшенную копию мира[5].

[5] Особую группу вырезанных из бамбука предметов представляют собой футляры для миниатюрных книг. В музейном собрании они представлены не очень широко, но вообще занимают довольно значительное место среди резных китайских изделий. Эти футляры, как правило, вырезаны в форме тыквы — обычной или двойной, так называемой тыквы-горлянки. Символика тыквы в китайской культуре связана с долголетием и бессмертием, поскольку именно в высушенных плодах двойной тыквы странствующие лекари хранили лекарства. Позже тыква стала считаться

Создание «мира в миниатюре» — одна из интересных тем китайского изобразительного искусства. Миниатюрная гора, покрытая деревьями, рассеченная ущельями, с текущими водами рек и водопадов, позволяет представить себе настоящую гору с иной точки зрения — сверху и целиком. Настольные горки использовались для вытирания кистей или для их высушивания (функциональная горка сделана в виде миниатюрной горной гряды с тремя или пятью вершинами) и, естественно, украшали стол в кабинете ученого.

«Досуг ученых» — на лоне природы, в горном лесу, обретшие долгожданное единение с природой, отринувшие мирские заботы, пустые повседневные хлопоты и чиновничью службу интеллектуалы — живописцы, поэты, каллиграфы — наслаждаются неторопливо размеренным течением жизни, наблюдают естественный ход вещей, движение жизни. По традиционной схеме изображения такого сюжета выполнены и три музейных стакана для кистей (инв. № 20600 I, 8203 I, 13775 I). Иконография, в точности повторяющая размещение элементов ландшафта и фигур на поверхности стопки из собрания ГМВ, встречается и на современных стаканах, поэтому можно сделать предположение о наличии одного образца — резного или живописного. Техника резьбы, примененная для создания такого стакана, по классификации Ван Шисяна называется *шэнькэ*, или глубокая резьба. В двух сантиметрах толщи бамбуковой стенки резчик создает развернутое пространство горного леса, наполняет его строениями и фигурами людей. Развороты некоторых фигур сделаны таким образом,

---

вместилищем жизни. Использование плода растения для хранения текстов религиозного содержания придает книгам и содержащемуся в них знанию дополнительное значение. Вырезанный из бамбука плод цветом и фактурой близок к настоящему. Декоративное оформление таких футляров сделано по принципу повторения формы предмета в орнаментальных мотивах. Эта тенденция характерна для прикладного искусства Китая в целом. Коробочка в виде персика украшается рельефными изображениями плода; жезл жуи, вырезанный в форме гриба *линчжи*, покрывается рельефным ковром из маленьких грибов; из соснового пня вырезается стопка для кистей в форме соснового пня; а футляр в виде тыквы украшается ее миниатюрными повторениями — тыковками и листочками. Здесь, в этом многократном повторении уменьшенных копий природных форм, продолжается своеобразная игра в «миниатюрные миры» и обыгрывание исходной формы материала, о которой говорилось выше. Множественность редупликации мира сродни многократному повторению мантры — позволяет реализовать задуманное повторением или, в процессе наблюдения за умножающимися формами, войти в состояние, близкое к трансцендентному.

что люди кажутся «выглядывающими» из оконных проемов беседки. Поскольку у стакана вряд ли было строго фиксированное положение на столе, то элементы композиции располагались на цилиндрической поверхности с учетом движения взгляда и различных поворотов и соответствующих изменений ракурсов предмета.

Сюжет «Досуг ученых» часто встречается как в живописи, так и в произведениях декоративного искусства. Эта тема восходит к изображению собрания исторических персонажей, так называемых «Семи почтенных из бамбуковой рощи», выдающихся ученых периодов Вэй (220-265 гг. н.э.) и Цзинь (265-420 гг. н.э), среди которых выделяются фигуры Цзи Кана и Жуань Цзи. По преданию, они любили собираться вместе и проводить время в бамбуковых рощах. Их изображения встречаются на памятниках искусства уже в это раннее время — Вэй и Цзинь[6]. В последующие эпохи образы этих ученых стали моделями поведения для писателей и художников. Выезд на природу с собранием в горах стал традиционным проведением свободного времени среди образованных людей. Как правило, на рельефных композициях отдыхающие ученые распределяются на несколько групп. Одни увлечены беседой, другие играют в го, третьи могут быть заняты чайной церемонией. Нередко их изображают в сопровождении мальчиков-слуг. В пейзаж зачастую вписывают открытую беседку с традиционно приподнятыми уголками крыш. Здесь можно отметить, что в тех горах, которые были избраны учеными для прогулок и любования листьями и цветами, действительно были построены беседки и павильоны для отдыха по пути к вершине горы. В подражание горным ландшафтам в ансамбли городских усадеб включались искусственные горки и водоемы, среди которых возводились беседки и павильоны, соединенные извилистыми тропками, украшенные причудливыми садами, с тщательно оформленными площадками, с которых открывался неожиданный ракурс или интересный вид на водоем или на растения. Частные сады Сучжоу, Ханчжоу и Янчжоу создавались именно для этих целей и в соответствии с эстетической традицией «чудаков», в стремлении искусственным ландшафтом имитировать естественный [16, с. 189]. Так, традиционный досуг уче-

[6] Например, каменная стела периодов Вэй и Цзинь с гравированным изображением Семи достопочтенных мудрецов из бамбуковой рощи и ученого Жун Цицию [3, с. 126-127].

ных мог проходить не прямо на лоне природы, а в центре города, за высокой стеной.

Природа для ученого часто была источником вдохновения. Растения, скалы и пейзажные сцены нередко выбирались в качестве сюжета изображения. Тот смысл, который китайцы вкладывают в изображения элементов ландшафта, несколько отличен от европейского восприятия. В Китае горы и воды «в формах своих обнажают дао» [10, с. 373]. Горные вершины и потоки рек — визуальные метафоры космографии. Горы — вертикальная ось мира, вода — его пространственная и временная протяженность. «Скалы — это кости неба и земли. Вода — это кровь неба и земли» [10, с. 380].

Наличие в студии живописного свитка или предметов прикладного искусства, украшенных пейзажем, позволяет ученому «не выходя из дома,... перенестись в глухие ущелья,... увидеть залитые светом горы и искрящиеся бликами потоки» [10, с. 377]. При этом следует помнить, что эти пейзажи не носили характера топографических зарисовок. Китайский пейзаж — живописный или вырезанный — это собирательный образ, составленный из типизированных элементов ландшафта, которые являются уже не изображениями конкретных мест, а выступают как образы идей, содержащихся в понятии «гора» и «вода». Гора — что нарисованная, что ее объемная миниатюрная модель — воплощает идею, общую для всех горных вершин. В ее изображении присутствуют элементы, общие для всех гор, поэтому каждый пейзаж — это изображение, вбирающее все существующие конкретные ландшафты, и одновременно их идеальный суммарный образ.

В китайской живописи пейзаж выступает как самостоятельный сюжет, а на предметах прикладного искусства чаще встречаются сюжетные композиции, где ландшафт выступает уже в качестве фона. В любом случае, смысл изображения подобных картин в том, чтобы у людей возникало ощущение, что они на самом деле находятся в горах [10, с. 379].

Композиция сюжета «Охота» на стакане из музейного собрания (инв. № 2783 I) расположена по принципу горизонтального свитка, разноуровневый рельеф сплошной лентой покрывает поверхность стопки. Изображена облавная охота на оленей. Сам сюжет больше связан со светской, придворной жизнью цинского времени, чем с бытом ученых. Уже в ранний период в земледельческой культуре китайцев охота не имела большого промыслово-

го значения и была, скорее, развлечением, причем дорогим и даже разорительным. Охота пользовалась уважением у кочевников, и периоды ее расцвета в Китае приходились на время правления иностранных династий. Сохранились сведения о том, что во время правления киданьской династии Ляо (916-1125) императорский двор четыре раза в год менял место, переезжая в лагеря сезонной охоты. После завоевания большей части империи Северного Китая императоры кидани продолжали традицию «следования за травой и водой» и устраивали сезонные развлечения — охоту и рыбалку. Виды охоты и рыболовства были связаны с определенными лагерями. Так, весенний лагерь начинался с рыбалки, пока участники ожидали возвращения диких гусей и лебедей[7].

Сезонные облавные охоты называются в числе военизированных игр, которые проводились как военное обучение и тренировка чжуржэньских воинов[8]. Эти охоты превращались в настоящие маневры[9]. Хозяйственное значение облавы вытеснялось спортивным, военно-тренировочным и увеселительным.

Восприятие охоты как аристократического развлечения в среде китайской знати развивалось благодаря кочевым традициям, под влиянием монголов и маньчжур[10]. В период Цин эта же кочевая традиция была более развита и широко распространена уже маньчжурами.

В композиции упомянутого предмета представлено два способа охоты — облавная и погоня. Изображение охоты соответ-

---

[7] Этот обычай был введен в 1149 году императорским указом. С того времени император Цзинь будет «следовать обычаю киданей охотиться по четырем сезонам: весной на воде и осенью в горах, и в сезонных лагерях летом и зимой» [8, с. 26-30].

[8] В жизни чжурчжэней облавная охота занимала особое место. Ее значение выходило далеко за рамки промысла. «Цзиньцы весьма любили облаву. Прежде [когда столица была в] Хуйнинфу, в каждое из четырех времен года производили облаву» [12, с. 82].

[9] «Охота и рыболовство не были промысловыми формами добычи пропитания у китайцев. Потому в описаниях форм хозяйствования чжурчжэней у китайских авторов невольно оттеняются эти формы занятий, нехарактерные для земледельческого уклада жизни китайцев, у которых охота уже давно не имела большого хозяйственного значения» [12, с. 205].

[10] «Охота была не только средством добычи дополнительного пропитания, но и одновременно и развлечением знати и способом тренировки воинов. Окружение Чингисхана считало ее высшей радостью и наслаждением для мужа. Этим целям служили охота с кречетом и соколом на птиц, облавные охоты на хищных животных, а также на кабанов и дзеренов. Рядовой кочевник охотился в основном на птицу, тарбаганов и барсуков» [14, с. 97].

ствует описанию, составленному французским миссионером Жербийоном [15, с. 156-158].

Здесь применена техника *шэнькэ* — глубокая резьба в сочетании с плоскостной. Благодаря этому резчик добился реалистичной трактовки объема деревьев и фигур. Распределение в пространстве элементов пейзажа и фигур обозначено, как и в живописи на вертикальном свитке, относительной высотой их положения: так, затаившиеся внизу композиции олени находятся на «переднем плане», перед скалами и деревьями, скрывающими их от охотников, которые изображены выше — в условной глубине пространства. Охотники как бы подкрадываются к животным издалека, двигаясь вперед, к нижнему краю, сверху вниз. Заданные устоявшейся живописной традицией принципы условности ближних и дальних планов, точка зрения с высоты птичьего полета и обратная перспектива находят отражение и адекватное применение в резьбе. Размещение фигур вдоль разнонаправленных диагональных линий, пересекающих поверхность цилиндра, создает впечатление стремительного движения. Чередование почти ровной поверхности плоскорельефных силуэтов утесов с изрезанными глубокой резьбой сегментами леса добавляет изображению динамичность и акцентирует жанровые сцены обрамлением из горных склонов. Деревья выполнены в технике высокого рельефа, почти сквозной резьбой; фигуры — не объемные, барельефные, но силуэты выступают довольно высоко на так называемом «утопленном» фоне. Полностью фигуры не обработаны, хотя высота рельефа допускает возможность круглой резьбы. Учитывая хороший уровень резьбы, можно предположить, что так и было задумано с целью создания достаточно резких перепадов высоты, активной пластики и игры теней, что придает изображенным событиям драматический эффект.

Стакан со сценой «Путешествие по реке» (инв. № 341 I) служит показателем широкого распространения этого сюжета и в живописи, и в поэзии Китая. Ученые, жившие в конце периода Мин, относились к путешествиям очень серьезно, как к важной составляющей образования и хорошему способу расширения научных и общественных взглядов. Визиты к друзьям совмещались с посещением живописных мест, процесс любования включал наблюдение за весенним цветением и осенней листвой, нередко сопровождаемое литературными состязаниями. Интересно, что картины с изображением определенных пейзажей, к которым так стремились эстетствующие интеллектуалы, никогда не

были топографическими зарисовками. Живописные композиции гор и вод составлялись по памяти, тушь запечатлевала не столько место, сколько впечатление от него, оставшееся в воспоминаниях художника. Традиция писать «по памяти» восходит к довольно раннему периоду в истории Китая. Так, Чжу Цзинсюань в своих «Записках о прославленных художниках династии Тан» [10, с. 385-390] описывает процесс заказа императором Минхуаном (742-755) картины с изображением вод реки Цзялинцзян на дороге в Шу. Император предоставил господину У почтовых лошадей, дабы он смог посетить те места и сделать зарисовки. По возвращении он доложил императору, что «не привез с собой рисунков, он все хранит в памяти». Традиция «копирования» по памяти была весьма устойчива, считалась нормальной практикой, и многие прославленные произведения живописи распространялись по Поднебесной в этих переложениях личного видения художников или же в словесных описаниях произведенного впечатления.

На музейном стакане трое путешественников сидят в лодке и ведут неспешную беседу. Их изображение мало отличается от изображения беседующих мужей в традиционном сюжете «Досуг ученых». Лодочник изображен стоящим, он держит в руке багор и смотрит вдаль.

Спектр литературных ассоциаций, связанных с лодкой и речным путешествием, весьма широк и значителен. В первую очередь, это наиболее распространенное сравнение качеств дао с водой и неоднократные упоминания воды в «Дао дэ цзине» как полисемантической метафоры для описания, сравнения и объяснения различных явлений изменчивого мира и устойчивости перемен. Жизнь отшельником «на реках и озерах» — такой же идеал аскетического быта, позволяющего сосредоточиться на высоких думах и благородных устремлениях, как и жизнь в горах, или в имитации «тростниковой хижины» в черте города. Чжуанцзы называет странствие способом жизни даосского мудреца. Так, путешествие по водному пути предстает многозначным образом, практически олицетворением дао, а люди, совершающие его, — мудрецами, последователями Пути истины.

На рассматриваемом стакане поверхность воды прочерчена несколькими плавно изгибающимися линиями. Лодка изображена на переднем плане, то есть внизу стакана. Фигуры людей и сама лодка выполнены в плоском гладком рельефе, мягкими округлыми линиями. Такой же высоты рельефное обрамление компози-

ции природными мотивами — скалами справа и слева, завитками облаков сверху — формирует традиционные для китайской живописной композиции «кулисы». Подобную манеру резьбы можно назвать плоскостной, стремящейся к графике. Здесь рельефное изображение в технике резьбы максимально приближено к изображению на шелке или бумаге. По классификации китайских ученых этот технический прием можно отнести, скорее, к *цянькэ*, то есть плоской резьбе. Ван Шисян утверждает, что предметы, целиком сделанные в *цянькэ*, встречаются лишь после середины правления Цин, что может способствовать более точной датировке вещи [7, с. 49].

Еще один стакан для кистей в ГМВ представляет изображение путешествия в горах (инв. № 4010 I). Здесь композиция опоясывает всю поверхность цилиндра. Эффект движения передан нескончаемой вереницей всадников, размещенных ярусами, обозначающими перспективные планы пространства горных лесов, по которым они едут. Резьба носит характер глубокого рельефа, однако фигуры людей, животных, уступы гор и деревья созданы не округлыми линиями, стремящимися передать естественность объема, а резкими и глубокими, почти параллельными вертикалями штрихов-прорезов. Они задают ритм передвижения, соответствующий мерной поступи ног идущего каравана лошадей.

И композиция, и характер изображения совершенно иначе трактуют образ путешествия. Это уже не отдых, не способ ухода от светских забот, не процесс, посвященный осмотру, изучению и любованию природой, а именно движение в конкретный пункт назначения.

Глубокая резьба с утопленным фоном носит здесь тот же характер, что и на стакане с изображением охоты. Резко выступающие над внутренней поверхностью цилиндра скалы, деревья, животные и люди прорезаны узкими длинными линиями. Направление движения также идет по диагонали, но основная линия расположения фигур не пересекается перпендикулярными элементами, потому динамика движения здесь не бурная и стремительная, а ритмичная и спокойная.

На бамбуковых стопках были весьма распространены изображения уединившихся в горах отшельников. В собрании музея есть две, представляющие мудреца под сосной (инв. № 20038 I) и архата (кит. *лохань*), мчащегося на тигре (инв. № 6453 I). Фигуры выполнены сквозной резьбой с плавными, мягкими линиями, в плоском рельефе.

