

V

$\frac{112}{3221}$

11664 - 22/4-94



1

Ames cup. Bee 4/17. 82

11 km

3/5. 88

112
3221

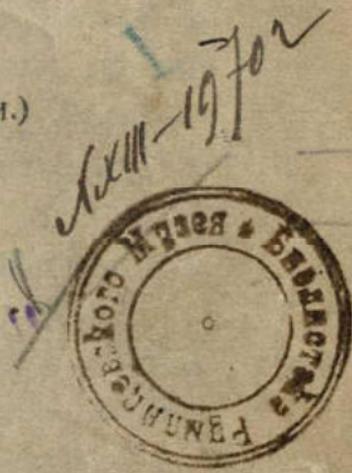
L 11 вкл.

Б. ДЕНИКЕ.

ИСКУССТВО ВОСТОКА.

Очерк истории мусульманского искусства.

(С 11 фототипиями.)



КАЗАНЬ.

Издание Комбината Издательства и Печати. А.Т.С.С.Р.
1925.

Главлат № 645. Тираж 1000. Заказ № 535.

Комбинат Издателства и Печати. Тип. „Восток“. 1923.



2011097034

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Настоящая работа является первой попыткой дать на русском языке общий очерк истории искусств мусульманского Востока. В то время как на Западе мы имеем такие работы общего характера по мусульманскому искусству, как „Manuel d'art musulman“ (2 т. 1907 г.) Саладэна и Мвжона на французском языке и „Die Kunst der islamischer Völker“ (1915 г.) Эрнста Дица на немецком языке — по русски мы встречаем лишь небольшие пассажи в руководствах по всеобщей истории искусств или архитектуры (напр., у Вермана, у Флетчера и др.). Громадный интерес к культуре и искусству Востока,

проявившийся с особенной силой за последние годы и на Западе и у нас и отсутствие соответствующих руководств на русском языке -- эти причины послужили основанием настоящей попытки изложить в сжатом очерке картину развития мусульманского искусства. По мере сил мы старались набросать эту картину по данным современного состояния научного изучения. В плане нашей работы мы сначала рассматриваем изобразительное искусство (восточную миниатюру), затем прикладное или декоративное искусство: ткань, ковры, керамику, работы по металлу и пр. и наконец даем краткий очерк мусульманской архитектуры. По обстоятельствам работы эти отделы разработаны нами не вполне равномерно. В то время как отдел, посвященный миниатюре, разработан с относительной полнотой, некоторые группы памятников прикладного искусства или архитектура представлены в значительно более сжатом виде. Причины этого коренятся в субъективных условиях ра-

боты и в предпочтениях автора, зачарованного пленительной красотой превосходных образцов восточной миниатюры, развернувшихся перед ним в богатейших (чуть ли не первых в мире) собраниях Публичной Библиотеки и Азиатского Музея...

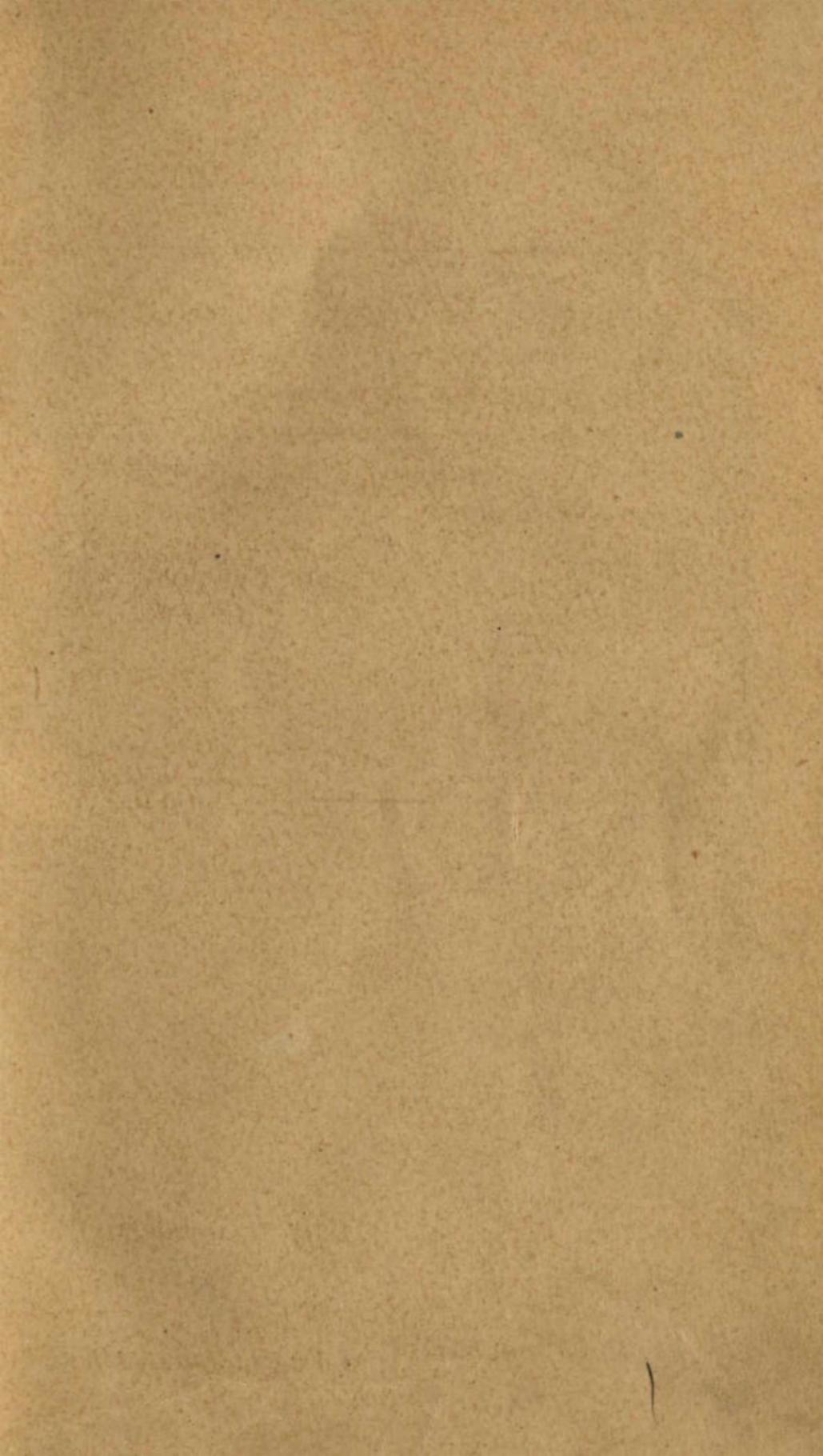
Иллюстративный материал книги целиком составлен из воспроизведений с памятников мусульманского искусства, находящихся в пределах России; дан ряд снимков с миниатюр Публичной Библиотеки и Азиатского Музея, воспроизводимых впервые; даны снимки зодчества камско-волжских болгар с ранее не воспроизведенных фотографий, а также с архитектуры Самарканда.