Сидящий под сосной архат изображен за чаепитием. Слева от него — чайничек и поднос, он смотрит на большой гриб бессмертия, растущий под деревом. Его фигура вырезана по принципу круглой скульптуры и помещена в собственную пространственную среду, сформированную стенкой сосуда с одной стороны и ее отсутствием с другой, что не случайно, а имеет символический подтекст. В пластическом решении вещи главным является создание физической пустоты вокруг отшельника. Резчик обыгрывает известный в философской литературе Китая образ мудреца, чье тело уподоблено высохшему стволу бамбука, а разум опустошен и отрешен. В произведении сделан дополнительный акцент на символике материала, качества которого сравнивались с чертами характера благородного мужа: бамбук не тонирован, сохранен его естественный цвет, очень просто и изящно использована полость растения. Незамутненная чистота сознания *цзюньцзы* соотнесена с пустым стеблем бамбука. На монохромных свитках живописи ученые и отшельники изображались так же — на ничем не заполненном фоне, в пространстве пустоты, где они и обретали просветление.

На другом стакане вырезан весьма популярный сюжет. Это один из 18-ти лоханей, Полотоше, который изображается едущим верхом на тигре, что символизирует его власть над дикими животными и означает способность преодолевать злые силы. Характер изображения архата совсем иной — он показан в момент движения.

Один из лучших музейных образцов художественной резьбы по бамбуку — стакан для одной кисти, украшенный фигурами всадника и женщины в зарослях деревьев (инв. № 2214 I). Миниатюрная стопка, целиком умещающаяся в ладони, представляет собой восхитительное сочетание прекрасной техники и тонкого, очень изящного художественного решения. Объемная, почти скульптурная пластика, тщательная проработка деталей и гармоничная композиция передают удивительно лирическое настроение путников, неторопливо и терпеливо бредущих под склонившимися ветвями деревьев. При тонировке бамбука наиболее выпуклые части рельефа были слегка осветлены, и цветы деревьев кажутся за счет этого более выступающими, а фигуры всадника на муле и его спутницы с посохом еще более «утопленными» в пространство под деревьями.

В некоторых случаях часть композиции, украшающей стакан, составляет каллиграфия, а ряд стопок музейного собрания укра-

шен не сюжетными композициями, а каллиграфическими надписями. Как уже говорилось, фактура дерева воспринималась как самоценный эстетический феномен, и ее далеко не всегда украшали резьбой, а часто оставляли свободной от декоративной обработки. Отшлифованная и покрытая лаком поверхность бамбука выступает как объект созерцания, обладающий собственным качеством привлекательности и не нуждающийся в дополнительной орнаментации. Покрывающие ее надписи — произведение искусства каллиграфии, в котором привлекает внимание не столько техническое совершенство резьбы, сколько почерк, и собственно смысловое наполнение текста.

Чжан Яньюань (815-875)[11], рассуждая «О живописи», сделал ряд любопытных замечаний о характере родства этого искусства с каллиграфией и о проявлении этого феномена в монохромной живописи тушью. Обозначение предмета контуром черной туши передает содержание вещи, ее замысел; монохромный намек дает представление о целом. Кисть выявляет внутренний смысл вещи, который определяет само ее строение и облик, — это касается и изображения предмета, и написания слова, которым он обозначается. Логическим выводом из этих рассуждений становится фраза: «Вот почему все умелые живописцы были искусны и в каллиграфии» [10, с. 374]. Таким образом, каллиграфия, выступающая в качестве изобразительного мотива, обладает качествами живописного произведения. Как и каллиграфия на свитке, вырезанная пиктограмма эстетически самодостаточна. Самостоятельность текста в качестве изобразительного мотива и усиливает эстетические качества знака как декоративного мотива, и сосредотачивает внимание на содержании текста.

Изначально письменные принадлежности китайского ученого делались из бамбука или дерева в расчете на бедных студентов и небогатых чиновников. Однако с течением времени неброская красота этих предметов стала интересна представителям практически всех социальных кругов. Свобода от необходимости подчеркивания роскоши материала, как в работе с нефритом или слоновой костью, позволила мастерам создавать высокохудожественные произведения, отвечающие строгим критериям теории и философии китайского искусства.

Небольшая коллекция стаканов для кистей из собрания ГМВ дает достаточно хорошее представление об основных стилях и

[11] Чжан Яньюань — крупнейший ранний теоретик живописи в Китае.

техниках резьбы, об иконографии наиболее распространенных сюжетов и об эстетических принципах, определивших художественное направление, в русле которого создавались и ценились резные предметы из бамбука.

Использованная литература

1. *Cahill, James.* The Compelling Image. Nature and Style in 17th Century Chinese Painting. — London, 1982.
2. *Ip Yee, Tam, Laurence C.S.* Chinese Bamboo Carving. Part 2. — Hong Kong Museum of Art, 1982.
3. Li Zehou The Path of Beauty — a Study of Chinese Aesthetics. — Beijing, 1988.
4. Tangred Banateanu «Bamboo Cane in Chinese Folk Art» in New Orient. — 1967 #5.
5. The Chinese Scholar's Studio: Artistic Life in the Late Ming Period. — London, Thames & Hudson, 1987.
6. The Palace Museum Collection of Elite Carvings. — Beijing, Forbidden City Publishing House, 2002.
7. *Wang Shixiang.* The Art of Chinese Bamboo Carving. — 1983.
8. *Watt James C.Y., Wardwell Anne E.* When silk was gold. Central Asian and Chinese textiles. — The Metropolitan museum of Art, New York, 1997.
9. *Williams C.A.S.* Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives. — Tokyo, 1981.
10. Антология даосской философии / Составители В.В.Малявин и Б.Б.Виногродский. — М., 1994.
11. *Арапова Т.Б.* Китайский фарфор в собрании Эрмитажа. — Л.: Аврора, 1977.
12. *Воробьев М.В.* Чжурчжэни и государство Цзинь. — М.: Наука, 1975.
13. *Го Жо Сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал. — М.: Наука, 1978.
14. *Жуковская Н.Л.* Кочевники Монголии. Культура. Традиции. Символика. — М.: Востлит РАН, 2002.
15. Записки Ф.Жербийона. Дневник Ф.Жербийона за время путешествия по Татарии миссионеров иезуитского ордена в Китае Жербийона и Перейры по повелению императора Канси в 1689 году // Русско-китайские отношения в 17 веке. Том 2, 1686-1691. — М.: Наука, 1972.
16. *Соколов-Ремизов С.Н.* Восемь янчжоусских чудаков. Из истории китайской живописи 18 века. — М., 2001.
17. *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература. Каллиграфия. Живопись. — М.: Наука, 1985.
18. *Стужина Э.П.* Китайское ремесло в 16-18 веках. — М., 1970.
19. Чжуанцзы / Пер. В.В.Малявина. — М.: АСТ, 2002.

Г.Б. Шишкина

БУМАГА КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Васи — это один из видов
радости открытия Японии.
Соэцу Янаги

Япония — единственная страна в мире, где не прерывалась традиция ремесленного производства бумаги и где она входит в сферу декоративно-прикладного искусства не только в качестве исходного материала, но и как самостоятельный эстетический объект.

Продукция ручного литья называется «васи», что означает «японская бумага». Это собирательный термин для разных видов и сортов, создаваемых в разных районах страны. Кроме того, он подразумевает, что эта бумага обладает особой японской спецификой.

Известный культуролог, создатель теории народного искусства (*мингэй*) Соэцу Янаги (1889-1961) посвятил *васи* несколько работ. Самая известная из них — «Васи но би» («Красота бумаги»). В этом эссе, основываясь на собственных ощущениях и размышлениях, он осмысливает саму сущность этого уникального явления японской культуры.

«Ручная бумага всегда полна очарования. Я вглядываюсь в нее, я касаюсь ее пальцами — и наполняюсь удовлетворением, которое трудно выразить. Чем она совершеннее, тем труднее мне использовать ее для тривиальных целей. Для васи все будет оскорбительным, кроме превосходной каллиграфии. Это просто чудо. Не странно ли, что я думаю так? Ведь это только бумага. Однако похоже, что ее красота кроется в простоте. Хорошая бумага вдохновляет нас думать о хороших вещах» [2, с. 157].

Вполне очевидно, что понять и почувствовать значение и неброскую красоту *васи* можно только преодолев границу западного рационального мышления. Американка Сукэй Хьюз, учившаяся у японского мастера *васи* и посвятившая этому «восхити-

тельному» материалу большое исследование, отметила, что любая, даже самая небольшая информация о *васи* являлась для нее ключом к более глубокому узнаванию Японии, а приближение к пониманию японского мышления открывало новую грань своеобразия и богатства мира бумаги [2, с. 28].

Писатель Дзюнъитиро Танидзаки (1886-1965) в знаменитом эссе «Похвала тени» отметил и бумагу: «В то время как в европейской бумаге мы видим лишь предмет практической необходимости и ничего более, при взгляде на китайскую или японскую бумагу мы воспринимаем от нее какую-то теплоту, доставляющую нам внутреннее успокоение. Одна и та же белизна носит совершенно иной характер в бумаге европейской, с одной стороны, и в бумаге японской "хоосё" либо белой китайской "тооси" — с другой. Поверхность европейской бумаги имеет склонность отбрасывать от себя лучи, в то время как поверхность "хоосё" и "тооси" мягко поглощает в себя лучи света, подобно пушистой поверхности первого снега. Вместе с тем, эти сорта бумаги очень пластичны на ощупь и не производят никакого шума, когда их перегибаешь или складываешь. Прикосновение к ним дает то же ощущение, что и прикосновение к листьям дерева: бесшумности и некоторой влажности» [3, т. 1, с. 420].

Говоря о европейской и дальневосточной бумаге, Танидзаки фактически сопоставляет бумагу фабричного и ручного производства. Естественно, что фабричная продукция, даже самого лучшего качества, всегда более «сухая» и «холодная» по сравнению с любой бумагой, изготовленной вручную, обладающей большей пластичностью и более выразительной фактурой. *Васи* занимает в этой области совершенно особое место, сочетая практическую и эстетическую значимость.

Как известно, бумага была изобретена в Китае в первых веках н.э. Из сохранившихся документальных источников следует, что в Японию первые образцы бумаги были привезены в 7 в. Японские мастера не только быстро освоили производство столь нужного материала, но и значительно расширили диапазон его качественных и художественных возможностей.

Отечественные сорта высоко ценились уже в эпоху Хэйан (794-1185), но в то же время утонченным вкусам дворцовой знати импонировала и материковая бумага. Свидетельства этому встречаются на страницах романа «Гэндзи-моногатари» («Повесть о Гэндзи»), написанного в 11 в. придворной дамой Мурасаки Сикибу: «Скоропись на превосходной китайской бумаге была

великолепна, но еще более восхитительной, поистине несравненной показалась принцу каллиграфия в спокойном "женском" стиле, прекрасно сочетающаяся с корейской бумагой, плотной и мягкой, необыкновенно нежных оттенков… А вот яркие листы бумаги "канъя", на которых министр в причудливой манере свободной скорописью записал разные песни» [4, кн. 2, с. 236].

В романе постоянно упоминаются разные виды бумаги. Обычай обмена письмами, являвшийся частью дворцового этикета, был эстетизирован до мельчайших деталей, и читателям того времени без комментариев был понятен символический подтекст письма на «коричневой бумаге» или на листке «цвета красной сливы», поскольку цвет подчеркивал или дополнял содержание послания.

Принц Гэндзи после неудавшегося свидания со своей приемной дочерью утром отправил ей стихотворное послание «на простой матовой белой бумаге». Девушка, растерянная и огорченная неожиданным поворотом их отношений, вынуждена была, как полагалось, дать ответ, и, «взяв лист толстой бумаги *митиноку*, написала всего несколько строк: "Я получила Ваше письмо, но я совсем больна и не могу ответить, прошу простить меня"… "Такой суровости я не ожидал…" — улыбнулся министр, разглядывая письмо» [4, кн. 2, с. 139].

Обычно влюбленные после ночного свидания обменивались стихами, написанными на цветной бумаге, соответствовавшей случаю. То, что Гэндзи взял белый лист, подчеркивало неопределенность его отношений с девушкой, она же, выбрав толстый образец *митиноку*, дала ему понять о своем смятении и обиде.

Несмотря на восхищение китайской бумагой, в романе неоднократно говорится о ее ломкости, недолговечности. «Рассудив, что непрочная китайская бумага не годится для вседневного употребления, он (Гэндзи — *Г.Ш.*) призвал к себе человека из мастерских Канъя и распорядился, чтобы ему прислали оттуда тонкой белой бумаги самого лучшего качества» [4, кн. 3, с. 143].

Как видно из вышеприведенных примеров, в Канъя делали бумагу разных видов. Это место находилось близ Киото, в районе реки Канъя (или Камия). Здесь в 806 г. было налажено небольшое производство для нужд двора и государственного аппарата. Продукция этого центра получила название *канъягами* («бумага Канъя»).

Уже в 11 в. из-за проблем с сырьем в Канъя перестали делать дорогую бумагу из древесных материалов и перешли на

использование вторичного сырья, каковым являлись ненужные документы и прочие тексты. Тушь, растворяясь в пульпе, придавала получаемой бумаге светло- или темно-серый оттенки. Неоднородная фактурная тональность создавала ощущение одиночества, состояние поэтической меланхолии, что было чрезвычайно созвучно общему настрою аристократического общества того времени. Придворные эстеты сразу оценили колорит новой бумаги и стали писать на ней сутры в память об умерших друзьях. Несколькими десятилетиями позже эта бумага вошла в повседневный обиход. Утратив специфическую буддийскую ассоциативность, она лишилась и прежнего эстетического ореола.

Таким образом, уже в эпоху Хэйан японцы ценили и качественные достоинства бумаги, и ее эстетические особенности. Это подтверждает и цитата из «Записок у изголовья», написанных еще одной хэйанской дамой — Сэй Сёнагон. Под заголовком «То, что радует» она отметила: «Удалось достать стопку бумаги митиноку или даже простой бумаги, но очень хорошей. Это всегда большое удовольствие» [5, с. 282]. Бумага *митиноку* и в дальнейшем ценилась и пользовалась большим спросом. В Ньюйоркской публичной библиотеке хранится книга известного художника Утагавы Тоёхиро (1773-1825) «Эхон митиноку гами» («Иллюстрированная книга на бумаге митиноку»), где изображены известные поэты того времени.

Бумагу *митиноку* продолжают изготавливать и в наши дни. Она создается в районе Тохоку (северо-восток острова Хонсю), где снежные зимы и еще достаточно благополучная экология, что имеет существенное значение для получения хорошей *васи*.

Соэцу Янаги писал: «Почему бумага, изготовленная вручную, приобретает теплоту? Почему естественный цвет никогда не бывает вульгарным? Почему при сушке на солнце оттенок бумаги приобретает спокойную ясность? Почему зимняя вода способствует хорошему качеству бумаги? Почему, когда края васи остаются необрезанными, она приобретает большую утонченность? Все это потому, что в бумаге, создаваемой вручную, небесное благословение выражается наиболее сердечно. В этом случае Природа показывает свою глубину, ничего не скрывая. Когда мощь Природы ощущается наиболее сильно, любая бумага становится прекрасной» [2, с. 157]. Пафос этих строк вполне оправдан и основан на специфике производства *васи*, в котором действительно ряд природных факторов оказывает непосредственное воздействие на окончательный результат.

С самого начала изготовлением бумаги в разных районах страны занимались крестьяне, используя зимнее время, свободное от полевых работ и очень подходящее для получения качественного продукта. Сырье и основная технология были повсюду схожи — использовались внутренние волокна (луб) коры *кодзо* (вид шелковицы), *гампи* (викстремия) и *мицумата* (бумажное дерево). Для более дешевых сортов шли в ход конопля, бамбук, рисовая солома. Древесную кору хорошо вымачивали, затем соскребали почерневший верхний слой, оставшиеся волокна тщательно промывали и несколько дней высушивали. На этом этапе большое значение имеет степень чистоты воды, поэтому зимой, когда в воде меньше всего примесей, происходит наилучшая промывка. Образовавшуюся светлую массу толкли со специальными добавками, одной из которых был рисовый клей, выполнявший роль связующего компонента. Кашицу наносили на специальные бумажные решетки и сушили. Снег и солнце, обычно яркое на безоблачном зимнем небе, значительно улучшали свойства бумаги.

Внимательное знакомство с миром *васи* помогает лучше понять дух традиционной японской культуры, неразрывно связанной с природным окружением, как и менталитет создавших ее людей. Интересный пример представляют характеристики трех основных разновидностей *васи*, данные Соэцу Янаги:

«*Гампи* занимает высшую позицию из всех трех. *Кодзо* располагается справа от него, а *мицумата* — слева.

Красоту *гампи* ни с чем нельзя сравнить по качеству, богатству и благородству. Она вечна. Мягкость и твердость, правдивость и ложность — всё встречается в ней. Нет на свете бумаги более благородной.