Автор приносит свою глубокую благодарность всем учреждениям и лицам, своей помощью и ценными советами и указаниями содействовавшим появлению настоящего труда, как то: Государственной Публичной Библиотеке, Азиатскому Музею, Академии Наук, Н. Б. Бакланову, И. А. Бычкову, И. Э. Грабарю, С. М. Дудину,

Б. В. Миллеру, академику С. Ф. Ольденбургу,
Ф. А. Розенбергу, В. А. Эберману, а осо-
бенно сердечную благодарность П. М. Дуль-
скому, взявшему на себя труд по наблю-
дению за технической и художественной
стороной издания.

Б. Денике.

Москва.
4 апреля 1923 г.



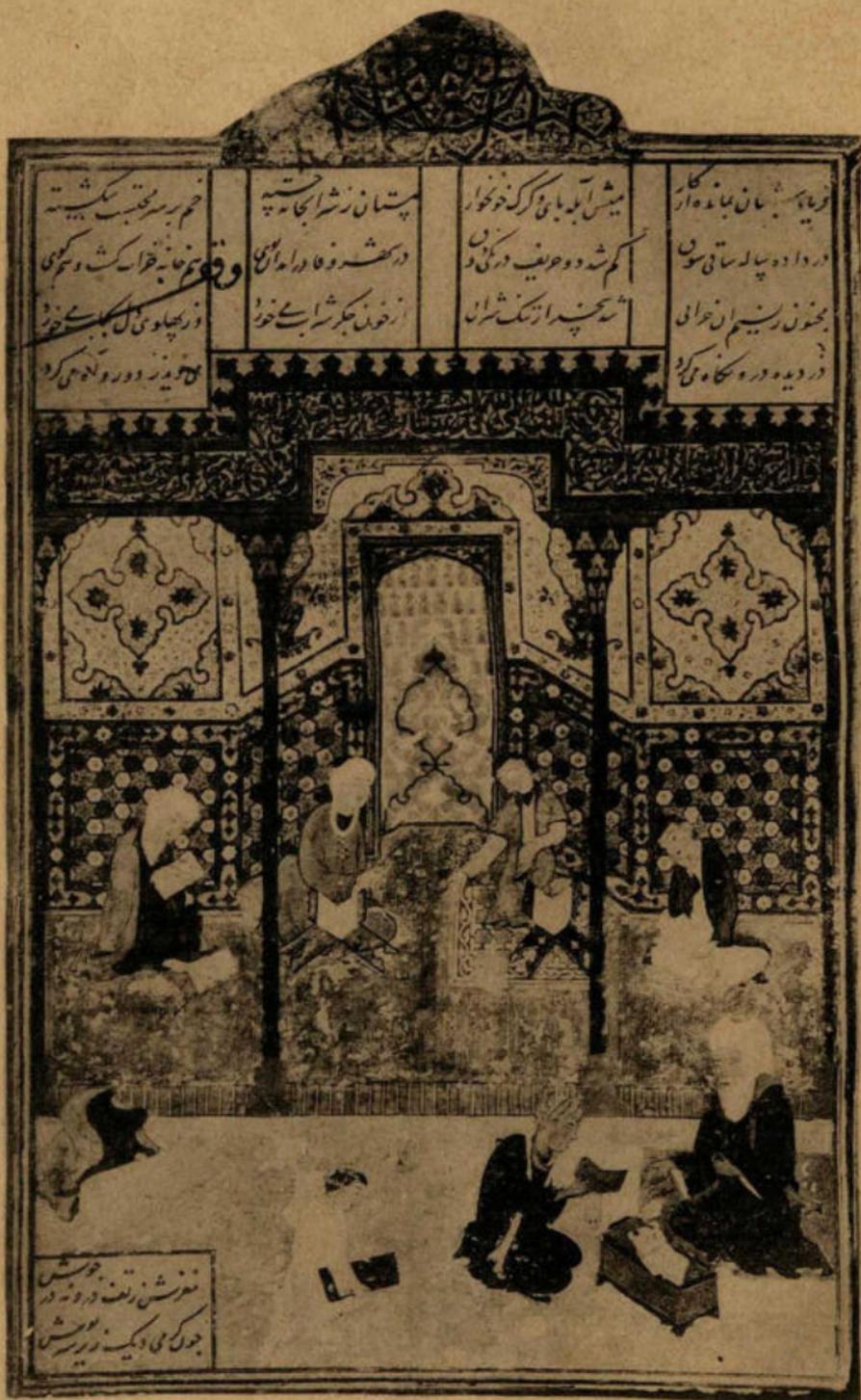


Табл I.

I.

Восточная миниатюра.

Произведений живописи и скульптуры народов мусульманского Востока до нас почти не дошло, так что об изобразительных искусствах Востока мы получаем представление, главным образом, благодаря книжной иллюстрации—миниатюре. И лишь в немногом помогают воссоздать картину состояния живописи изображения на керамике, восточных тканях, отчасти коврах.