Кодзо является мужским элементом, защитником в мире бумаги. Ее волокна толстые и сильные, эта бумага выдержит самую грубую обработку. Благодаря *кодзо васи* сохраняет свою жизненную силу и по сей день. Если *кодзо* не будет, мир бумаги ослабеет.

Мицумата — женский элемент, придающий мягкость и гибкость. Нет бумаги более изящной, чем эта. Ее природа изысканна, облик мягок, а характер скромен. Если не будет *мицумата*, в мире бумаги будет меньше очарования и эмоциональности.

...Эти три составляющие сохраняют и поддерживают жизнь *васи*... Вне зависимости от того, что вы выберете, в каждом из этих видов вы найдете свою особую красоту *васи*» [2, с. 76].

Эта классификация наглядно выражает свойственные японскому мышлению системность и эмоциональную поэтику мировосприятия. Фактически ручная бумага представляет область, в которой емко отражена многогранность традиционной японской культуры, поэтому и хэйанские рафинированные аристократы, и дзэнские монахи с их стремлением к простоте и естественности находили в *васи* выражение своих эстетических идеалов.

За всем этим стоит скромный труженик, от которого, в первую очередь, требуется максимально добросовестное выполнение всех технологических этапов, несмотря на их трудоемкость. Даже небольшие отклонения, например, в промывке или отбивании древесных волокон, приводят к ухудшению качества конечного продукта. Мастерам *васи* практически невозможно проявить собственные художественные способности, однако опыт, преданность делу и творческий подход к технологии процесса позволяют лучшим из них добиваться замечательных результатов. Мастер придает значение всем нюансам. К примеру, любая бумага непосредственно после изготовления часто имеет запах. В лучшем случае она пахнет свежими растениями без примеси гниения, которая нередко появляется, если бумагу делают в жаркую погоду. Запах со временем улетучивается, но для настоящего мастера престижно, если его бумага с самого начала вовсе не имеет запаха.

Человек, который не оторван от Природы, живет среди нее, зависит от нее, берет у нее сырье и другие материалы, честно и много трудится, сам по себе уже воплощает основы традиционного мировосприятия, регламентирующего людскую деятельность в окружающей среде, диктующего морально-этические и эстетические нормы и правила.

Если личность человека и его отношение к природе не гармоничны, это всегда отражается на том, что он делает. Считается, что при изготовлении бумаги это проявляется особенно показательно. Опытные мастера говорят, что, взглянув на бумагу, можно почувствовать, честные люди её делали или нет, в хорошем настроении был мастер или после ссоры с женой. В то же время, если плохой человек искренне, добросовестно работал, бумага получится хорошей, потому что на этот момент он был в гармонии с Природой [2, с. 149]. Подобные высказывания могут быть скептически восприняты многими представителями западного мира, но те, кто сумеет почувствовать, что это не пустая риторика, будут способны оценить уникальность *васи*.

Известный график Сико Мунаката (1903-1975) предпочитал использовать для своих работ бумагу мастера Эйсиро Абэ (род. 1902), работавшего в районе Идзумо (префектура Симанэ). Для художника было важно, как материал впитывает краски при печати, какая в итоге получается фактура изображения. Когда он впервые встретился с бумагой Абэ, она вызвала у него раздражение, показавшись просто вульгарной из-за слишком большого количества вкраплений грубых волокон. Однако после личной встречи с Абэ и знакомства с его мировоззрением и методом изготовления бумаги всё недовольство Мунакаты испарилось, уступив место чувству глубокого уважения к Мастеру, который искренне любил и уважал Природу и чрезвычайно серьезно относился к своему делу.

Абэ абсолютно доверял Природе и считал, что древесные волокна при изготовлении бумаги нужно сохранять живыми, то есть минимально деформированными, и поэтому при кипячении он избегал применять крепкие щелочи. Когда он окрашивал бумагу, то использовал лишь натуральные красители — индиго, скорлупу грецких орехов, охру, масло коры павлонии и некоторые виды лишайников. Экспериментируя, постепенно он сумел добиться эффекта приглушенной изысканной красоты. Он писал: «Сердце человека имеет большое значение в мире ремесла. Вы не можете создавать хорошие вещи, если делаете это ради денег или следуя исключительно моде. Необходимо быть скромным. Есть три вещи, которые всегда будут цениться в процессе создания бумаги: материалы, вода и человек, который ее делает» [2, с. 139]. Бумага Абэ, называвшаяся *Идзумо мингэй-си* (народная бумага Идзумо), получила признание не только в Японии, но и за рубежом. Мастер был удостоен звания «Живое национальное сокровище», которое присваивается выдающимся деятелям традиционной культуры.

В настоящее время в Японии продолжает работать ряд известных центров, где изготавливают *васи* в соответствии со старыми традициями. *Этидзэн-васи,* бумага префектуры Фукуи, известна с 9 в., когда она использовалась преимущественно для нужд императорского двора. Традиции центра Ямакава (префектура Токусима), где производится *ава-васи,* уходят корнями в еще более глубокую древность (7-8 вв.). Среди множества ее видов выделяется сорт, окрашенный индиго. Неровность фактуры этой бумаги эффектно подчеркивается синей и голубой тональностью краски. Издавна пользуется большой популярностью

тоса-васи (префектура Коти) — полупрозрачная, дымчатая бумага разных цветов. Каждый центр производит свои особые сорта бумаги и имеет собственную историю развития.

В бумаге, как и в других видах японского искусства, проявились две ведущие тенденции — простота, сдержанность, приглушенное звучание и выраженная декоративность. Последняя представлена направлением *сукимоё-гами* («изысканно-украшенная бумага»). Начало этой традиции было положено еще в конце первого тысячелетия н.э., когда на богато орнаментированной бумаге писали стихи и копировали буддийские сутры. Такую бумагу также использовали для обрамления горизонтальных и вертикальных свитков, изготовления различных предметов таких, например, как коробки, шкатулки, конверты и т.п. Один из видов этой бумаги называется *тобикумо* («летящие облака»). Метод состоит в том, что мастер помещает окрашенные волокна между двумя листами тонкой белой бумаги. В результате получаются листы с произвольными вкраплениями цветных извилистых штрихов. Декоративная бумага представляет отдельное направление *васи,* со своей спецификой и многообразием сортов.

Васи и в наши дни имеет очень широкий спектр применения в разных областях — от быта до искусства. Она используется для письма и живописи, для отдельных видов печатной продукции (гравюры, книги, открытки, конверты, визитки и т.п.), для изготовления ширм, *сёдзи* и *фусума* (внутренних и внешних перегородок в традиционном японском доме), фонарей, вееров, зонтов, кукол, игрушек, а также в качестве самостоятельных сувениров, когда в открытках, закладках, куклах и т.д., в первую очередь, имеет значение выразительность бумажной поверхности. Как сказал один из авторов, писавших о *васи*: «Необычайно плодотворная дизайнерская изобретательность в современной Японии имеет корни в бесконечном стремлении к качеству, которое всегда было первым побуждением ремесленника» [1, с. 78]. Что касается бумаги, то высокое качество *васи* во многом определяет ее художественные достоинства.

Кроме того, у *васи* есть и такая важная функция, как сакральность. С самого начала появления бумаги в Японии служители синтоистского культа высоко оценили ее чистоту, совершенство и красоту. Определенным образом свернутые и надрезанные листки бумаги (*гохэй*) стали символическим выражением молитвы и подношением божеству. Для амулетов и других религиозных предметов нередко используется и цветная бумага, но

наиболее значимая роль принадлежит белой. Белый цвет, считающийся в синтоизме символом чистоты, стал также эталоном красоты *васи*.

Век бы смотрел!
В руке у любимой веер —
Белый-пребелый.

Бусон Ёса (1716-1783)
(Пер. В.Марковой)

Более тысячи лет народные мастера хранили традиции изготовления бумаги разного назначения и качества, оттачивали нюансы этого особого и в целом мало изменившегося процесса. *Васи* отвечает тем же эстетическим критериям, под воздействием которых развивались и другие виды японского народного искусства. Изделия безымянных мастеров, относимые к *мингэй* (народное искусство), характеризуются (по теории Янаги Соэцу) такими качествами, как естественность, утилитарность, неправильность (имеется в виду шероховатость ручной работы), простота и особая теплота, как бы сохраняющаяся от рук мастера. Всеми этими свойствами обладает и *васи*.

«Если кто-то способен погрузиться в созерцание "васи", позволив ее природе выразить себя, тот начинает видеть не только ее внешнюю красоту, но может воспринять и всю ее целостность — почувствовать труд, вложенный в ее рождение, простое благородство ее созидания, аромат ее растительной природы, то есть прочувствовать ее дух» [2, с. 102]. В этом высказывании выражена ключевая идея японского *понимания красоты* как процесса «внутреннего вовлечения» — имеется в виду вовлечение зрителя, которому в японском искусстве всегда отводилась творческая роль созидателя, «открывающего красоту изнутри».

Этот критерий дзэн-буддийской философии оказал большое воздействие на разные виды японского искусства, одним из которых является *тяною* (чайная церемония); поэтому не удивительно, что чайные мастера открывали невыразимую красоту в неровностях, шероховатостях и общей безыскусности *васи*. Они выбирали *васи* для *тяною* (*сёдзи*, салфетки), основываясь на тех же положениях, по которым отбирали и все остальные предметы. «Даже новая *васи* обладает зрелым качеством; ее белый цвет с кремовым оттенком естественен. Волокна танцуют на ее поверхности подобно облакам в необъятном просторе неба. Ма-

ленькие кусочки коры в "*тири-гами*" напоминают нечто вроде кожи стариков, слегка потемневшей и с крапинками возрастных пятен. Красота *васи* скромна, сдержанна» [2, с. 198].

До сих пор в японской культуре сохраняются традиционные эстетические категории, такие как *ваби*, *саби* и *суки*, которые сложились во второй половине 16 в. в рамках чайной церемонии. Каждый из этих терминов поддается боле-менее дословному переводу, но их подлинное содержание не только непереводимо, но и невыразимо однозначно даже на японском языке. *Ваби* и *саби* — соприкасающиеся понятия; можно сказать, что они выражают красоту сдержанности, простоты, грусти, затаенных душевных чувств... Однако важнее их ощущать, а не определять, поэтому нередко суть этих категорий передается через примеры и ситуации.

«Некоторые виды *васи* и изделия из них несут печать *ваби*. Я думаю, что бумага, которую делают сегодня в районе горы Коя, предельно насыщена этим свойством. Эта бумага создается изнурительным трудом двух женщин, одна из которых довольно престарелая. Их бумага проста, жизненна и сильна; ее цвет темный, а поверхность испещрена крапинками коры. Она настолько проста и скромна, что ее можно назвать нищенской. Я думаю, что она очень подходит к стилю *ваби* в чайной церемонии» [2, с. 156].

Бедность и скудность — одно из качеств *ваби*, и этому очень соответствовала *камико* — одежда из бумаги. Такую одежду носили простые люди, и поскольку ее делали из прочной бумаги, она была весьма удобной и теплой. Ее любил и ценил знаменитый поэт Мацуо Басё (1644-1694):

Все морщинки на нем разглажу!
Я в гости иду — любоваться на снег —
В этом старом платье бумажном.

(*Пер. В.Марковой*)

Доступность восприятия эстетических достоинств *васи* во многом зависит от степени подготовленности зрителя и его духовного потенциала.

Живопись, поэма —
Как бумага раскрывает человеческую душу!

Песня любви к бумаге
(*Пер. Г.Шишкиной* по [2, с. 207])

Бумага, которую используют каллиграфы и художники, внешне очень скромна и ее подлинные качества раскрываются преимущественно в процессе работы. Мастер гравюры Садао Ватанабэ, ученик Соэцу Янаги, писал: «Я люблю *васи*. Она действительно замечательна. Рисуя кистью и тушью по бумаге, выявляешь ее характер; это невозможно с шариковой ручкой. Машинная бумага, сделанная из пульпы, не имеет такой душевности. В *васи* просвечивает сердечность мастера, ее изготовившего. Многие западные художники используют для своих гравюр машинные сорта бумаги, мне же это никогда и в голову не придет» [2, с. 198].

Васи — поистине удивительное явление японской культуры. В результате чрезвычайно трудоемкого и скрупулезного технологического процесса ее изготовления из аморфной массы рождается новое состояние материи, которое отвечает не только практическим потребностям людей, но и вносит в их жизнь одухотворенность эстетического переживания.

Использованная литература

1. *Buisson D.* The Art of Japanese Paper. — Paris. 1992.
2. *Hughes S. Washi.* The World of Japanese Paper. — Kodansha International, 1982.
3. *Дзюнъитиро Танидзаки.* Избранные произведения в 2-х т. — Т. 1. — М., 1986.
4. *Мурасаки Сикибу.* Повесть о Гэндзи. — Кн. 2, 3. — М., 1993.
5. *Сэй Сёнагон.* Записки у изголовья. — М., 1975.

Н.В. Апчинская

СКУЛЬПТОРЫ ИЗ ОСЕТИИ

ЧЕТЫРЕ ПОРТРЕТА

Известно, что талантливые скульпторы встречаются реже, чем живописцы, — муза ваяния не слишком расположена раздавать свои дары. Но, похоже, к выходцам из Осетии она вполне благосклонна. Уроженцы этого горного края уже внесли свой вклад в художественную жизнь Москвы, и хочется верить, что их изваяния еще украсят площади и скверы столицы, в настоящее время, увы, мало радующей взор выразительными монументами.

Родословная осетинской скульптуры уходит вглубь тысячелетий. Допуская определенную этническую некорректность, ее можно прослеживать с середины первого тысячелетия до нашей эры. Памятники этой эпохи были обнаружены в 19 в. в могильниках недалеко от аула Кобан, что к северу от Казбека. Это были предметы из бронзы, находившиеся позже на всей близлежащей территории и поражавшие не только количеством, но и высоким художественным и техническим уровнем обработки металла; по месту первой находки все они были названы «кобанскими» [7, с. 1-7].

В этих произведениях мир виделся древним художникам сотворенным высшими духовными силами и в силу этого живым, одухотворенным и целостным. Выполняя утилитарные функции, кобанская бронза служила также божеством, тотемом, оберегом, одновременно подобием и знаком реальности, увековечивающим не случайные, а непреходящие ее черты. Любое произведение являлось в равной мере изобразительным и выразительным, говорило языком пластических ритмов, свободно перетекающих объемов, плоскостей и линий, сплетающихся порой в сложные узоры. Уподобляясь Создателю, древний мастер творил мир, служащий «моделью» существующему, — и в этом он оказался близок своим весьма отдаленным потомкам.

В средние века и позже осетины славились как резчики по дереву, кости и камню и воплощали в этих материалах эстети-

ческие принципы, близкие вышеописанным. На рубеже 19 и 20 вв. расцвело творчество Сосланбека Едзиева. Современник грузина Пиросмани (доживший, в отличии от него, почти до наших дней), он был одаренным скульптором-самоучкой, подобно своему грузинскому собрату, хранил связь с анонимным народным творчеством и обладал при этом личностным самосознанием. Едзиев вырезал из дерева разнообразные посохи, украшенные изображениями людей и животных. Вместе с тем он явился первым осетином, активно работавшим в камне, автором надгробных рельефов и круглой скульптуры, портретов, изображений зверей. Им был создан также большой ансамбль из камня в честь Уастырджи, осетинского святого Георгия, которого Едзиев, как и Пиросмани, считал своим личным патроном. Принадлежа уже во многом новой эпохе, он сохранял мифологическое сознание. Созданию формы не предшествовал у него рациональный анализ; люди, животные, ангелы показывались как духовные существа и как часть мирового целого.

И кобанская бронза, и Едзиев — национальное наследие, к которому в той или иной мере обращаются живущие в Москве осетинские ваятели, в частности, те несколько мастеров, наброски портретов которых предлагаются читателю в этой статье. Обращаются и по зову крови, и в согласии с устоями новейшего искусства, которое еще в начале 20 в. во многом «совпало» с архаикой. Но как художники 20 и 21 столетий, они свободны в пристрастиях, определяемых особенностями творческой индивидуальности; их глазам открыт не только родной край, но и весь окоем мирового искусства. И что важно — в наше время постмодернистской утраты идеалов и циничной коммерциализации эти мастера продолжают опираться на духовно-нравственные ценности, заложенные в древнем и сравнительно недавнем национальном искусстве.

ВЛАДИМИР СОСКИЕВ

Биография Соскиева типична для работающих в Москве осетинских ваятелей. Родился в 1941 году в селе Сурх-Дигора (северная Осетия) в семье крестьянина. Проучился три года на графическом факультете Художественно-педагогического училища в Орджоникидзе (ныне Владикавказ). В 1967 году приехал в Москву и поступил на скульптурное отделение Института им. В.Сурикова. После окончания продолжал жить и работать в

Москве, не порывая связей с родиной. Выставляться начал с 1971 года и постепенно завоевал всесоюзную, а затем и европейскую известность [3, с. 42].

Персонажи этого патриарха московско-осетинской скульптуры всегда живые и неповторимо-индивидуальные. Подавляющее большинство из них — жители Осетии. Даже изображая польского скульптора, Соскиев усаживает его на ослика, имеющего, по видимости, кавказское происхождение. Национальность и народность искусства мастера проявляются в типажах, в пристрастии к образам простого народа, в обращении к национальному фольклору и мифологии. Среди его героев — местный владыка и защитник животных Асфати и уже упомянутый языческо-христианский покровитель путников и воинов, спустившийся с небес крылатый Уастыржи. Сравнительно недавно знаменитый дирижер В.Гергиев, давний поклонник Соскиева, работая над тетралогией Вагнера, предложил скульптору создать для Мариинского театра изваяния персонажей древнеосетинского, «нартского» эпоса, созвучного по его убеждению, древнегерманскому. По словам Гергиева, талант мастера усилил контрасты и сходство могучих памятников древних культур и их воздействие на зрителей и слушателей [4, с. 1].

Как никто другой, Соскиев наделен даром запечатлевать в инертном материале «души изменчивой приметы», или, говоря словами Микеланджело, создавать «скульптором одушевленный камень». Произведения ваятеля всегда психологичны и характерны. Примерами могут служить два бюста осетинских стариков. В одном, изваянном из камня, персонаж погружен в отрешенную от мира задумчивость, в другом, отлитом в бронзе, он настороженно вслушивается во что-то, происходящее в глубинах собственной души. Столь же одушевленными являются выполненные Соскиевым изображения известных деятелей культуры. По подобию арбатской мостовой идет, всматриваясь «в когда-то обжитые места», словно счастливо избежавший смерти, думающий и творящий, бронзовый Булат Окуджава. И точно так же продолжает мыслить и творить созданный скульптором Иосиф Бродский.

Уже упомянутый Гергиев пишет о незабываемом впечатлении, которое произвел на него установленный в Париже монумент осетинскому писателю 20 столетия Гайто Газданову работы Соскиева. В этом монументе, по мнению дирижера, удачно соединились темы Санкт-Петербурга начала века, эмигра-



Владимир Соскиев
Воскресение Христа



Владимир Соскиев
Коста Хетагуров



Владимир Соскиев
Булат Окуджава

ции и творческого подъема, преодолевающего разобщение с родиной [4, с. 1].

В портретности произведений Соскиева выражается его стремление запечатлеть разнообразие ликов жизни. При этом, будучи современным художником, он постоянно переходит от частного к общему. Внешнее жизнеподобие и разрушающая его внутренняя правда, приземленность и поэтическая свобода образуют в его творчестве нерасторжимое единство. Любовно сохраняя жизненную конкретику, он творит из нее поэтические образы, говорящие не о случайных проявлениях, а о закономерностях жизни. Так, в портретах осетинских стариков (в том числе родителей скульптора) звучит тема крестьянской старости, показанной как итог трудовой жизни, в котором есть как горечь и безысходность, так и мудрость и достоинство. Ибо всякий труд от Бога, который, согласно Библии, повелел первому человеку: «В поте лица твоего будешь есть хлеб твой, доколе не возвратишься в землю».

В портретах людей творческих скульптор передает черты самого творчества: вдохновение, одержимость, упорство, само-

углубление, постоянное движение вперед и одновременно возвращение к истокам. Так возвращается домой, подобно самому Соскиеву, изваянный им осетинский классик, писатель и художник, Коста Хетагуров, и так же, как современного скульптора, его встречают обитатели родной деревни — крестьянин и ослик, чьи образы исполнены какой-то сокровенной теплоты. В другом, более позднем произведении вытянутое в высоту изображение Хетагурова — со свечой в руке и напряженно-страдальческим, «взыскующим» выражением лица — становится воплощением совершаемого писателем духовного подвига. Устремленными к новым духовным горизонтам показаны и упомянутые выше Окуджава и Бродский.

Помимо творчества, скульптор говорит о любви, соединяющей мужчину и женщину. В группе из бронзы «Двое» любовный порыв показан одновременно чувственным и целомудренным и при этом несущим в себе тайну. Подлинная любовь не только объединяет, но порой и окрыляет людей; так, в композиции «Похищение» мужчина наделен крыльями и уносит женщину, как ангел человеческую душу.

Людей у Соскиева сближает не только любовь. В скульптурной группе под названием «Игра» трое персонажей образуют пирамиду, восходящую к кобанской бронзовой композиции с фигуркой мужчины, венчающей расположенные друг над другом головы туров. У Соскиева две нижние пригнувшиеся фигуры поддерживают верхнюю, и стоящий наверху может свободно распрямиться лишь благодаря самоотречению нижестоящих.

Почти все, что создает мастер, воплощает драматичные коллизии человеческого существования и имеет символическое звучание. К числу наиболее значимых произведений принадлежит «Воскресение Христа». Христос сходит с креста, к его освободившейся руке благоговейно припадает верующий, в то время как другой человек, не способный воспринять весть о воскресении и жертвенной любви, со склоненной головой уходит прочь.

Изображая другие «пограничные ситуации», Соскиев использует мотив ворот. Это могут быть врата, сквозь которые проходят, теснясь, провожающие близких в иной мир («Скорбь»), или деревенские ворота, через которые Хетагуров в упомянутой группе возвращается в родной аул. В композиции под названием «Старик и чучело» герой отделяет от себя все внешнее — одежду, оружие, чтобы понять наконец и показать зрителю обнаженную и драматичную правду своего существования.

В масштабной инсталляции нашла воплощение биологическая и творческая родословная художника. Отлитые в бронзе мать и отец сидят за столом, на деревянном возвышении и возле опорного столба дома. На столбе висят на цепях подобия древних оберегов, а всю композицию венчает театральная маска — знак принадлежности автора к художническому сословию.

Соскиев любит изображать всадников на горном и как бы на жизненном перевале, которые устремляются в неведомое, полные романтического воодушевления. Другой его излюбленный образ — человек на коне, несущий некую весть. Такова скульптура из бронзы 1996 года, принадлежащая к числу лучших произведений мастера. Композиция полна гармонии, замечательно переданы плавный ритм движения лошади и слитность с ней наездника. Последний показан именно Вестником, полным величия и тайны, а в обобщенно трактованной голове лошади выражена еще более непостижимая для художника тайна, заключенная в самом существовании животного.

Животным посвящено немало работ Соскиева.

В композиции «Диалог» «беседуют» овца и змея. Если упомянутая выше «Игра» перекликалась с кобанской скульптурой, то здесь мастер, по-видимому, отталкивался от работы Едзиева «Баран со змеей», но переосмыслил ее, превратив почти нерасчлененную каменную группу в диалог независимых персонажей. Кроткая овца, извечный символ жертвенности, показана как победительница готовой ужалить змеи, свидетельствуя о торжестве одухотворенной слабости над бездушной силой. (Подобно Едзиеву, Соскиев перевел на язык скульптуры распространенное на Кавказе фольклорное представление о защите от змей с помощью овечьей шерсти).

Но животные служат мастеру не только для создания пластических притч. Как человек, еще сохраняющий живую связь с природой, он любит их самих и умеет явить, как было сказано, не поддающуюся разгадке тайну их бытия. Будучи уроженцем горной страны, Соскиев часто лепит и вырезает из дерева лошадей, причем с особым подъемом — вольных. Тем сильнее звучит боль за насильственно лишенных свободы, обреченных на смерть, страдающих животных. Такова, например, инсталляция, в которой связанные веревками свиньи и козы безуспешно пытаются вырваться из ящиков.

Ящики эти настоящие, сколоченные из досок, и столь же натуральны веревки. Соскиев порой включает в свои композиции



Владимир Соскиев
Святой Георгий

реальные предметы, но чаще пластически имитирует вещный мир: стулья, столы или одежду человека. Последняя становится самостоятельным элементом композиции и трактуется как оболочка персонажа («Старик и чучело») или, наоборот, его неотъемлемая часть («Ветеран»). Сама материя, из которой лепятся изображения, иноприродна человеческой плоти, сохраняет ощущение первозданности и необработанности. Независимо от того, выполнены ли статуи в бронзе, шамоте, камне или дереве, они демонстрируют связь с природными стихиями, частью которых является человек, — прежде всего с землей, горами и деревьями родной художнику Осетии. Шероховатость поверхности, игра света и тени выполняют еще одну задачу — усиливают экспрессию образа и способствуют впечатлению духовной ауры, окружающей персонажи (прием, восходящий к позднему Родену, и растиражированный в 20 в.).

Персонажи Соскиева экстравертны: не теряя целостности и сокровенности своего «я», они обращены вовне, вступают в контакты с другими существами. Отсюда — динамизм, пристрастие к «диалогам», к парным и многофигурным композициям. Создавая нужный ему образ, скульптор прибегает иногда к деформациям натуры: так, устремленность к небу удлиняет тело Хетагурова, а привычка «стоять на вытяжку» растягивает «ветерана». Однако, как правило, мастер добивается равновесия между изобразительным и экспрессивным началами творчества. В его искусстве сохраняется также баланс современности и классичности. Характерный пример — группа «Ангел сна». Спящий трактован по-современному предметно, но вся композиция перекликается с работами эпох классицизма и модерна. В произведениях на эротический сюжет иногда вспоминается Майоль, его полновесная, округлая пластика и рельеф «Желание». Но больше

всего внутренних контактов у Соскиева с Роденом. Некоторые его фигурки напоминают тех, что клубятся, уносимые адским вихрем, на роденовских «Вратах Ада». С великим французом осетинского ваятеля сближает и культ жизненной правды.

Статуя человека, напоминающего питекантропа, названа «Конец века» и является ответом художника во многом одичавшего 20 столетия роденовскому «Бронзовому веку» — созданному в конце 19-го и представляющему прекрасного юношу, который давно вышел из первобытного состояния.

В то же время «Мыслитель» Соскиева, при всей его, несомненно, полемичной по отношению к Родену приземленности и даже убогости внешнего облика, при всей непохожести на потомка пророков Микеланджело, каковым является роденовский герой, все-таки мыслит, мыслит вопреки всему, свидетельствуя о неумирающей силе человеческого духа. Возможно, именно поэтому фигурку страдающего и скептичного осетина Соскиев назвал «Оптимист». А его «Сеятель» невольно вызывает в памяти строки из стихотворения Бориса Пастернака «На Страстной»: «Как будто вышел человек и вынес, и открыл ковчег, и все до нитки роздал...» [2, с. 404].

ЛАЗАРЬ ГАДАЕВ

В какой-то мере ключом к пониманию творчества Гадаева могут служить две его сравнительно ранние парные композиции. В одной («Ночной гость») к скульптору является некто, напоминающий серафимов Врубеля. В отличие от величавого «гостя», скульптор показан смиренным, с опущенной головой, но слышащим таинственный голос и готовым ответить на него своим творчеством. Невольно возникает ассоциация с автопортретом любимого Гадаевым Жоржа Руо «Подмастерье», в котором французский художник уподоблял себя безымянным строителям средневековых соборов. Вспоминается также известное высказывание Анри Матисса: «Когда я полон смирения и кротости, я чувствую, что кто-то энергично помогает мне, заставляя делать вещи, выходящие за пределы моего понимания» [1, с. 131].

Во второй работе — «Художник и модель» — персонажи стоят рядом, но художник не смотрит на модель, а погружен в размышление.

Пожалуй, все искусство Гадаева является именно размышлением о «модели», точнее, о тайнах человеческого существо-



Лазарь Гадаев
Молящийся Христос

вания, и такими же «размышляющими» предстают все его герои, независимо от сюжета произведения. Творчество этого мастера — своеобразная пластическая поэма о человеке, о его предназначении, подвластности судьбе и освобождении от нее, которое дает христианская вера. Своих персонажей Гадаев помещает между небом и землей, но — в конкретном времени и пространстве. Это могут быть осетинские крестьяне, сохраняющие связь с патриархальным укладом с его непреложными для скульптора духовно-нравственными ценностями, а может быть — целиком принадлежащий нашей эпохе одинокий человек, затерянный в мире, но также находящий опору в устремленности к небу.

Лазарь Гадаев родился в 1938 году в осетинской деревне, расположенной недалеко от Владикавказа. Свой талант он во многом унаследовал от отца, одаренного резчика по дереву. Первоначальную профессиональную подготовку прошел на графическом отделении Художественно-педагогического училища во Владикавказе. В 1960-м приехал в Москву и поступил в Институт им. В.Сурикова, где ремеслу ваятеля его обучал столп советского скульптурного академизма Матвей Манизер [10, с. 80]. Но своему творческому формированию молодой художник был обязан другим учителям. В 1960-е годы это был прежде всего А.Т.Матвеев, замечательный мастер, получивший известность еще в начале 20 в., чьи обнаженные женские фигуры стали для Гадаева образцом построенной, гармоничной и при этом исполненной жизненного трепета пластики. Позже он откроет для себя более авангардную итальянскую скульптуру середины столетия, в которой наиболее близким ему окажется творчество Артуро Мартини. Не менее важным было обращение к памятникам национального искусства отдаленного и сравнительно недавнего прошлого. Все эти разные по времени возникновения и по происхождению произведения помогли Гадаеву выработать современное понимание скульптуры как пластического целого, воплощающего мысль

автора и живущего по собственным, автономным от натуры законам, при том что натура (в конкретном и широком смысле слова) остается почти единственным источником вдохновения художника.

Одинаково хорошо владея языком камня и дерева, он предпочитает работать в более пластичной бронзе. Отличительные особенности его стиля — архитектоничность и одновременно интуитивная целостность изображений, полновесность обобщенных объемов и достаточно свободная и экспрессивная лепка формы. Найдя свой скульптурный язык в 70-е годы, Гадаев почти не менял его в последующие десятилетия.



Лазарь Гадаев
Фортуна

Как и для других его сородичей, осетинское происхождение является для Гадаева фактом не только биографии, но и творчества. Живя уже много лет в Москве, он поддерживает тесные контакты с родным краем и постоянно воссоздает образы его обитателей, отражающие еще не утраченное до конца религиозное отношение к жизни и связь с природой.

Гадаев, по собственному признанию, любит читать национальный эпос и слушать народное хоровое пение — и все это находит отзвук в его искусстве.

В одной из ранних работ, названной «Песня» (1978), три вырезанные из дерева фигуры показаны внутренне значительными и индивидуальными и при этом объединенными причастностью к высшему началу. Такой же одухотворенной и эпически-монолитной выглядит гадаевская девушка, сбивающая масло. Так называемый «физический труд» показывается как духовное действо, служащее созданию основ жизни, и в своих произведениях скульптор раскрывает разные аспекты этого действа.

Тщедушный немолодой осетин ворочает почти равный себе по величине камень, демонстрируя масштабы некоего жизненного «урока» («Строитель»). Для трех крестьянских девушек валяние войлока становится поводом для общения друг с другом — общения, в котором, как всегда у Гадаева, нет ничего приземленного и бытового. В статуе «Пастух» голова героя заключена в прямоугольник, образованный руками, держащими палку, которой

погоняют скот (или держащимися за нее), и таким образом, чисто пластическими средствами выражается мысль, что труд — это и долг человека, и его опора.

В других работах оторванные — в силу исторических причин и жизненных обстоятельств — от патриархальных корней гадаевские персонажи продолжают общаться с птицами и животными; они тянутся к природе, находя в ней один из источников внутреннего равновесия. Порой они словно вбирают в себя солнечный свет, который творческой волей художника претворяется в светящееся изнутри золото бронзовых тел («Загорающая», «Золотой птицелов»).

Одна из самых насыщенных смыслом — группа из бронзы «Бегущие» (1988). Изображенные в ней мужчина и женщина показаны одинокими в окружающем мире, во всей своей почти гротескно заостренной слабости. Но они все же движутся вперед, причем мужчина, сам с трудом сохраняющий равновесие, ведет за собой неуверенно ступающую женщину. Название «бегущие» звучит довольно иронично — героям данного произведения не до бега; кроме того, в отличие от Соскиева, Гадаев понимает движение как всего лишь отклонение от статического равновесия. Однако преодоление статики, как и преодоление разобщенности, показаны им необходимыми условиями человеческого существования.

Среди тем, особенно значимых для мастера, — тема Судьбы. В небольшой бронзовой статуэтке 1991 года, названной «Фортуна», древнее божество предстает антропоморфным, но почти абстрагированным и, как ему положено, безликим, а рядом с ним мы видим знаменитое «колесо Фортуны». В композиции, созданной несколькими годами раньше, полный упований юности мальчик бодро катит это колесо. В другой статуэтке — «Странник» — человек зрелого возраста бредет по дороге жизни, нагруженный колесом, в то время как в голову его клюет ворона (или ворон), являющаяся у Гадаева еще одним атрибутом Судьбы.