Но мир восточной живописи, раскрывающийся в миниатюрах рукописей, полон редкого и тонкого очарования и незабываемой красоты. Давая незаменимый материал для понимания стиля и характерных особенностей искусства арабов и персов, миниатюра служит богатым источником познания культуры и быта мусульманских народов в разных странах и в различные эпохи. Интересная для историка культуры и искусствоведа, миниатюра увлекает и художника, в законах творчества ее почерпающего порой импульсы к своим творческим исканиям; жадное и

многостороннее собирательство восточной миниатюры и изучение ее с особенной силой проявилось за последнюю четверть века. Но ценить живопись Востока научились европейцы уже давно. Шарден, живший в 17 веке, посвящает в своих „*Voyages en Perse*“ персидской живописи особую главу. Мы знаем теперь, что Рембрандт владел альбомом индийских миниатюр, изучал их, даже копировал в своих рисунках, творчески перерабатывал влияния их в иных своих произведениях.

А между тем самое существование у мусульманских народов изобразительного искусства — живописи — может показаться фактом удивительным, так как обычно считают, что Ислам запрещает вообще всякое изображение живых существ.

Но это верно далеко не для всех эпох и не для всех исповедующих мусульманство народов. Литературная традиция сообщает нам о пользовании живописными изображениями в первые века Ислама¹⁾.

Если верить Мурадже, то при калифе Абд-эль Мелике в великолепной мечети в Иерусалиме двери были украшены изобра-

¹⁾ M. H. Lammens. L'attitude de l'Islam primitif en face des arts figurés (Journal Asiatique, sept.—oct. 1915).

жениями Магомета; стены храма были покрыты живописью, изображавшей магометовы ад и рай; но эти изображения были сделаны, вероятно, византийскими мастерами¹⁾.

Некоторые сведения приводит еще арабский историк Макризи²⁾, которым были написаны биографии мусульманских художников. Но это его сочинение к сожалению до нас не дошло. Достаточно, однако, обратиться к инвентарю сокровищницы Эль-Мостанер-Биллах, чтобы уяснить себе вкус, который имели к изображению живого фатимидские властители Египта. Один из визирей Язури специально был занят привлечением ко двору художников и заказами им. Из них особенно славны были Ибн-эль-Азиз из Басры и Казир из Ирака, которым он поручил покрыть живописью стены дворца. Ибн-эль-Азиз, между прочим, изобразил танцовщицу, задрапированную в красные покрывала на желтом фоне с эффектами рельефа. Макризи в другом месте распространяется о таланте придавать рельефность фигурам, говоря о живописи, изображающей Иосифа, брошенного братьями в колодезь, нагое тело которого матовой белизны выделялось на чер-

1) Lavoix Les peintres arabes. P. 1876. p. 5.

2) S. Migeon. Manuel d'art musulman, t. II. 1907, p. 1--2.

ном фоне и казалось выходящим из подземной тюрьмы. Но время ничего не сохранило кроме имен о тех славных мастерах, о которых сообщает Макризи: произведения их до нас не дошли.

Запрещения изображать живое находятся главным образом в устных изречениях Магомета, записанных позднее, а не в Коране; чем и объясняется, что мусульмане далеко не все этому запрещению повинуются: так шииты Персии не подчиняются ему и создают цветущую школу живописи (в шиитство у персов непроизвольно вошло многое из прежней религии персов — из сасанидского зороастризма и из манихейства).

В самом деле в Коране только в одном месте прямо запрещается работа художников — и то лишь скульпторов (Lavoix, о. с., р. 2). Вот этот стих: „О верующие! вино, азартные игры, статуи (ансаб) суть навождения сатаны; воздерживайтесь от этого и вы будете счастливы!“

Прямых запрещений следует искать в комментариях к Корану (Lavoix, о. с., р. 3). „Несчастье, читаем мы там, тому, кто будет изображать живое существо! В день последнего суда лица, которых художник представил, сойдут с картин и придут к нему с требованием дать им душу. Тогда этот че-

ловец, не могущий дать душу своим созданиям, будет сожжен в вечном пламени". Или в другом месте: „Бог послал меня уничтожить людей троякого рода: гордецов, многобожников и живписцев. Берегитесь изображать Господа, или человека, а пишите только деревья, цветы и неодушевленные предметы“.

Всего в мусульманском предании (хадисах) есть четыре вида запрещения изображений. Там, между прочим, выносятся проклятие поклоняющимся изображениям пророков и святых (это, впрочем, скорее запрещение идолопоклонства); запрещается также иметь ткани и подушки с изображениями.

Несмотря на отсутствие, таким образом, в Коране прямых запрещений, Навави в 13 веке, основываясь на этих четырех хадисах, запрещает иметь у себя какое-либо изображение, имеющее тень¹⁾.

Как бы то ни было, изображения в мусульманском искусстве встречались — и не только в эпоху, предшествующую 13 му веку, но и позднее. Относительно рано — именно с 11-го века — запрещение начали проводить в мавританской Испании и на севере Африки; с 14-го века в Египте и передней Азии и у

1) L. Massignon. Les methodes de realisation artistique des peuples de l'Islam. (Syria, 1921, t. II, f. 1).

турков-османов. Персы и мусульмане Индии считались с запрещением изображений только при украшении мечетей и других сооружений культа.

От древнейшего периода мусульманской живописи до нас дошли лишь самые незначительные остатки. И, быть может, древнейшим памятником, который мог бы дать представление о первоначальной поре искусства, являются стенные росписи Кусейр-Амры IX века, открытые в моавитской пустыне Музилем¹⁾. Но стенописи Кусейр-Амры с их аллегориями, с их сценами из повседневной жизни и полными наблюдательности изображениями животных представляют собой, по выражению В. Шульца,²⁾ проявление восточного эллинизма — создание греческих или сирийских художников на службе у Омейядской династии.

Миниатюра получило свое начало также не в Сирии, а в Месопотамском Ираке, где был центр мусульманской культуры в

¹⁾ A. Musil. Kusejr—Amra und andere Schlösser östlich von Moab (Sitzungsberichte der K. Akademie der Wissenschaften, B. 144, Wien, 1902) и Kusejr—Amra. т. I (текст), т. II (41 таблица). Wien. 1907. Издание Венской Академии наук. Живопись касается статьи A. Milch. Die Anfänge der Malereien, Fr. Wickhoff. Der Stil der Malereien.

²⁾ W. Schultz. Die islamische Malerei (Orientalisches Archiv, 1910—1911.).

эпоху халифов. Трудный и сложный вопрос о происхождении мусульманской миниатюры представляется в свете современного изучения в таком виде¹⁾. Теперь можно сказать с достаточной уверенностью, что в 8 веке при Омеядах в Дамаске манускриптов с миниатюрами еще не было. Каллиграфия и украшение коранов получили свое начало не в Сирии, а в Басре и Куфе, т. е. в Месопотамском Ираке. При дворе аббасидов в Багдаде следует искать и происхождение искусства исламской миниатюры. В столице халифов было тогда более сотни книжных лавок и там создавалось большое количество манускриптов.

В истории возникновения мусульманской книжной миниатюры может быть отмечен ряд повлиявших на нее элементов. Это, во-первых, влияние несториан, сирийско-египетских христиан, сообщивших знакомство с христианским антиком. Далее, должна быть отмечена роль манихеев, провидших в 8 веке в Месопотамию и пользовавшихся большим благоволением Бармекидов и халифа Мамуна (813 - 833).

¹⁾ Мы следуем здесь в главном выводам, предложенным Э. Кювелем на основе всего предыдущего изучения в вышедшей в 1922 году его книге: *Miniaturmalerei im Islamischen Orient*. Berlin, 1922.

Мани, основатель секты, происходил из Персии, действовал в Индии и Тибете и был умерщвлен в 275 г. по Р. Х. сасанидским царем Бахрамом I. Традиция прославила его, как замечательного художника. Художником его считали и персидские поэты: Фирдауси и Хафиз. Сообщают, что в 11 веке в княжеских библиотеках находились рукописи иллюстрированные его рукой¹⁾. В монастырях, основанных его последователями, живописные изображения: стенопись и книжная миниатюра получили большое распространение. О красоте и роскоши манихейских книг согласно сообщают и арабский ученый 9 века Аль-Джабизи и христианские писатели: блаженный Августин и Ефрем Едесский. Две миниатюры на полуистлевшем листке, найденные экспедицией Лекока в Китайском Туркестане²⁾, дают представление о манихейской живописи. Эти фрагменты, хотя и возникли в отдаленном государстве уйгуров, могут, по мнению Кюнеля, дать нам понятие о стиле, который влиял в 9 веке на багдадскую школу. Кюмон полагает, что

1) Cumont. Mari et les origines de la miniature persane (Revue archéologique, 1913).

2) Воспроизведены у Le Coq. Chotscho. Berlin. 1913, pl. 5, у Cumont, о. с., и у E. Kühnel, о. с., стр. 19 и 21.

миниатюры, найденные экспедицией Лекока, отражают в себе черты сасанидского искусства. Является весьма вероятным, пишет он, что искусство миниатюры было перенесено манихеями в эпоху Сасанидов в Туркестан, где получило дальнейшее развитие. Миниатюры, найденные Лекоком, отличаются удивительной живостью красок. На одной изображены в тени цветущих деревьев два ряда жрецов в священнослужительских костюмах — в белом платье и белых тиарах; они представлены сидящими и пишущими. На обороте изображены музыканты в разноцветных костюмах, играющие, сидя на коврах.

Может быть, следует в дополнение к предыдущим привлечь и весьма интересную миниатюру (фрагмент), воспроизведенную в составленном С. Ф. Ольденбургом отчете о русской туркестанской экспедиции 1909—10 г.г.³⁾ Здесь этот фрагмент обозначен, как происходящий из Турфана, и описан так: „Этот отрывок образа или иллюстрации на бумаге чрезвычайно любопытен и яркостью красок и примитивностью рисунка: изображен монах, держащий уйгурскую книгу. Тело телесного цвета, волосы черные, ниж-

³⁾ С. Ф. Ольденбург. Русская туркестанская экспедиция 1909—1910 года. Спб. 1914, рис. 68 на стр. 78.

нее платье желтое, верхнее красное с зеленой каймою и розовою подкладкою, сзади накинута еще зеленый шарф. Монах находится в каком то помещении, задрапированном темно-красными занавесями. По всей вероятности мы имеем здесь дело с куском иллюстрированной уйгурской рукописи". Отметим еще воспроизведенный в том же Отчете на рис. 73 отпечаток на бумаге манихейского священного изображения из Караходжи.

В число источников, образовавших миниатюру аббасидского периода, приходили может быть и зороастровские традиции. Во всяком случае в эпоху Сасанидов в Персии наряду с изваянным играло роль и живописное изображение и еще в 10 столетии Масуди упоминает о манускрипте более ранней эпохи с портретами персидских царей.

К сожалению, все произведения этой первоначальной эпохи иллюстрирования книг в Ираке до нас не дошли, так что мы только по литературным известиям знаем о ведущей начало оттуда школе миниатюры в Кавре, процветавшей там в течение всей эпохи Фатимидов. После падения Фатимидов в 1171 году получили преобладание в Египте сунниты, и многие художники перекочевали назад в Багдад, который теперь вновь по-

лучил руководящую роль в книжном украшении. На переводы греческих естественно-научных трактатов был особенный спрос. От них, а также и от столь любимых тогда макама Харири и сборников басен, по счастью, дошли до нас характерные образцы. Мы наталкиваемся тут даже на два имени художников: Абдаллы ибн-эль-Фадль, иллюстрировавшего в 1222 году „Фармакологию“ Диоскорида, и Яхию ибн-Махмуда из г. Вазита, исполнившего в 1237 году миниатюры для одного из списков макама Харири (ныне в Парижской Национальной библиотеке). Весь наличный дошедший до нас материал восточной миниатюры изучен до сих пор еще далеко не в совершенстве. Несомненно, новые находки как на Востоке, так и в тиши западно-европейских коллекций дадут много нового для уяснения тех или иных спорных вопросов классификации или стилистического определения. При современном состоянии знания восточная миниатюра может быть разбита на следующие главнейшие отделы: арабская миниатюра (месопотамская или багдадская школа 13 века), персидская миниатюра (с 13 по 17 век), турецкая миниатюра (15—17 века) и индийская миниатюра эпохи великих Моголов. Но прежде чем перейти к детальному

изучению, рассмотрим, какие рукописи иллюстрировались и каковы были приемы работы миниатюристов, то есть, остановимся на вопросах, во первых, о круге сюжетов, а во вторых, о технике живописи.