У осетин есть поговорка: «Ворона в доме — жди несчастья». В энциклопедии «Мифы народов мира» сказано, что «как трупная птица черного цвета со зловещим криком, ворон хтоничен и демоничен, связан с царством мертвых и смертью, с кровавой битвой (особое значение в связи с этим приобретает мотив выклевывания им глаз у жертвы) и выступает вестником зла» [11, с. 245]. Мрачную репутацию и судьбоносность ворона подтвер-

ждают и знаменитая поэма Эдгара По, и то, что машины для перевозки заключенных именовали у нас «воронками»...



Лазарь Гадаев. Бегущие

У Гадаева ворона, долбящая голову «странника», словно напоминает ему о неминуемой смерти, а в одном из самых экспрессивных произведений — «Страдании» — выклевывает, в соответствии со своими фольклорными функциями, «глаз у жертвы». Скульптор отливает в бронзе и вырезает из дерева также отдельно взятую ворону; ее голова с остроконечным клювом перевешивает туловище и особенно зловещей (благодаря подкрашенному красным глазу) выглядит в статуэтке из дерева.

Герой Гадаева порой падает под ударами судьбы. В скульптуре «Отчаянье» (1992) обнаженный и коленопреклоненный мужчина припадает к земле опущенной головой и скрещенными руками, но его уподобленное архитектурному сооружению бронзовое тело сохраняет упругость и энергию. В другой бронзе персонаж повержен ниц, образуя собой арку с опорами в виде головы, рук и ног («Поверженный»). Как и в предыдущем произведении, здесь воплощены не только поражение, но также способность к сопротивлению и возрождению.

Еще в начале 1980-х появилась выразительная парная композиция, названная художником «Единоборство». Стоящий на коленях осетин, держащий за спиной характерный головной убор, сталкивается лбом со странным крылатым животным, не то осликом, не то бычком. Обе фигуры образуют уравновешенную и замкнутую композицию, в которой энергия горизонтально протяженных тел фокусируется в точке их соприкосновения. Полуреальное-полуфантастическое существо, с которым борется гадаевский персонаж, напоминает уже не слепую судьбу, а символических зверей Ветхого Завета. Здесь вспоминаются строки известного стихотворения Рильке, переведенного Пастернаком:

Как мелки с жизнью наши споры,
Как крупно все, что против нас!

Когда б мы поддались напору
Стихии, ищущей простора,
Мы выросли бы во сто раз... [9, с. 304]

Как в стихотворении Рильке, слетевшее с небес существо возвышает героя Гадаева до себя, наподобие того, как был возвышен боровшийся с ангелом библейский Иаков.

Освобождение от тяжести судьбы достигается, в итоге, порывом к небу. В одной из статуй мужчина тянет вверх руки, выпуская на свободу легких птиц, в то время как у его ног сидит уткнувшаяся клювом в землю ворона, обитательница земного и подземного миров.

В «Золотом птицелове» охваченный воодушевлением молодой человек, сидя на земле, почти отрывается от нее, а пойманная птица напоминает нацеленную в небо стрелу.

С запрокинутой головой изображен мальчик, поднятый на плечо своего напарника по игре («Играющие мальчики»), а одна из обнаженных женских фигур названа «Смотрящей в небо».

К небу гадаевский герой тянется, находясь на грани жизни и смерти, с последней отчаянной и полной надежды мольбой («Мольба»). К этой работе, одной из самых экспрессивных и цельных в творчестве скульптора, примыкает замечательное изображение молящегося Христа.

Впервые образ Спасителя появляется у него еще в начале 1980-х. Вырезанная из дерева фигура под названием «В пути» являла Христа, стоящего с крестом, словно в ожидании Голгофы. Изображенный с закрытыми глазами, Иисус был овеян печалью и казался отрешенным от реальности, погруженным в созерцание каких-то неведомых глубин. Что касается «Молящегося Христа», то это произведение потрясает прежде всего силой и правдивостью, с которыми переданы возвышенная молитва, наполненная страданием, и чувство непоколебимой веры. Отказавшись от ретроспекции, от штампов, от всего внешнего, Гадаев, как никто другой, смог сделать образ Христа подлинно живым и современным. Гадаевское восприятие данного образа глубоко личностно, не случайно вслед за «Молящимся Христом» возникает бронзовое изваяние воскресшего по его повелению тезки скульптора — евангельского Лазаря. Опутанный погребальными пеленами, полуразрушенный, он все еще погружен в оцепенение смерти, но уже преодолевает его, пробуждаясь на наших глазах к новой жизни...

Все последние годы Гадаев продолжает работу над евангельским циклом. К созданным прежде статуям прибавляются выполненные в бронзе многофигурные композиции — «Рождество», «Бегство в Египет» и «Тайная вечеря».

«Рождество» у скульптора происходит в осетинской деревне. Композиция выстроена по вертикали и горизонтали. Перед полулежащей с младенцем Марией сидит служанка, подвернувшая под себя ноги по восточному обычаю, а над Богоматерью склоняются «человечные» морды ослика и бычка. Слева группу фланкирует стоящая женщина с покрывалом, защищающим Марию, а справа — крестьяне, женщина и мужчина с кувшином, играющие роль евангельских пастухов и волхвов с дарами. Смиренные и печально-строгие, отрешенные от обыденности и торжественно-величавые, все они погружены в переживание происходящего таинства.

Группа «Бегство в Египет», как и «Рождество», наполнена тишиной и тайной. Ее главная тема — спасение Младенца — выражена пластически: Мария словно вбирает его в себя, делая частью собственного тела. Иосиф, подобно действующим лицам предыдущей работы, воплощает собой величие, обретенное в общении с Богом. И так же, как в «Рождестве», «на равных» с человеком выступает животное.

Исключительное место не только в позднем, но и во всем творчестве Лазаря Гадаева занимает его «Тайная вечеря». Произведение это обозначает собой другой, по сравнению с только что описанными работами, полюс искусства осетинского мастера — не эпический, а психологический.

Христос у него не обращается к апостолам, как на знаменитой фреске Леонардо да Винчи, но сосредоточен на жертвенной чаше, которую держит в руках, и погружен во внутренние переживания. Художник показывает глубину этих чувств, а также масштаб и тайну личности, которые делают Христа центром всей композиции. Соответственно, апостолы, сидящие за отлитым в бронзе столом, не обсуждают, как у Леонардо, сказанного Иисусом, но пребывают (за исключением Иуды) в состоянии религиозной медитации, общаясь со Спасителем и друг с другом на каком-то более высоком уровне. Чувства, которые они испытывают, сокровенны, трудно выразимы в словах и напоминают, говоря словами поэта, «в кувшинах спрятанный огонь». Вместе с тем именно в «Тайной вечере» во всей полноте проявилась способность Гадаева делать своих евангельских персонажей близ-

кими зрителю, а также присущий ему редкий дар воссоздавать в пластике все оттенки духовной жизни человека.

Изображая участников пасхальной трапезы, он использовал, по собственному признанию, в качестве моделей своих знакомых, претворяя затем натуру в задуманные образы. Каждый его персонаж представляет собой индивидуально-неповторимый портрет человека, переживающего по-своему тайну предстоящей жертвы Христа. Кто-то отодвинулся назад, скрывая переполняющие его чувства, кто-то, охваченный волнением, выдвинулся вперед, кто-то встал. Некоторые погружены в спокойное и печальное раздумье. Сидящий с краю горбоносый немолодой человек, прозревая будущее, испытывает глубокую боль, кажется болезненно-сжатым. Его сосед, откинувший назад голову и напоминающий Осипа Мандельштама, находится, напротив, в состоянии какого-то блаженного экстаза. Иоанн повернут к Христу со сдержанно-вопрошающим видом, в то время как Иуда единственным из всех изображен отвернувшимся от Спасителя. Гадаев показывает его изнутри — в состоянии растерянности, внутреннего напряжения и беспокойства, являющихся платой за предательство.

В отличие от всех своих бесчисленных предшественников, создававших на протяжении веков образы «Тайной вечери», ваятель добавил к ее участникам еще один персонаж — апостола Павла, который приходит из будущего, держа в руках книгу Нового Завета.

К евангельскому циклу примыкает парная композиция «Косма и Дамиан».

Братья Косма и Дамиан были ранними христианами, которые прославились как «безвозмездные врачи и бессеребренники». Существовала легенда о том, что Дамиан уступил просьбам исцеленной женщины и согласился принять от нее подарок — три яичка во имя Святой Троицы. Недовольный тем, что брат нарушил заповедь о нестяжании, Косма запретил хоронить его рядом с собой, но в конце концов, благодаря вылеченному целителями верблюду, который заговорил человеческим голосом, мощи Космы и Дамиана были погребены рядом.

Возможно, Гадаева привлекло к данному сюжету не только высокое благородство раннехристианских врачей, но и помощь, которую оказало им благодарное животное. Так или иначе, он изобразил «священное собеседование», точнее, «священный спор» Космы и Дамиана в «иконной» манере, к которой не при-

бегал прежде. Однако прием стилизации использован в духе всего творчества скульптора — не как внешнее подражание, а как внутреннее следование канону, воплощающему, по слову поэта, «ценностей незыблемую ск'алу» — стоящую над миром духовную высоту и красоту образов.

ДМИТРИЙ ТОМАЕВ

Томаев прожил короткую жизнь. Он родился в 1953 году в Гори, умер в Москве от болезни сердца в 1989. Один из предков его был резчиком по камню, дед — деревенским ремесленником, работавшим по металлу. Приехав в начале 70-х в Москву, Томаев на протяжении десяти лет учился ремеслу скульптора у Л.Гадаева. Тогда же он выполнил свои первые зрелые произведения, к которым принадлежит, в частности, изваянная из камня «Птичка» (1979). Кажется, нет ничего более контрастного, чем тяжелый и неподвижный камень и хрупкая плоть птицы, предназначенной для полета. Но Томаев умел создавать из этих контра-



Дмитрий Томаев
Стоящие женщины



Дмитрий Томаев
Птичка

стов нечто целостное. Его «Птичка» монолитна, как гора, но в ней есть и легкость, и скрытая способность к полету. Приобщение к камню позволило томаевскому персонажу не только приобрести несвойственные ему качества, но и увековечить собственную «птичью» сущность.

В другом произведении — высеченной из туфа голове юноши — на нас смотрит трепетная и как будто обнаженная человеческая душа. Подобной живой душой наделены и прочие томаевские «каменные люди». Несмотря на массивность форм, они не являются титанами духа или тела, напротив, скульптор часто изображает слабых, обездоленных, даже увечных. Мощь камня, которой он наделяет своих героев, служит знаком преодоления тяжести жизни, а также отвечает характеру образов, отражающих не случайные состояния, а само бытие человека.

В понимании Томаева работа самого ваятеля состоит в борьбе с материалом и одновременно — в проникновении в духовную жизнь запечатляемых людей. Работа эта часто непосильно трудна, не случайно характерный и автобиографичный мотив Томаева — «отдыхающий скульптор», показанный порой полным неизбывной, почти смертельной усталости.

Тема «отдыха» вообще — одна из излюбленных у осетинского ваятеля. Его герои — обитатели родного Гори, крестьяне и рабочие, мужчины и женщины — уже выполнили свое «задание» и являются нам с орудиями труда, его плодами или просто сидящими с натруженными кистями рук на коленях. Они замирают, держа на плече кувшин с водой, а иногда как будто отдыхают от самой прожитой жизни. «Отдых» означает, в конечном счете, остановку, выключенность из повседневной суеты и из течения времени вообще. Томаевские крестьяне, держащие в руках приготовленный ими сыр или испеченный хлеб, словно совершают древний ритуал приношения даров в Храм; со склоненной головой, полные смирения, они предстают не перед нами, а перед Богом. Собственно, такова «позиция» всех персонажей скульптора. Все они обладают способностью подняться над жизненной эмпирикой и прислушаться к звучащим в глубинах собственной души таинственным голосам, обращаясь к небу, как правило, с терпеливым ожиданием, а иногда и с немым укором или обидой («Бунт», «Горбунья») или просто свидетельствуя о своем существовании на земле. Эта соотнесенность с высшим началом и служит источником величия как одиночных, так и многофигурных композиций мастера. В последних, поми-

мо общих для творчества Томаева мотивов, звучит тема человеческого общения.

В работах, посвященных материнству, например, в группе «Мать сирот», групповая композиция еще как будто не вполне выделилась из единичной. Идея материнской защиты передана через слияние фигуры матери с фигурками детей, словно еще не вышедших окончательно из материнского лона. Впрочем, само название работы и трактовка образов говорят о том, что опекаются не только собственные дети. Томаевская «Мать сирот», оставаясь земной женщиной, уподобляется Богоматери или языческой богине, под защитой которой находится все человечество; она возвышается и в переносном, и в прямом смысле подобно некоей «нерушимой стене».

Любовный порыв, соединяющий мужчину и женщину, скульптор воплощает в более конструктивных построениях. В одной работе стоящие обнимают друг друга, в другой мы видим не только нежность влюбленных, но и способность мужчины защитить возлюбленную. Две фигуры уподоблены архитектурному сооружению, в котором мужская голова играет роль крыши над женщиной («Любовь»).

Иные, социальные связи, возникающие между односельчанами или горожанами, скульптор также переводит в пластические, добиваясь цельности создаваемых композиций.

Выше говорилось о характерной для Томаева теме отдыха, которой близок мотив ожидания. Оба эти чув-



Дмитрий Томаев
Изготовление сыра



Дмитрий Томаев
Отдыхающий скульптор

ства могут испытывать отдельные персонажи, — так, в одиночестве ждет ребенка томаевская «Беременная», — но могут служить и сближению людей.

Своих «ожидающих» Томаев иногда почти наивно прислоняет спиной друг к другу, как бы обращая в разные стороны света. Само ожидание наполняется при этом разными оттенками чувств — от самоуглубленного и отрешенного спокойствия до глубокой тревоги. Соответственно, скульптурные группы могут быть статичными или полными скрытой динамики.

В ряде произведений, таких как «Обеденный перерыв» или «На практике», действующие лица, в отличии от вышеописанных, разделены и отодвинуты друг от друга. При этом воссоздаются не только реалии жизни, но и сама духовная аура, окружающая персонажей. Художественный эффект усиливается именно в силу контраста осязаемой предметности фигур и аксессуаров с неосязаемым, но, тем не менее, вполне реальным духовным пространством. Как во всем остальном творчестве осетинского ваятеля, образы взяты из жизни, но далеки от бытовизма — обедая или слушая руководителя практики, герои Томаева думают о чем-то более существенном.

Подобно другим осетинским мастерам скульптуры, Томаев привязан к животным. О его птицах уже говорилось. Он любит изображать также лошадей, обычно рядом с человеком, которому они служат и который за ними ухаживает.

Возле неподвижно стоящего коня двое крестьян, один из них прибивает подкову, другой удерживает лошадь за повод («Ковка лошади»). Головы второго крестьянина и животного помещены рядом, обе почти одинаково одушевлены, но о лошади невольно хочется сказать словами поэта Н.Заболоцкого:

Лицо коня прекрасней и умней.
Он слышит говор листьев и камней.

Внимательный! Он знает крик звериный
И в ветхой роще рокот соловьиный. [8, с. 227]

Из всех поселившихся в Москве осетинских скульпторов Дмитрий Томаев кажется наиболее архаичным: не по любви к древности, но, говоря словами Б.Пастернака, «естественно и непреднамеренно». Его герои — подлинные «дети гор», столь же мощные и так же хранящие в своем молчании мистическую тайну. В своей монументальности и монолитности они напоминают каменные надгробия Сосланбека Едзиева, в которых облаченные в камень умершие терпеливо ждут Страшного Суда. Со знаменитым национальным ваятелем начала 20 в. его потомка роднит также и трактовка образов животных, нередко напоминающих тех, что украшают вырезанные Едзиевым навершия.

ОЛЕГ ЦХУРБАЕВ

Самый молодой из мастеров, о которых идет речь в статье, Цхурбаев родился в 1958 году в Орджоникидзе, окончил там Художественно-педагогическое училище, а затем Суриковский институт в Москве, где живет с 1978 года.

Многие его произведения свидетельствуют о живом интересе к художественному прошлому родного края, откуда он как будто постоянно движется по направлению к нашему времени. С его точки зрения, человечество хоть и меняется, но сохраняет некую неизменную основу; то же, с неизбежными оговорками, он относит и к языку скульптуры.

Любовь к древнему искусству, естественно, не означает подражания. Наглядный пример тому — сравнительно недавно созданная керамика «Поединок». Здесь изображен напавший на лань гепард или какой-то другой представитель кошачьих. На первый взгляд, композиция близка тем, которые, получив (уже в наше время) условное название «сцены терзаний», были широко распространены в 12-13 вв. по всей территории Евразии, восходя к каким-то еще более древним прототипам. И сейчас подобные сцены можно разглядеть в рельефах Дмитриевского собора во Владимире, в заставках средневековых армянских миниатюр и в аппликациях тканей из Пазырыкских курганов. Во всех изображениях акцент сделан именно на «терзании» — в застывших экспрессивных формах запечатлен на века трагизм убийства слабого сильным.



Олег Цхурбаев. Чемпион

Между тем Цхурбаев, по-видимому, не случайно назвал свою скульптуру «Поединок». Его лань не оказывает никакого сопротивления, но и не выглядит беззащитной. Стройная шея гордо возвышается над врагом, а обращенная к нему головка кажется воплощением благородства и мудрости, отрешенной от всего личного. Перед нами на самом деле поединок — низменной плотоядности и неподвластной времени духовности и доброты, конечная победа которых для скульптора очевидна.

Еще более современен и нередко полемичен мастер в интерпретациях собственных отдаленных предков — скифских, сарматских и аланских кочевников. Возглавляет их «Скифский царь», образующий пластическое целое с конем, на котором он восседает, и по своему облику похожий на изваяния с острова Пасхи. Современный художник лишает своего героя характерной для древнего искусства сакральности и эпического величия, а взамен делает его воплощением грубой агрессивности, в утрированности которой есть нечто комичное. (Сам Цхурбаев именует свое создание «материально-ответственным лицом».) В другой группе можно увидеть дружинников царя, с преувеличенной торжественностью несущих охотничий трофей — привязанного к палке барана. По сравнению с «начальством», дружинники более благообразны, в них есть нечто возвышенно-халдейское.

В других скульптурах из керамики Цхурбаев продолжает дегероизировать древних персонажей, разрушать их вневременное величие и наделять взамен более человеческими качествами, а также дозой юмора, вообще свойственного данному мастеру.

Сидящий на лошади «Скифский воин» напоминает по силуэту «царя», но угловатые, резкие формы смягчены и округлены, а весь облик выражает уже не угрозу, а задумчивость. Натягивая

лук, этот извлеченный на свет из тьмы веков кочевник как будто забыл о ратных подвигах и предался каким-то размышлениям, возможно, возвышенным, а, возможно, и вполне житейским.

Еще один представитель воинственного племени показан полностью разоблаченным от доспехов и одежды вообще, ибо теперь он не сражается в бою, а стреляет «из-за угла», демонстрируя при этом такие мало меняющиеся в веках качества, как трусость и коварство.

Однако жизнь не стоит на месте и не складывается из одних сражений. И вот уже вслед за древними воителями бодро трусит на почти игрушечной лошадке и как бы прямо в наше время — любовная пара («Свидание»).

И все же, как бы не относился осетинский ваятель к прошлому, в нем самом продолжает жить дух древних охотников. Этой теме посвящены два произведения: керамическая статуэтка «Соколиная охота» и бронзовый подсвечник «Охотник». В первой изображен не то мужчина, не то ребенок, и то ли древний скиф, то ли современный осетин. Все это не имеет для автора решающего значения. Само произведение как будто вступает с нами в игру: прижатый к губам палец персонажа предупреждает зрителя, чтобы он случайно не спугнул сидящего на руке охотника сокола.

В подсвечнике сцена охоты более развернута. Словно уподобляясь одному из создателей кобанской бронзы, Цхурбаев вписывает фигуры в отведенное им пространство, символизирующее космос природы. Охотник с ружьем, симпатичный зверь, разделяющее их дерево, происходящее от мифического Древа Жизни, — все это неразъемные части разумно устроенного мироздания. Но если древний мастер сам жил внутри этого мироздания, то для современного — это во многом игра, реализуемая в ис-



Олег Цхурбаев. Леда



Олег Цхурбаев. Подсвечник

кусстве и слегка окрашенная иронией. Столь органично разместившиеся внутри подсвечника персонажи Цхурбаева, похоже, не без лукавства поглядывают на нас, готовые в любой момент покинуть свое убежище…

Небольшая группа скульптур из бронзы, дерева и керамики представляет ныне живущих осетин, как бы вписанных в национальную художественную традицию. Стилизованно-знаковые изображения олицетворяют культ мужской дружбы и вековые представления о чести, а хрупкость и бесплотность образов подчеркивают, что источник всего этого — не физический, а нравственный.

В более архаическом стиле создан из керамики похожий на идола сидящий крестьянин («Счастливый Илу»). По словам скульптора, он «списал» своего героя с натуры, захваченный чувством цельности и гармонии, которым был наделен сидящий на завалинке не то деревенский дурачок, не то мудрец.

Как известно, кочевники Причерноморья жили порой в тесном контакте с эллинами. Может быть, поэтому кажется вполне естественным присутствие среди героев Цхурбаева «Леды с Лебедем», выполненных в более классическом, по сравнению с предыдущими работами, стиле. Саму Леду он представил деревенской простушкой, на первый взгляд словно обескураженной происшедшим. Тем не менее, перед нами мифологическая героиня; со своим неподражаемо-наивным жестом поднесенной ко рту руки она, похоже, уже предвидит будущие невероятные события. Несомненная царственность просматривается и в Лебеде-Зевсе, в союзе с которым Леда родит самую красивую женщину Ойкумены, Елену Прекрасную.

Как и многие другие современные художники, Олег Цхурбаев способен серьезно увлечься чужой экзотической культурой и не

просто увлечься, но каким-то образом проникнуть в суть ее эстетики.

Такова небольшая серия скульптур из керамики на тему японской древней ритуальной борьбы тяжеловесов — сумо. Она включает парную композицию «Поединок» и два изображения чемпионов — «простого» и «великого».



Олег Цхурбаев. Рыбак

Состязание сумо — в равной мере физическое и духовное, и в нем, как в капле воды, отражается дальневосточное понимание мира. С точки зрения японца, придерживающегося древних религиозных воззрений, идеал существования — быть в покое и минимально контактировать с внешним миром (отсюда, в частности, пристрастие к фигуре круга и округленности тел). Необходима сосредоточенность на собственном духовном центре, именуемым «кокоро» и прямо связывающим человека с Небом. Но японский универсум не статичен и не разобщен. Человек и мир, внутреннее и внешнее составляют одно целое и находятся в круговом внутреннем движении, обусловленном сменой общеполагающих начал «инь» и «ян».

Физическая мощь борцов сумо сама по себе не принесет успеха, если герои не имеют моральных качеств, как бы концентрированных в кокоро, своеобразном эквиваленте европейского понятия о сердце. Борьба совершается с минимальными телодвижениями, но предполагает внутреннюю динамику, которую и призван передать скульптор. В конечном счете, происходит как бы выдавливание и перетекание мирового вещества от одного его носителя к другому.

Думается, что с особым блеском и проникновением в суть японизма Цхурбаев изобразил схватку двух борцов, столь отличную от «Поединка», описанного в начале статьи.

Еще до своего «скифского цикла» скульптор выполнил в шамоте своеобразный плач по высохшему Аралу. Тело человека, лишенного моря, само превратилось в растрескавшуюся землю, а лицо его в страстном ожидании поднято к небу.

Важными для понимания творческой эволюции художника явились две небольшие скульптуры из шамота середины 90-х годов. В одной, названной «Синяя птица», коленопреклоненный человек изо всех сил тянет вверх руки, почти дотянувшись, но безуспешно пытаясь удержать окрашенную в синий цвет «птицу счастья». В выражении его лица читается смесь надежды и разочарования.

В другой статуэтке («Рыбак») герой не гонится за миражами счастья и не пытается, как в одной из предшествующих работ, достичь неба механическим способом. Отрешенный от всего внешнего, он ищет в глубинах своей души смысл существования и прижимает к груди рыбу — древний символ Христа. Перед нами современный христианин, пришедший на смену древним кочевникам художника, напоминающий о евангельских рыбаках — апостолах Петре и Андрее.

Использованная литература

1. *Арагон Л.* Анри Матисс. — Т. 2. — М., 1978.
2. Борис Пастернак. — Ростов-на-Дону, 1996.
3. Владимир Соскиев. Каталог выставки / Автор текста Л.Марц. — М., 1997.
4. Владимир Соскиев. Каталог / Предисловие В.Гергиева. — М., 2005.
5. *Дзантиева А.* Сосланбек Едзиев. — Л., 1979.
6. Дима Томаев. 1953–1989. Каталог / Авторы статей Г.Анисимов, В.Ганнушкин, М.Емцев, Б.Кочийшвили, В.Лебедев, В.Мейланд. — М., б/г.
7. *Доманский Я.* Древняя художественная бронза Кавказа в собрании Государственного Эрмитажа. — М., 1984.
8. *Заболоцкий Н.* Стихотворения и поэмы. — М.-Л., 1965.
9. Зарубежная поэзия в русских переводах. — М., 1968.
10. *Лазарь Гадаев.* Скульптура. Каталог произведений / Авторы статей Л.Гадаев, А.Григорьев, В.Гошко, Е.Суровцева. — М., 1995.
11. Мифы народов мира. — Т. 1. — М., 1980.

В предыдущем выпуске «Научных сообщений ГМВ» была приведена хроника научной жизни музея (1998–2001). По ряду обстоятельств эти сведения не были подготовлены для настоящего сборника. Тем не менее два события из жизни музея предлагаются вниманию читателей, так как они имеют отношение к дальнейшему развитию научной жизни музея.

Так, в 2005 году начал свою работу научный семинар, посвященный изучению культуры Ирана в широком контексте ее взаимосвязей с культурой сопредельных стран, Европы и России. Программа семинара была представлена в докладе Ш.М.Шукурова, открывшем первое заседание. Публикуя этот доклад, редакционная коллегия приглашает научную общественость принять участие в дальнейшей работе семинара.

В конце 2004 года музей получил в дар большую коллекцию народной индийской живописи мадхубани, собранной в Индии Валентином Ивановичем Коровиковым. В.И.Коровиков многие годы сотрудничает с музеем, вещи его собраний многократно участвовали в проводившихся в музее выставках искусства Африки. Выставка «Добрые духи бихарского дома» была посвящена памяти супруги коллекционера Айны Васильевны Озолиной.

Ш.М. Шукуров

ЗАДАЧИ ИРАНИСТИКИ В ИЗУЧЕНИИ ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ

Доклад на семинаре

Когда несколько лет назад по предложению Иранского Культурного Центра мы задумали создание академического журнала по иранистике, были предложены следующие задачи, которые до сих пор остаются неизменными:

«Журнал, по разумению его устроителей, должен восполнить очевидное зияние пустоты в современной гуманитарии — организацию систематической и целенаправленной академической деятельности в области иранистики. Это во-первых. Во-вторых, не менее очевидны воспитательные функции журнала, которые должны способствовать восстановлению приоритетов иранистики в обществе и, в особенности, в среде учащейся молодежи. Следовательно, участие молодых иранистов в работе журнала должно стать особой заботой его организаторов.

Указанные цели помогают понять и задачи журнала, в котором с несомненностью должны быть представлены три разновидности публикаций: исследования частные, теоретические и публикации разнородных источников (от лингвистических, фольклорных и археологических до переводов текстов, памятников искусства и архитектуры, анализа отечественного и иранского кино). Из перечисленного выше следует, что журнал по необходимости должен стать многопрофильным. Помимо этого, представляется насущным в каждом номере предоставлять библиографические справки и аннотации на выходящие в России статьи и книги, имеющие прямое и даже косвенное отношение к различным проблемам иранистики».

Одновременно в одном из больших городов Поволжья под эгидой полномочного представителя Президента РФ в Приволжском Округе был зарегистрирован Центр по комплексному изучению русско-иранских связей, но столь масштабная организация быстро прекратила свою работу. Видимо, тогда еще время не пришло. Благодаря инициативе Центра иранской культуры при

Посольстве Исламской Республики Иран мы снова приступаем к образованию одной из организационных форм по изучению иранской культуры. На этот раз нам предстоит заострить свое внимание на собственно искусстве и архитектуре.

Конечно, семинар — это не журнал и не работа специального Центра, тем не менее, задачи консолидации сил остаются прежними. Всем заинтересованным лицам известно значительное снижение потенциала отечественной академической иранистики. Ее просто нет как смыслообразующего фактора в современной гуманитарной науке. Во времена Бартольда, Бертельса и Дьяконова иранистика блистала не только своим постоянным присутствием в научной жизни, но почти каждое новое издание иранистов открывало неизвестные дотоле факты. А издание критического текста «Шах-наме» под руководством Бертельса столь убедительно продемонстрировало успехи советской текстологии, что это нашло свой отклик и в российской науке, и за рубежом. В свою очередь работы Топорова и Трубачева представляли высокие горизонты irano-rossica, то есть ирано-русских исследований, которые активно ведутся исключительно в области языкознания и смежных с ним областей изучения мифопоэтических и религиозных основ ирано-русской макрокультуры.

Безусловны успехи московско-ташкентской группы историков искусства. Без работ Денике и Веймарна невозможно представить себе историографию по истории искусства. А труды Пугаченковой и Ремпеля до сих цитируются не только у нас, но и за рубежом в самых престижных изданиях. Я убежден, что архитектурная выучка Пугаченковой стоит много выше зарубежных историков искусства, а ее интуиция и умение оценить то или иное явление остаются беспрецедентными и в настоящее время.

Однако, даже если бы российская иранистика оставалась в своем прежнем виде, этого все равно было бы недостаточно. Современная наука стала принципиально иной, по сравнению с двумя-тремя десятилетиями назад. В настоящее время мы имеем дело с мощной интернациональной и междисциплинарной гуманитарией. Более того, спецификой современного гуманитарного знания становится преобладание философской оснастки. Проблемы, а самое главное, проблематизация в философском духе давно известных вопросов, становятся насущной задачей не только теории, но и истории искусства.

Казалось бы, оставшимся отечественным исследователям в области иранистики и карты в руки: средневековая культура

Ирана так или иначе основывалась на поэтико-философских началах; метафорическое толкование слова, изображения, каллиграфии или архитектурной формы всегда оставались в поле зрения людей, оснащенных отвлеченными от конкретики знаниями. Однако, на мой взгляд, массированного продвижения по направлению к подобной оснастке исследований не произошло, да и не происходило ранее (за редким исключением). Работы Бертельса — свидетельство тому. Он хорошо знал не только традицию слова и изображения Ирана, но и западной науки и философии.

Огромную роль в деле изучения искусства Ирана, на мой взгляд, вел и продолжает вести Музей Востока. При современном организационном состоянии иранистики книги, статьи, выступления специалистов Музея и, конечно, его экспозиция не могут быть переоценены. При достаточно заметной издательской деятельности петербургских филологов и московских языковедов исследователям ГМВ должна быть отдана пальма первенства в стремлении встать над вещью, попытаться осмыслить ее в более широком контексте. Специалисты Эрмитажа явно уступают в этом аспекте. Одно дело знать вещь, совсем другое дело — знать, что с ней делать, как ее оживить.

В данном случае работает правило, которое я встретил у одного из современных философов: «Обладание творческим началом означает видеть то, что видят другие, но продумывать и нечто большее».

И все-таки прельщение поверхностью, нежелание идти вглубь вещи характеризует и западную иранистику, только Олег Грабар и ряд его учеников пытаются преодолеть исследовательскую инертность, но его обвиняют в том, что ему не дано познать исламского искусства, ибо... он не мусульманин. Слабое утешение людей, остающихся в тенетах теологии и восточной метафизики; людей, остающихся исключительно в пределах однозначной формы, не желающих оценить современные достижения гуманитарии и, прежде всего, философии. На мой взгляд, давно следовало бы издать у нас, на русском языке, важнейшие работы Грабара, в том числе в области иранского искусства и архитектуры.

Итак, иранистика не может существовать в прежней форме и прежнем содержании. С изменением задач изменяется и контекстное ядро самого знания. В этот момент, по моему убеждению, остро необходим регулярный продолжающийся семинар, способный консолидировать не только исследователей, но и, что немаловажно, предложить разнокалиберные идеи. Я убежден в том,

что достаточно ощутимую помощь в постановке проблем и выдвижении идей смогут оказать, в том числе, специалисты не иранисты, интересующееся вопросами теории искусства, философии и поэтики. Таких исследователей, увы, в России осталось мало, но они еще есть и их привлечение к нашему семинару является одной из приоритетных задач.

Чем же могут заниматься в рамках семинара специалисты из смежных с иранистикой областей? Какого рода идеи могут быть востребованы современной иранистикой? Для ответа на эти вопросы думается, что одним из важнейших аспектов нашего семинара явится не постулирование или обыгрывание известных истин в контексте истории искусства и архитектуры, а предложение взглянуть на историю искусства, даже на известные проблемы с неожиданных позиций, непредусмотренных ранее точек зрения.