II.

Восточные художники иллюстрировали исключительно книги светского содержания. Репертуар иллюстрируемых сочинений довольно ограничен. Первыми иллюстрированными книгами были манускрипты естественно-научного содержания. В арабских переводах греческих трактатов по медицине, физике и астрономии изображения брались с греческих оригиналов и только по новому формулировались в художественном отношении.

С 14-го века вместо естественно-научных трактатов иллюстрируют „Космографию“ Казвини. Затем иллюстрировались басни индуса Видпай („Калила и Димна“) в переводе Ибн-Мукаффа, бестиарий Ибн-Бахтишу. Задача чисто художественного значения была разрешаема при иллюстрировании „Макам“ Харири.

Иллюстрированные исторические книги являются ценнейшими документами

о культуре, начиная с монгольской эпохи. Из таких исторических сочинений отметим прежде всего „Историю пророков и царей“ Табари († в 10 веке в Багдаде), перса по происхождению. История Табари заключает в себе главным образом легендарные в действительности, но принимаемые на веру известия о древних царях Персии до Александра, о „царях уделов“ от Александра до Сасанидов и о сасанидской династии; затем излагаются события за мусульманский период, причем изложение доводится до 302 года хиджры (914—15 г. по Р. X.). По мнению В. В. Бартольда ¹⁾, „летописный свод Табари представляет образец строго научного, по понятиям того времени, исторического труда, в котором все другие цели заслоняются заботой о возможной полноте материала и возможно точной передаче слов источников“. Несмотря на полное отсутствие в труде Табари элемента занимательности, им широко пользовались во всем мусульманском мире, как незаменимым сводом фактического материала.

Из других исторических сочинений, иллюстрировавшихся мусульманскими художниками, назовем „Историю Монголов“ Джун-

¹⁾ Акад. В. В. Бартольд. Мусульманский мир. Петр. 1922, стр. 53.

вейни, и „Историю“, написанную визирем монгольских ханов Рашид-эддином около 1300 г.; наконец „Сафер-Наме“, где Шереф-эддин из Иезда описал подвиги Тимура. В Турции иллюстрировали историческое сочинение 16 века: „Походы Сулеймана Великолепного“, в Индии — хроники Акбара и т. д.

В Персии с особенной охотой иллюминировались поэтические произведения, в первую очередь „Шах-Наме“ Фирдауси (закончен в 1011 году), иллюстрированные своды которого дошли до нас непрерывным рядом с 14 по 17 век.

Величественный национальный эпос Ирана, которому Фирдауси (935—1020) придал поэтическую форму, давал весьма богатую почву воображению иллюстратора, — и до нас дошел целый ряд манускриптов „Шах-Наме“, то снабженный сотнями миниатюр, то лишь немногими, иллюстрирующими излюбленные эпизоды.

После „Шах-Наме“ чаще всего иллюстрировали 5 поэм романтика Низами († 1178 г.), т. наз. „Хамсе“. Поэмы эти следующие: 1) философски-морализирующая поэма „Сокровище тайн“, 2) история любви Хосроу и Ширин, 3) меланхолическая баллада о Лейле и Меджнуне, 4) повесть о Бахрам

Гуре и дочерях властителей „семи климатов“, и 5) книга сказаний об Александре Македонском.

С особенной любовью изображали эпизод „Вознесения на небо Мухаммеда“, встречи Хосроу и Ширин и посещение Меджнуна Лейлой в пустыне.

Охотно иллюминировали также „Бостан“ и „Гюлистан“ Саади († 1291 г.), „Диван“ Хафиза († 1391 г.)—прославленную книгу любви и вина, „Юсуф и Зюлейку“ Джами (15 века); реже двух других, составляющих вместе с вышеназванными семизвездие на небе персидской поэзии — Энвери и Джелал эддин Руми. Нередко снабжали миниатюрами также популярные поэмы Эмира Хосроу Дехлеви и Эмира Шахи; привлекали внимание художников — миниатюристов иной раз и мало замечательные в поэтическом отношении произведения, как поэма „Хумай и Хумаюн“ (14 века).

III.

Теперь остановимся на вопросах техники миниатюрной живописи, на приемах и общем характере работы мусульманского художника — миниатюриста.

В обыкновенных манускриптах художник рисовал основные линии композиции черным

или красным карандашем, а затем писал красками. В рукописях особенно роскошных ход работы был иной: по наблюдениям Блоше копиист-каллиграф рукописи оставлял страницу, предназначенную для миниатюры, белой и художник наклеивал на нее специальный лист, на котором писал миниатюру. Этот листок был покрыт особой грунтовкой на гумми-арабике и по ней-то делался рисунок и производилась раскраска; на некоторых листах живопись бывает столь густа, что образует род рельефа.

Различают работу миниатюриста в тесном смысле и художника — позолотчика, украшающего манускрипт унванами — орнаментальными украшениями всякого рода: заставками, концевками, орнаментами на полях и пр. По Кюнелю¹⁾, работа миниатюриста протекает несколько иначе: на тщательно выглаженной полированным агатом или хрустальным яйцом бумаге художник набрасывает рисунок влажной кистью водяными линиями, а затем обводит контур черным или красным. После этого накладывает тщательно растертую густо-текущую краску, каждую отдельно, маленькими, жесткими кисточками. В Индии прибавляют к краскам клею, чтобы увеличить

¹⁾ О. с., стр. 7.