В этом отношении показательна теория «латерального мышления» Эдварда Де Боно. Культуролог призывает разнообразить методы мышления, даже взглянуть на вещи и процессы не прямо, а, положим, сбоку: «Вы не сможете углубиться в понимании, продолжая упорно копать в одном месте». Я призываю принять участие в семинаре всех тех специалистов, кто в состоянии взглянуть на искусство и архитектуру Ирана сбоку, не в упор. Скажем, если современное состояние орнаментики в искусстве и архитектуре Ирана остается на месте, то почему бы по примеру Ригля не взглянуть на нее с позиций гештальта. Для продвижения работы в этом направлении, по выражению известного методолога науки Пола Фейерабенда, anything goes, то есть мы не должны ограничивать себя определенными подходами.

Обращение к категориальным основам культуры и ее частных проявлений всегда оставалось особой заботой исследователей. Даже музейный работник, беря в руки вещь, должен понимать, как она устроена, а не только, что она собою формально представляет. Вопрос «как» может даже опережать вопрошание о том, «что» это. Вопрос о том, каков стиль, может не только уточнить время происхождения, но и показать модусы мышления бывших владельцев этой вещи.

Та же проблема стиля, как правило, ведется однобоко и поверхностно. Теоретики давно говорят, что стиль — это не только формальные признаки вещи и вещей, но и своеобразная организация их внутреннего построения. Почему же в этом случае не обратиться к достижениям в смежных областях гуманитарного знания, будь то история, литературоведение или философия?

Во 2-м томе «Истории исламского искусства. 1250-1800 гг.» (Sh.Blair, J.Bloom) поясняется, отчего каждый хронологический раздел начинается с искусства и архитектуры Восточного Ирана, или собственно Ирана. Именно там, поясняют авторы, были рождены основные формы, стили и значения, которые распространялись далее на мусульманский запад. Думается, было бы крайне интересным представить доклад, систематизирующий те или иные идеи, возникшие в этом регионе и получившие распространение далее в мусульманский мир. В этом деле могли бы быть полезны как историки искусства, так и специалисты из смежных областей гуманитарного знания, скажем, литературоведы и религиоведы. Увы, но еще нет работы, в которой образы и идеи в области иранской поэзии, искусства, архитектуры и каллиграфии были бы рассмотрены в свете единых дискурсивных практик, пронизывающих всю культуру средневековых иранцев.

Или, например, известная проблема антропоморфизма и, более того, антропоцентризма в искусстве Ирана, проблема, преследующая иранцев с древнейших времен. Если можно говорить о достаточной доле антропоморфизма в искусстве и архитектуре арабов, то искусство и архитектура иранцев в средневековье была принципиально антропоцентрична. Речь идет о явных и латентных проявлениях антропоцентризма не только в изобразительном искусстве, но и в каллиграфии, архитектуре и разнообразных предметах быта от тканей до утвари. Сюда же с успехом может быть введена и поэзия от Рудаки до Бедиля.

Выраженное увлечение литературоведов суфизмом не позволяет им осознанно выйти на уровень поэтико-философского понимания антропоцентризма. На повестку дня могут быть поставлены и задачи вовлечения образа человека в круг идей о трансмутивных, преобразовательных качествах этого образа в изобразительном пространстве. Вопрос об этом был поставлен Абу Хамидом Мухаммадом Газали в «Алхимии счастья»[1]. Он призывал видеть вещи в их истинном измерении, так, как это делают алхимики, трансмутируя простой металл в поисках золота. В этом случае даже иранская архитектура или арабеска может быть рассмотрена с позиций трансмутивного антропоцентричного мышления иранцев. И дело здесь не только в теологии, ведь расширение изобразительного пространства той же

[1] *Абу Хамид имам Мухаммад Газали Туей.* Кимийа-йи Са'адат, т. 1-2, Техран, 1383.

миниатюры в тимуридское время влекло за собой одновременно и углубление изобразительного пространства. Вместе с пространством изменяется и образ человека, он индивидуализируется и почти тут же выходит за границы книжной страницы в социум, индивидуализируя одеяния уже реального человека. Н.В.Сазонова работает с этой проблемой расширения визуального дискурса. Однако усилий одного человека недостаточно, ведь речь идет о визуально-пространственных особенностях этнической среды, аналогичные процессы, наверняка, можно обнаружить у моголов и османов. Более того, тот же ход мышления можно показать и на примере архитектуры в смене ее оболочки в конце 14 века и на всем протяжении 15-16 столетий.

Мы привыкли обращаться с образом достаточно легко, почти не придавая значения его внутреннему характеру. Между тем, согласно пространным пояснениям Насир-е Хусрава, следует судить о двух видах образов: образе, «соответствующем материи», когда идея вещи соответствует ее определенной форме; и образе свободном, основанном на различении формы и смысла[2]. Такая теория, вышедшая из-под пера виднейшего иранского поэта и философа, не может не сказаться на различном понимании образов в разного рода стилистических и дискурсивных практиках искусства и архитектуры Ирана.

Допустимо предположить, что мы можем встретить в изображениях на всевозможных носителях различные образы и даже сочетания этих образов (человека или животных). Выяснение характера образа поможет выяснить не только то, как думал человек прошлого, но и составит хорошую основу для подготовки истории искусства Ирана нового образца.

Мой призыв остается прежним — нельзя постоянно находиться в сфере логоса, поскольку внутренняя свобода иконического мышления иранцев попросту препятствует этому. Однако логосфера продолжает оставаться доминирующей идеей, продолжает вести свою игру теория знака и значения, означающего и означаемого. Что же следует из сказанного? Исследователи, за редким исключением, со всей возможной тщательностью говорят только о том, что они видят, и это увиденное с большой степенью долженствования обязано нечто означать, на что-то указывать.

---

[2] *Khosraw, Nasir, Kitab-e jami al-Hikmatain.* Le livre re;unissant les deux philosophie Grecque et de la philosophie ismailienne // Texte persane eэdite preliminaire en franc''ais et en persane par H.Corbin et M.Moin. — Tchran-Paris, 1985.

Хотя упомянутый выше Олег Грабар несколько лет назад убедительно показал на примере конкретных образцов искусства мусульман, что вещь ничего не означает, она означает только саму себя[3]. Для того, чтобы прийти к такому выводу, необходимо сменить свой модус видения, увидеть вещь таковой, как она есть, вне зависимости от сопутствующих ей идеологем.

Нас не оставляет привкус фундаментальной теоонтологии: мы думаем преимущественно о духе, о духовном, нас прельщают удобные подходы по вертикальной оси. Я уверен, что пора поставить вопрос о душе и о трансформационных процессах по горизонтальной оси — вширь и вглубь, — когда порой ответы находятся не в заоблачных высотах, а здесь, в том поле, на котором произрастает и эволюционирует культура Ирана. По моему убеждению, именно в этой сфере разворачиваются смыслы, истоки формообразования и пространственного единства его искусства и архитектуры от времен Саманидов до эпохи Каджаров.

Обходится стороной и проблема неразрывной связи архитектуры и изображения человека. Что, кроме констатации этого обстоятельства, надлежит выяснить? Где тот модус, при актуализации которого могут быть обнаружены антропоцентрические горизонты иранской архитектуры? Для меня эти вопросы остаются открытыми, хотя я понимаю, что узловым моментом для такого рода исследования вновь оказывается пространственная среда самой архитектуры.

В этом случае, думается, совершенно незаслуженно оставляется без внимания проблема феноменологии пространства. Внутреннее и внешнее пространство архитектуры рассматривается исключительно как видимое, а точнее, как нечто ограниченное архитектурной поверхностью. Архитектурная конструкция средневековых иранцев требует особого приступа, выдвижения на первый план поэтики пространственных форм зодчества, уходящих в иранское прошлое. Я имею в виду постоянное использование крестообразных в плане построек.

Это означает только одно — выдвигая крещатость как важнейший элемент плановой структуры, иранцы не просто заимствовали этот мотив из арсенала своего же прошлого, они, оставаясь мусульманами, продолжали ту же линию формотворчества. Понятно, что осмысливалась она, конечно же, по-новому, именно так и возникла идея крещатого в плане медресе.

---

[3] O.Grabar. The Mediation of Ornament, Princeton, 1998.

Иранскую культуру с самого начала ее существования, будь то древность или средневековье, нельзя рассматривать как нечто изолированное, замкнутое в себе. Это знают все, кто так или иначе сталкивался с культурой Ирана в любые ее времена. Полная мера бытийственности культуры Ирана в мусульманское время подразумевала неизбежные контакты с другими культурами. Однако насущной проблемой представляется не просто указание на какие-либо контактные зоны, но демонстрация их особого характера, каждый раз обновляя, таким образом, знание о многогранной природе искусства и архитектуры Ирана.

Справедливым ли в этой связи будет вопрос о причинах отсутствия исследований в области связей искусства и архитектуры Ирана с Византией? Ведь очевидно недостаточно того, что об этом написал Эттингхаузен, хотя самой постановкой вопроса автор уже дал понять о его насущности[4]. Я надеюсь на то, что в рамках семинара найдется место и для этой темы. Как, впрочем, было бы логичным осветить основные тенденции в отношениях между христианским и мусульманским искусством и архитектурой. Рамки семинара в последнем случае не позволят в полной мере говорить о частностях, поэтому работа на уровне категориального аппарата была бы наиболее приемлемой.

У меня нет абсолютно никаких сомнений в ценности отдельных иконографических или атрибутивных докладов, однако хотелось бы, чтобы каждый из них был по возможности нацелен и на некоторую долю обобщения. Цель таких обобщений видится в проецировании каждого конкретного опыта на нечто общее, что мы называем историей и теорией искусства и архитектуры Ирана.

Следует уточнить, что понимается под словосочетанием искусство и архитектура Ирана. Вслед за собственно иранскими и западными искусствоведами я подразумеваю обширное пространство проживания иранцев, условно говоря, от Бухары и Самарканда до Багдада. Больше того, в контактной зоне существования иранского искусства оказываются, кроме Византии, и Русь с Россией, и Кавказ, и даже Китай. Я вновь призываю не ограничиваться собственно искусством и архитектурой Ирана, а обратиться к проблеме шире, быть может, даже преодолевая устоявшиеся временные и пространственные дефиниции.

---

[4] *R.Ettinghausen*. From Byzantium to Sasanian Iran and Islamic World. — Leiden, 1972.

И.И. Шептунова

ДОБРЫЕ РУКИ БИХАРСКИХ МАСТЕРИЦ

В апреле-мае 2004 года в трех залах музея состоялась выставка «Добрые духи бихарского дома». На ней впервые в нашей стране была показана живопись индийских мастериц, расписывающих стены своих домов в округе Мадхубани штата Бихар. Ритуальная роспись глинобитных стен известна многим этническим культурам Европы и Азии. В Индии традиция подобных росписей восходит к глубокой древности и до сих пор сохраняется в народном творчестве.

Живопись *мадхубани* отличается ярко выраженным своеобразным стилем, что во многом обусловлено замкнутостью традиции: это чисто женское занятие, не выходящее за пределы домашнего очага, с четко обозначенными обязательными мифологическими сюжетами и способами их воспроизведения. Искусство *мадхубани* впервые стало известным благодаря печальному событию — разрушению деревенских домов во время землетрясения 1934 года. Во время голода в Бихаре 1966-1967 годов Всеиндийский совет по ремеслам организовал помощь сельским жителям, предложив мастерицам Мадхубани исполнять росписи на листах бумаги на продажу и снабдив их для этого необходимыми материалами. Так ритуальное искусство превратилось в доходный промысел, сохраняя все стилевые признаки и традиционные сюжеты.

Многие художницы округа Мадхубани стали известны далеко за его пределами, а их работы уже в 1970 г. были отмечены премией премьер-министра Индии. В это же время живопись *мадхубани* стала предметом собирательства для любителей народного искусства и музеев.

Представленные на выставке работы были открыты для нашего зрителя благодаря поискам и обретениям журналиста, путешественника и неутомимого коллекционера Валентина Ивановича Коровикова, в течение многих лет сотрудничающего с нашим музеем. В музейных показах нередко участвовали экс-

понаты из его коллекций африканского искусства, многие вещи переданы им в фонды ГМВ.

На выставке живописи *мадхубани* было представлено 58 работ бихарских художниц — роспись на бумаге стандартного размера ок. 77×56 см (из них 10 листов небольшого размера, в среднем 15×10 см). Выставка сопровождалась каталогом «Добрые духи бихарского дома», автор которого С.Т.Гордейчук еще до этого опубликовала статью и каталог принадлежавших музею 20 листов в XXV выпуске «Научных сообщений ГМВ». Ее соавтором по проекту выставки и хранителем экспозиции стала научный сотрудник музея Е.М.Карлова, а дизайнером — художник ГМВ А.А.Каменских.

Помимо собственно живописи бихарских художниц, один из залов выставки был посвящен и самому собирателю индийского и африканского искусства, Валентину Ивановичу Коровикову. Здесь были представлены раритеты из его домашней коллекции, а также экспонаты из фонда африканского искусства, в свое время переданные им в ГМВ. По окончании выставки живописные работы индийских мастериц были также переданы Валентином Ивановичем в дар Музею Востока.

Собирательство и коллекционирование предметов восточного искусства в России имеет длительную историю, но судьбы большинства увлеченных Востоком людей до сих пор остаются неизвестными, хотя пережитое и увиденное ими может стать сюжетом не одного романа. Такова судьба и В.И.Коровикова.

Родился Валентин Иванович в 1924 году в Москве. Еще в детском возрасте он зачитывался книгами о географических открытиях и известных путешественниках, мечтая увидеть Париж, Нью-Йорк и Африку. Кто бы мог тогда, в далеких 1930-х годах, представить, что этой мечте суждено осуществиться. Окончив в 1941 году школу, Валентин Иванович уходит добровольцем на фронт. Война для него заканчивается в 1943 году, после ранения.

Проработав два года на Дальнем Востоке, в том числе и журналистом в газете «Камчатская правда», он возвращается в Москву и поступает на философский и географический факультеты МГУ. В 1953 году он успешно защищает кандидатскую диссертацию на кафедре западной философии, где работает преподавателем. В 1956 году В.И.Коровиков и Э.В.Ильенков, его близ-

кий друг и единомышленник, были освобождены от работы из-за теоретических споров по проблеме философии как науки.

Это стало переломным моментом в жизни В.И.Коровикова, когда он решает сменить профессию и заняться журналистикой.

С 1956 по 1989 год он состоял в штате московских газет «Советская правда», «За рубежом» и «Правда». Причем судьба распорядилась так, что В.И.Коровиков стал одним из первых советских журналистов, работавших на африканском материке. В 1962 году он возглавляет отдел Африки в еженедельнике «За рубежом», а с 1964 года продолжает африканскую тему в качестве постоянного корреспондента газеты «Правда», возглавляя сначала корпункт в Акре (Гана), а после с 1967 года — в Лагосе (Нигерия). С 1971 по 1979 год он работает в Восточной и Южной Африке, постоянно проживая в Аддис-Абебе (Эфиопия).

Открытое сердце и желание познать и почувствовать эту таинственную и знакомую прежде только по книгам землю, а также возможность ездить по Африке позволили В.И.Коровикову познакомиться со многими интересными людьми — от президентов и иностранных послов и журналистов до художников и талантливых ремесленников, а также стать свидетелем, иной раз единственным иностранцем, присутствовавшим при некоторых значимых событиях в истории континента.

Именно здесь он открыл в себе страсть собирателя-романтика и «нашел» свой метод поиска уникальных вещей, который назвал поиском «в пыли». Многие предметы декоративно-прикладного искусства и предметы быта, которые стали частью его коллекции, были куплены им на местных рынках или найдены в самых дальних и пыльных углах деревенских хижин. Это были вещи, сделанные или для собственного использования (часто ритуального), или не подходившие под категорию предмета, предназначенного для продажи туристам. Такой длительный опыт «общения» с традиционным искусством впоследствии помог ему собрать и уникальную коллекцию живописи *мадхубани* в Индии.

В 1979 году В.И.Коровиков получает новое назначение — в Индию, где он проработает почти 8 лет. Одним из первых значительных событий, которое В.И.Коровикову пришлось освещать в прессе, стала ежегодная выставка на Прагати Майдан в Дели. На ней он впервые и увидел художниц из Митхилы (Бихар) и их живописные работы. Через несколько лет судьба приводит его и в саму Митхилу, где он знакомится с истоками этой древней художественной традиции.