блеск, и краски по составу приближаются к гуаши. Иные художники прославились умением выполнять тончайшие штрихи с помощью кисточек из волоса белки или бородки птичьего пера. Когда рукопись пишут на цветной бумаге, середину листа оставляют пустою, а широкие поля украшают рисунками тушью, которые потом покрываются золотом или серебром. Серебром же обыкновенно пользуются при изображении воды на миниатюрах. Серебро со временем чернеет от окисления, чем об'ясняется чрезмерно темная окраска всех этих ручьев, источников, водоемов, изображаемых на миниатюрах.

Кроме иллюминирования рукописей, восточный художник писал миниатюры на отдельных листах—это или портреты, или жанровые сцены и наброски с натуры, иногда это подготовительные эскизы. По технике такие миниатюры на отдельных листах написаны или клеевыми красками или это рисунки тушью, порой чуть расцвеченные или тронутые золотом. Собиратели составляли альбомы из таких миниатюр (т. наз. муракка). С особенной любовью увлекались составлением таких альбомов с листами из различных эпох любители искусств в Индии, начиная с 17 века. Худож-

ники были не только иллюстраторами книг, — они давали рисунки для ковров, для парчи и бархата сефевидской эпохи, для лаковых переплетов манускриптов.

IV.

Арабо-месопотамская школа миниатюры.

Древнейший период развития восточной миниатюры образует арабо-месопотамская школа миниатюры. Прежде говорили об арабской миниатюре в более широком смысле, но в виду того, что дошедшие до нас памятники эпохи происходят из различных городов Месопотамии, правильнее называть эту первоначальную школу мусульманской миниатюры арабо-месопотамской. В Египте эпохи Фатимидов (до второй половины 12 века) несомненно существовала школа миниатюристов; но памятников с прямым указанием на египетское происхождение до нас не дошло¹⁾. Мартин в своем труде о миниатюре (F. R. Martin. The miniature painting and painters

¹⁾ В библиотеку Азиатского музея в Спб. поступил для изучения от Н. П. Лихачева листок манускрипта с фрагментом миниатюры очень раннего периода. Этот ценнейший отрывок какого-то произведения арабской поэзии научно обрабатывает и подготавливает к опубликованию В. А. Эберман. Есть основание считать этот фрагмент происходящим из фатимидского Египта и относить к 11 веку. На миниатюре изображены мужчина и женщина с прямыми носами, с широко раскрытыми глазами.

of Persia, India and Turkey. London. 1912, стр. 7) высказывает предположение, что после падения Фатимидов художники, не нужные суннитам Айюбидам, перебрались из Египта в Сирию, Малую Азию, Месопотамию, Персию; иные находили работу в Багдаде, работали и на службе у малых династий Месопотамии, где традиции античного искусства сохранялись дольше, чем в других странах, — и всюду передавали традиции Египта. Э. Кюнель (о. с., стр. 17) же настаивает на творчески созидательной роли Басры и Куфы, т. е. Месопотамского Ирака; того же мнения держится и De Tressan (*La peinture en Orient et en Extrême Orient*, „Arts et les artistes“, 1913); он творчество фатимидского Египта считает по отношению к Месопотамии отраженным. Для древнейшей эпохи Диц (*Die Kunst der islamischer Völker*, 1915) различает два обособленных стиля: иракский с центрами в Басре и Багдаде, и центрально-азиатский. Ни одной точно датированной рукописи месопотамской школы до нас не дошло древнее начала XIII века; древнейшую дату: 1222 г. находим мы на одной рукописи „Макам“ Харири Парижской Национальной библиотеки¹⁾; ту же дату носит „Фармако-

¹⁾ Blochet. *Peintures de manuscrits arabes à types byzantins* (Revue archéologique, 1907).

логия“ Диоскорида, иллюстрированная художником Абдаллой ибн-эль Фадль. Затем дату 1237 год имеет другой манускрипт „Макам“ Парижской Национальной библиотеки (бывший Шеффера).

Вокруг этих датированных рукописей мы сгруппировываем стилистически близкие им, не слишком пока многочисленные, манускрипты, образующие в своем целом арабо-месопотамскую школу миниатюры XIII века. Остановимся сначала на рукописях естественно-научного содержания и рассмотрим здесь, кроме вышеупомянутого манускрипта Диоскорида 1222 г., весьма интересные миниатюры трактата о гидравлических автоматах Филона Византийского.

Врач Диоскорид, современник Плиния Старшего, был родом из Киликии и жил в первом веке по Р. X. Первый извод иллюстрированной рукописи относился, очевидно, к этой именно эпохе. Но древнейший дошедший до нас экземпляр манускрипта с греческим текстом—это написанный для византийской принцессы Юлианы, умершей в 524 г., ныне хранящийся в Венской библиотеке ¹⁾. По мнению проф. Д. В. Айналова, этот кодекс происходит в своем прототипе из Але-

¹⁾ О нем Dietz. *Miniaturen der Wiener Dioskydes* (Byzantin. Denkmäler, III).

сандрии. Иллюстрирована рукопись 5 большими миниатюрами и множеством изображений на полях — животных, растений и птиц. В ней изображены различные лекарственные растения в том виде, какой свойственен научному гербарии и какой был указан в других рукописях александрийского происхождения. „Этот гербарий, по мнению Д. В. Айналова ¹⁾, связывается с существованием в Александрии, Пергаме ботанических садов“. На выходном листе изображен павлин — символ бессмертия и эмблема медицины, две миниатюры изображают древних медиков; далее, на одной из миниатюр представлен Диоскорид, сидящий на кресле со свитком в руках; перед ним женская фигура, показывающая ему корень мандрагоры. Единственная миниатюра, самое изобретение композиции которой относится к VI веку ²⁾, — это миниатюра с изображением принцессы Юлианы, изображенной в соупутствии двух женских фигур, олицетворяющих мудрость и великодушие; обнаженный крылатый амур подносит принцессе раскрытую книгу.

Дошедшая до нас иллюстрированная

¹⁾ Д. В. Айналов. Эллинистические основы византийского искусства. Спб. 1901, стр. 36.

²⁾ Ch. Diehl. Manuel d'art byzantin, 1910, стр. 222.

арабская рукопись Диоскорида (вернее, ее фрагменты) носит иной состав и характер иллюстраций. Эти фрагменты—всего до 20 миниатюр—привезены в Европу известным исследователем восточного искусства Ф. Р. Мартином и в настоящее время распылены по различным коллекциям¹⁾. Текст и миниатюры арабского перевода третьего рассуждения Диоскорида о ботанике и медицине написаны мастером Абдаллой ибн-Фадль в 1222 году. Разберем отдельные миниатюры и постараемся уяснить себе сущность художественной манеры мастера Абдаллы. Одна из миниатюр иллюстрирует положения текста о симптомах бешенства и о медицинских свойствах некоторых растений излечивать бешенство. Изображена огромная страшно исхудавшая собака, кусающая в ногу нестро одетого человека с палкой; другой, вооруженный саблей, стоит поодаль; на фоне (которым служит бумага манускрипта) изображены два дерева и один куст. Миниатюра эта, воспроизведенная в красках у Marteau et Vever (о. с., pl. I), дает возможность судить о красочной гамме миниатюр рассмат-

¹⁾ Воспроизведены: у Martin, о. с., цветн. табл. 13 и т. 5—7; у Kühnel, о. с., т. 4—6, у Tressan, о. с. с. 39, 40; Marteau et Vever, о. с., т. I. (в красках) и т. 38, 40; в „Каталоге Мюнхен. выставки“, т. 4 (в красках) и т. 5.

риваемой рукописи. Кроме золота, мы здесь встречаем следующие краски: голубой (кафтан левого персонажа), оранжево-красный (головной убор и туфли укушенного, стволы деревьев), тускло-зеленый (листва и почва). На другой миниатюре, воспроизведенной в красках в „Каталоге Мюнхенской выставки“ (т. 4), встречаются такие тона: тускло-зеленый (несколько более светлый, чем на предыдущей миниатюре), лиловый (корень и плоды растения и нижняя одежда левого персонажа), голубой, песочно-желтый (сапоги воина). Оттенки (сколько можно судить по воспроизведениям) различны в обоих миниатюрах. На этой второй миниатюре изображены две фигуры по сторонам лекарственного растения.

В описании этой миниатюры Мартин отмечает византийское влияние, выразившееся в украшении голов фигур круглыми золотыми нимбами, в красочных сочетаниях; но в костюмах, в постановке фигуры справедливо указывает на восточный, а не византийский характер. Кафтан воина на миниатюре украшен растительными мотивами светло-красного цвета. На других миниатюрах изображены: четверо ученых под деревом в симметрической композиции, беседующих с оживленной игрой жестов; двое с книгами

в руках. На одной мы видим Еразистрата со своим учеником; ученик с косою согласно моде аббасидской эпохи; здесь совершенно плоскостная трактовка изображаемого, полное отсутствие перспективы. На нескольких миниатюрах сцены приготовления лекарств: толкут в ступе, размешивают в большой чаше, кипятят что-то в котле над огнем.

X Характеризуя общий характер стиля миниатюр „Фармакологии“, прежде всего отметим крупные их композиционные достоинства: обычно немногочисленная симметрически построенная композиция отличается монументальностью и уравновешенностью, какою-то прочностью. Линия крепка и уверенна. Одежды двух типов: или отмеченные складками, которые обнаружены тяжелыми, гнущимися внизу полосами более темными, чем остальная ткань, или украшенные стилизованным растительным узором нескольких типов. В первой манере, может быть, сказывается связь с византийско-античной традицией, во второй видно живое наблюдение окружающего, которое заметно и в характерной трактовке растений и в натурализме типов лиц, в основе которых лежит арабский тип лица с крупными, горбатыми в профиль носами („длинные лошадиные физиономии“, над которыми столько смеялись

китайцы); реалистично изображение старческих лиц. Встречаются чисто бытовые черты, напр., в изображении аптеки, с рядами сосудов с лекарствами, сценкой изготовления лекарства, узорчатыми пестрыми занавесами и т. д. Цветовая гамма не богата по количеству (5—6 тонов), но звучна, интенсивна и в связи с обильным употреблением золота дает впечатление блеска и пышности.

Стилистического сродства с византийской рукописью Диоскорида (венский экземпляр VI века) не замечается; более поздних миниатюр Диоскорида (если такие сохранились вообще) нам привлечь для сравнения не удалось. Зато интересны черты сродства наших мусульманских миниатюр с миниатюрами арабской рукописи с христианскими сюжетами — апокрифического арабского евангелия детства Христа Лавренцианской библиотеки во Флоренции¹⁾. Этот манускрипт был написан в 1299 году по Р. Х. Исааком-бен-Аби Альфараги в городе Марде (в Месопотамии). Характер узора одежды и жест руки на миниатюрах (рис. 16, 17, 25 у Редина, о. с.) очень близок миниатюрам нашей рукописи (ср. Marteau et Vever, о. с.,

¹⁾ Е. К. Редин. Миниатюры апокрифического арабского Евангелия детства Христа Лавренцианской библиотеки во Флоренции. Спб. 1894.

т. 38); типы лиц, однако, в апокрифическом евангелии другого характера. Это сопоставление весьма важно для возможности установления связи памятников искусства одной и той же местности и близких по эпохе — независимо от того, христианскими или мусульманскими художниками они исполнены. Может быть, будет возможно когда-нибудь говорить об едином месопотамском стиле 13 века.

К месопотамской же школе относятся миниатюры, происходящие из арабского перевода „Трактата о гидравлических автоматах“ Филона Византийского. Эти миниатюры были приобретены Мартином у одного константинопольского букиниста в самом начале XX столетия и будто бы происходят из библиотеки св. Софии в Константинополе. Они привлекли к себе живой интерес и вызвали споры относительно их датировки¹⁾. Миниатюры носят две взаимно противоречащие даты в надписях: одна из надписей посвящена ортокиду Нур-эддин-Мохаммеду († 1193 г.), другая упоминает мамлюкского

¹⁾ О них см. Blochet. Peintures de manuscrits arabes à types byzantins (Revue Arch., 1907), Marteau et Vever (о. с., v. I. p. 49—50), Martin (о. с., стр. 7), Kühnel (о. с., стр. 20 и 50), Karabacek. Sarazenische Wappen (Sitzungsberichte K. Akad. der d. Wissenschaften. B. 157, стр. 22. Wien. 1907).