Экспонаты выставки дают лишь отдаленное представление о разнообразных интересах В.И.Коровикова. Составляя значительную часть африканской коллекции Музея Востока, они ценны прежде всего тем, что были собраны коллекционером, для которого смысл собирательства заключался в живом общении с носителями культуры, а вещи хранили память о руках, их творивших, и далеких краях, до которых удалось добраться неутомимому путешественнику. Сотрудники музея, которым довелось беседовать с Валентином Ивановичем, не могли не удивляться его эрудиции, редкой памяти и способности воспринимать самые разные стороны жизни стран, в которых он жил.

Главной любовью В.И.Коровикова остается Африка, о которой он может рассказывать часами. Но восьмидесятые годы прошлого века были связаны в его жизни с Индией, ее культурой, политикой, людьми и природой. Многие наблюдения Валентина Ивановича помогли в атрибуции коллекции индийского искусства, а собранные им материалы, связанные с жизнью бихарской деревни в эти годы, уникальны для специалистов музея.

Долгие годы счастливых скитаний Валентина Ивановича Коровикова на далеких континентах его спутником, собеседником, делившим с ним трудности и радости открытий, в особенности индийской живописи, была его супруга, Айна Васильевна Озолина. Светлой ее памяти была посвящена выставка — рассказ о добрых духах бихарского дома.

SUMMARY

In the short introduction to the issue an origin of the complete book is depicted. A notorious exhibition under the name «The East. The Art of Life and of Existence» took place in the Museum in October, 2003. It was followed with a symposium under the same title. The scholars of the Museum have studied a lot of items in its collection to show the peculiarity and the manifold image of everyday life in Oriental countries, as well as profound ideas expressed in every artifact and in the process of its creation. The articles and essays of this issue represent the results of their observations.

The first article in the issue opens the theme of the Oriental feast, the central part of the mentioned exhibition. It is the article by *N.V.Apchinskaya* «He has honoured our plentiful feast...» Notes on «the tablefuls» by Nico Pirosmanashvili.

Revels, one of the most distinctive and inimitable marks of Georgian life, used to be a favourite subject matter of Pirosmanashvili, a great Georgian primitivist artist, for they suited the main concern of his art, that is to decorate Tiflissian *dukhans*. Their most common visitors were *karachokheli*, urban artisans and merchants, who wore *chokha*, a black outer garment. The painting from the Museum collection shows them sitting around the festive table, where plates full of edibles follow the curves of *shoti* bread and elevations of bottles. As usual, the man giving a toast is portrayed standing, and in front of the table one can see a winebag, thus serving as a centre of the composition. The lack of scenery background essential in Pirosmani's paintings forms the unique feature of this «Revel», and the same applies also to peculiar integrity and power of characters. Vivid and individualized persons with enthralling glance are shown as if they posture themselves to the camera lens, but at the same time they receive the sacrament of Eternity, resembling the apostles from mediaeval Georgian murals. An echo of these murals can be perceived also in overall scene setting, in the details of reverse perspective, and in the rhythmic organization of subject matter. The bodies are shaped thick with colour and knit with devotional feeling, as in the paintings by the old masters.

V.A.Myasina in her paper describes some items from the museum collection called *suzani*.

Embroidery enjoyed wide currency in traditional life of Central Asian peoples. Almost every woman was a skilled embroiderer. Large embroidered wall hangings designated for bride's dowry, were called *suzani* (from Persian *suzan*, a needle).

Area of their circulation nearly coincides with region of modern Uzbekistan and Northern Tajikistan. *Suzani* were manufactured according to traditional technique: the strips of hand-woven cotton cloth were tacked, then the embroiderer patterned it using a rough drawing, following which the strips were separated and embroidered; finally, the cloth was sewn together again. Multicoloured silk dyed with natural pigment was used for embroidery.

As soon as the girl was born, mother began to prepare the dowry, and later the daughter joined her in this work. Besides *suzani* the dowry included prayer rug, wedding bed spread, cushion overlays, and various curtains for niches in the wall. *Suzani* played a special role in marriage rite, for it was used to cover the bride while leading her to the groom's house. On weekdays embroideries were spread indoors, and on holidays they were suspended in the yard and on the fences, thus creating a jolly and delighted environment.

Suzani design was based on floral and geometrical ornaments, using bright, often contrasting colours according to two arrangements, repetitive and centric. Many of embroideries were characterized by dense filling of the field with design. Mirroring folk beliefs about paradise, the diversity of floral design of suzani makes it resemble a thriving garden.

The next article by *M.Y.Filatova* «Ispik ceramics» is closely connected with the same subject.

Since early times there was a custom to decorate the best room of a house with finest belongings. As a rule, the room had a built-in niche, the shelves of which carried various utensils, state festive tableware and arms. Elegant dishes and vessels of so-called Ispikian earthenware were common for the houses of inhabitants of the highland of Dagestan. This designation relates to the village of Ispik in the southeastern part of Dagestan, an important center of pottery inhabited mainly by the Lezguins. It is known that before the 15th century the ware of this kind was produced in the village of Kala, but after its destruction the craft was transferred to the potters of Ispik. The manufacture of underglazed slip ceramics, which reached its prime in the 18th century, disappeared gradually a century later. The dishes were used as decoration, which is evidenced by perforations in the bottom made to hang them on a wall. Dishes from the Museum's collection possess all typical features of Ispikian pottery. They are shallow, with broad rim, and decorated by a spectacular range of colours. The glaze colours, changing their depth and tinting strength gradually seem to interfuse to the center of the dish, flowing from green to deep-brown and then to vinous. Triangles and solar rosettes are stamped over the broad rim, altered with images of courant steed, an important pattern in Dagestan culture. Hill folk employed the glazed dishes in the rituals, performed to cure the malefice. The mother would pass it to her daughter as a part of the dowry to serve as protection and valuable family relic.

The issue by *N.V.Sazonova* is devoted to «lacquer» (term *royhani* is proper) painting. The earliest examples of these works are the bookbindings from Safavid period. The best existing samples (mirror-cases, penboxes and esc.) are from mid 16th to the end of 19th c. The most favoured theme, which was depicted on, was flowers and birds. The floral motifs had been present for a long time in Persian art as decorative elements; but from the 15 c. on they show up as an exclusive and perfect theme. But, it is from the 17 c. that the theme of flower and bird is painted copiously and is set on *moraqqa'* in the form of a «single picture». But the Persian is unique in fusing specific fact and deep personal feeling, inherent poetry, and religious insight. For however unpretentious these drawings are, they were illumined by a high significance. Paradis, a garden, was foretold in a flower, and more than that, the Sufi, realizing the ultimate in a blade of grass, taught the painter to reflect Allah in a blossom.

G.V.Lassikova presents two articles on the theme of art production in Safavid Iran. The articles are interconnected due to the name of Sadiq Beg Afshar, the hero of both of them.

The article «*Naqshband* and *Naqqash* – Two Creators of One Design» is based on the evidence of the cooperation between a well-known Safavid painter Sadiq Beg Afshar and a famous *naqshband* Ghiyath, found out by the author, on the stylistic attribution of designs of some 16th century textiles, including a lampas inscribed by Ghiyath, to the painter Siyawush Beg Gurji and on the technical analysis of a great number of Safavid subject textiles. Collected materials allow to answer the questions: what masters participated in the creation of textile design, what is the difference between the functions of a painter (*naqqash)* and a naqshband in the textile production, and in what way they cooperated.

Another article «Iranian Painters and Calligraphers of 16th Century in *The Assembly of Worthies* by Sadiq Beg Afshar» presents the Russian translation of the selected fragments of «Majma' al-Khawass» concerning the biographies of Iranian painters and calligraphers. The translation is supplied by comprehensive comments based upon the comparing of this text with other documents of the epoch. In the introduction relying on the text of «Majma' al-Khawass» the author dates its creation back to the period between 1587 and the beginning of 1590. She also revises some facts of the Sadiq Beg's biography, focusing the problem of combining in his activity a military service with an artistic career and the gradual evolution to the status of a court painter.

Two papers by *M.V.Kullanda* are devoted to Turkish handicrafts of the Ottoman period. The first one deals with snake and dragon decorative motifs in applied arts. According to the author, their ambivalent folklore connotations gradually merge to form a positive image by the 18th – 19th centuries. The second article is a description

of the Ottoman artifacts of the 16th – 19th centuries in Moscow collections, namely in the Kremlin Museums, the State Historical Museum and the State Oriental Museum. Examining the structure of the collections, the acquisition and subsequent investigation of the items, M.V.Kullanda presents the Moscow Ottoman collections as a base for further research.

I.I.Sheptunova in her article continues a study of the «Babur-namah» series from the Museum collection (see her article in our issue xxv of the Bulletin). Now she tries to compare three manuscripts of the late 16th century produced in Akbar's *kitab-khanah* and belonging now to the British Museum in London, to the National Museum in Delhi, and to the State Oriental Museum in Moscow. In order to prove some hypotheses the author gives the order of the subjects illustrated in the three above-mentioned manuscripts in a comparative list, where one can see the titles of the pictures, the numeration of the sheets and the artist's names. She also tries to describe the peculiarities of some compositions in an attempt to reconstruct the original image of the book. For example, the sheets Nos. 25 and 26 described formerly as two separate pictures turn out to be two parts of a diptych. She also points out the resemblance of twelve fragments of text lines in the pictures of the copy from the British Museum and of the series from the Moscow collection. This fact can show that the both copies were written and illustrated in the same time and in one room.

Blue pottery from Jaipur is represented in the article by *E.M.Karlova*. The Museum possesses seven items of this kind in its collections. Six of them are the ornamented vessels of different forms – of a vase, a pot or a jug, and the seventh one is a dish decorated with a scene of Krishna and Radha dancing. The author describes a specific technique of producing such kind of ceramics which is much more akin to porcelain then to clayware. Its white shard, rather hard and strong, makes the difference between Jaipur technique and those used in other ceramic centres.

In her next article «Pata paintings of Orissa» *E.M.Karlova* describes the Museum collection of *pata* paintings from Orissa. More then 20 items of the collection show different subjects connected with the Jagannath cult in Puri. The author, after a short introduction into the problems of local cult where the classic Hindu religion is mixed with tribal beliefs, shows a peculiar process of making traditional icons and analyses the canonic types of their composition and colour. She also writes in short about the development of social structure of the community of traditional painters, *patuas,* as well as about contemporary forms of *pata* painting. The attentive study of the collection permitted her to make more correct identification of some subjects and motifs of Orissan paintings.

The paper by *N.A.Gozheva* and *A.E.Kirichenko* «Religious and Mythological Sources of Myanmar Traditional Arms: The Reading of Inscriptions on the Blades of

Burmese Swords from the Collection of the State Museum of Oriental Art» deals with one of the less studied aspects of Myanmar art — traditional arms seven pieces of which are kept in the museum collection. Studying the images and inscriptions on the blades of Burmese swords the authors found that they represent a famous story from Buddhist canonical texts. Such untypical (as compared to decorations of such arms in other Southeast Asian cultures) ornamentation of swords defined the approach taken in the paper — studying traditional Burmese arms as regards its religious and mythological sources. Analyzing folklore, narrative, documentary, and artistic data the authors explored various layers of mythopoetic and religious traditions of Myanmar in the definition of roles and functions of arms and demonstrated the high degree of «Buddhization» of ideas of sacred arms and rather weak influence of autochthonous beliefs on this sphere. The State Museum of Oriental Art's swords decorated with Buddhist narrative ornaments combining the ideal of skilled and mighty warrior with a sacred text could be interpreted as an original and somewhat unique form of artistic manifestation of Buddhist concepts.

J.V.Saraeva describes one of the most attractive part of the Chinese collection, the things from the scholar desk. Brushpots were made of various materials, but the inhabitants of «scholar's studios» preferred bamboo. The craftsmen utilized its natural form, a hollow body with septa, corresponded with struma outside. This seemingly simple and unsophisticated material gives the craftsman a plenty of options. Carefully polished surface is a superb background for engraved calligraphy. Complex multilayer carving allowed creating spatial landscapes in the thickness of walls. Porous texture, small cracks, golden or deep-brown color of bamboo trunk, all these create additional artistic effects. The image of bamboo is connotative in itself. It is a durable friend. Bamboo is akin to pure and noble soul of a true scholar. Contemplation of its leaves brings artistic ideas and imagery. To listen to a pelt in bamboo grove, a melody created by nature, is a unique kind of emotional delight.

Since the early mediaeval times, the culture of China (and subsequently that of the other countries of the Far East) was dominated with the ideal of spirituality and everything connected with the concept of *wen*, literally meaning «culture». A peculiar way of life of the literati, *wenren,* following the Tao concept of *ziran* (naturalness or spontaneity), renounced the career of an official and chose free creative work in secluded places out in the country, emerged in the 4th century. A man who emulated «wind flowing» (*fengliu*) in his way of life, was considered to reach perfection.

Such hermitism gradually became a kind of fashion for the intellectual elite. The studio should provide a view of beautiful scenery, as well as contemplation of the items spread on the desk should produce a creative mood. The most important of them are *sibao* (the four treasures), namely ink, inkstone, brush and paper. The author considers the brushpot to be the fifth treasure of the scholar's studio and

introduces the items from the Museum's gathering as fine examples of this artistic trend in China.

Paper, being one of «the four treasures» of the Far Eastern culture, also received a lot of connotations in Japanese tradition. Its colour and texture, its purity and gentle contrast to the signs depicted on its surface, everything has its special meaning for the sensitive soul. *G.B.Shishkina* in her essay on hand-made paper *wasi* describes different ways of its usage. She also tells of the old times, when ladies of the court used this capacity of paper to express the lightest hints in their letters.

Though the creative activity of four sculptors, now Moscow residents, is far from the main trend of the presented issue, the article by *N.V.Apchinskaya* seems to continue the same theme. For all of them, being Osetins by origin, keep their strong liaison with artistic tradition of Caucasus, with old legends and songs, with peculiar images of ancient masters. Very different in their style and manner, they represent both traditional and modern sense of real art.

In his article on the problems of study of Persian art and culture Dr. *Sharif Shukurov* depicts the program of a Seminar, which is to unite the efforts of scholars working in different spheres. An approach of this kind would be fruitful for investigation of different relations between art and culture of Iran and other countries through the ages.

A short report on an exhibition of Indian folk painting *madhubani* is dedicated to the family of V.I.Korovikov and A.V.Ozolina, who collected and then donated to the Museum a good deal of paintings from Bihar.

CONTENTS

Sheptunova I. **Foreword** 7

Apchinskaya N.V. **«He has honored our plentiful feast...»** Notes on «the tablefuls» by Niko Pirosmanashvili 13

Myasina V.A. **Suzani: a being and daily life** 21

Filatova M.Y. **Ispik ceramics in the State Museum of Oriental Art collection** 32

Sazonova N.V. **The flower in Persian painting** 44

Lasikova G.V. **Naqshband and Naqqash — Two Creators of One Design.** Painters in the Safavid Weaving Workshops 67

Lassikova G.V. **Iranian Painters and Calligraphers of the 16th Century in *The Assembly of Worthies (Majma' al-Khawass)* by Sadiq Beg Afshar** 93

Kullanda M.V. **Dragon and snake in the Ottoman handicrafts** 113

Kullanda M.V. **Turkish handicrafts in Moscow museums** 131

Sheptunova I.I. **Comparative analysis of the three manuscripts of the *Babur-Namah*** 155

Karlova E.M. **Blue pottery from Jaipur** 210

Karlova E.M. **Pata paintings of Orissa** 216

Gozheva N.A., Kirichenko A.E. **Religious and Mythological Sources of Myanmar Traditional Arms.** The Reading of Inscriptions on the Blades of Burmese Swords from the Collection of the State Museum of Oriental Art 238

Saraeva Y.V. **Aesthetic basis of the Chinese art of bamboo carving Brush-boxes in the State Museum of Oriental Art** 262

Shishkina G.B. **Paper as an aesthetic phenomenon in Japanese culture** 287

Apchinskaya N.V. **The sculptors of Osetia.** Four portraits 298

Shukurov Sh. **Problems of Iranistic in the field of art and architecture study** 325

Sheptunova I. **Gentle Hands of Bihari Women** 333

Summary 337

Научные сообщения Государственного музея Востока

Выпуск XXVI

Редакторы:

Д.Н.Попов

Т.Г.Алпаткина

Государственный музей искусства народов Востока
№ 56888

Фотограф

Е.И.Желтов

Корректоры:

А.Б.Введенская

Р.Р.Штерн

Технический редактор

Ю.Н.Дуюнов

Подписано в печать 20.11.2006

Формат 60×84 1/16. Гарнитура «Таймс».

Печать офсетная. Бумага офсетная.

Тираж 500

Издание осуществлено при участии

Издательства «Восход» (ПБОЮЛ С.Д.Фролов)

Отпечатано в типографии ООО «Инвента»

117105, Москва, Варшавское ш., д. 35, стр. 3

ISBN 5-85000-098-4

9 785850 000981