султана Малик Салиха (1351—1354 гг.). Соответственно с этим Мартин датирует эти миниатюры концом 12 века, а Блоше половиной 14 века. Van Berchem рассматривает первую надпись как чисто декоративную, к тому же написанную почерком более архаическим, чем почерк самой рукописи; он отмечает далее, что вторая надпись также написана другим, чем рукопись, почерком и не придает ей решающего значения для датировки манускрипта. Сравнивая миниатюры со стилистически близкими миниатюрами (напр. с „Макамами“ Харири 1237 г.), Van Berchem считает наиболее правильным датировать их первой половиной 13 века. Кюнель (о. с., стр. 50) датирует миниатюры началом 13 века, местом происхождения считает Месопотамию; он не считает эти миниатюры происходящими из трактата Филона, а из аналогичного трактата об автоматах Джазари¹⁾. Миниатюры этого манускрипта стилистически близки к памятникам 13 века изучаемой школы, но в целом более условно стилизованы, что об'ясняется

1) Миниатюры этого манускрипта воспроизведены у Marteau et Vever, о. с., t II (в красках), t. 42, 41, 40, 39, Blochet, о. с. 19—20, Катал. Мюнхен. выставки, т. 3 и 5, Kühnel, о. с., стр. 1, 2, Martin, о. с. т. 1—4, цветн. А. De Tressan. La peinture en Orient et en Extrême-Orient, стр. 40.

самым характером миниатюр, изображающих автоматы. То видим мы женскую фигуру в нимбе, стоящую на платформе на колесиках и держащую в руке чашу, куда льется сверху вода, то изображена поясная фигура с водолеем, то это птица на высоком постаменте, из клюва которой вытекает водяная струя, то мы видим две сидящих фигуры (наливают друг другу что-то в чаши), одежды которых трактованы в той же манере, как одежда персонажей Диоскорида, то, наконец, это сложные сооружения с несколькими фигурами и моделями механизмов. Наиболее интересны композиции с музыкантами. В одной из них (Blochet, о. с., f. 10) у зубчатой стены изображено 7 музыкантов, играющих на духовых и ударных инструментах; на стене изображен в нише орел. Блоше (о. с., стр. 24) видит здесь воспроизведение египетской действительности эпохи; действие происходит у стены цитадели Горы, куда никто не мог проникнуть без особого разрешения, близ Тайных ворот, на что указывает и орел. Музыканты же — это часть военного оркестра, который во времена Айюбитов и Мамлюков приходил в определенные часы играть у ворот дворца султана. Историк Халиль эль-Захри сообщает в своем „Трактате об админ-

страции Египта“ об этом обычае и делает список инструментов. Другая групповая композиция, неправильно объясненная у Marteau и Veveг (т. II), как султан под триумфальной аркой, по мнению Кюнеля (о. с., стр. 50), должна быть истолкована, как воспроизведение знаменитых часов, построенных Джазири для ортокида Нур-эддина Мохаммеда около 1200 года. Верхняя часть изображает знаки зодиака, 12 ниш ниже служат для отсчитывания часов; у изображенных еще ниже двух соколов (сов?) каждый час кольцо из клюва падало в чашу. В самом низу — изображения музыкантов, очевидно, как то связанных со всем механизмом.

Быть может, наиболее замечательной группой миниатюр в рассматриваемую эпоху являются иллюстрации к „Макамам“ Харири. Изучение этого иллюстративного цикла представляет значительный интерес как историко-художественный, так и культурно-исторический.

Прежде всего о самом литературном памятнике, который так охотно иллюстрировался в 13—14 веках. До нас дошло свыше десяти иллюминированных манускриптов из этой эпохи, частью точно датированных. „Макамы“ Харири, согласно Мижону¹⁾,

1) Manuel d'art musulman, t. II, p. 16.

наиболее популярная на Востоке книга после Корана. „Макамы“ — живые сценки из жизни интеллигентного пролетариата, которые в форме драматизированных монологов рисуют народный быт в эпоху упадка“, пишет акад. И. Ю. Крачковский¹⁾.

↓ Содержанием „Макам“ являются 50 рассказов, которые Харес-бен-Хамман передает о путешествиях и приключениях своего друга Абу Сеида из Саруджа. Этот Абу Сеид об'ехал весь свет, играл всевозможные роли, то был адвокатом, то врачом, то поэтом, то проповедывал Коран, то пел вольные песни среди празднеств, всегда нищий и всегда веселый. Живопись в иллюминированных манускриптах следует за всеми этапами этого рассказа и повинуетя всем его капризам. Здесь и парадный прием у халифа, и солдаты в походе, и собрание ученых, и похороны шейха, и остановка в пустыне, и рынок шабов, и концерт и пр.²⁾.

На русском языке, сколько нам известно, нет ни перевода „Макам“, ни каких-либо статей о них. Проф. А. Крымский в своей „Истории арабов“ обмолвился о Ха-

¹⁾ И. Крачковский. Арабская литература (Литература востока. Сборник статей. в. 1. П. 1919. стр. 30).

²⁾ Lavoix. Les peintres arabes (Gaz. des Beaux-Arts, 1875), p. 30 s.s.

рири и его „Макамах“ лишь одной фразой¹⁾: „в Месопотамии, где среди лихолетья было раздолье политическим и всяким авантюристам, басриец Харирий (ум. 1122 г) в своих „Макамах“ с увлечением рисовал успешные похождения проходимца Абу-Зейда („арабского Жиль Блаза“). В предисловии к своему переводу „Макам“ на немецкий язык Рюккерт дает кое какие сведения об авторе, а также о литературном построении произведения и о форме стиха²⁾.

Создатель „Макам“, Харири родился в 446 г. хиджры и умер в 515 или 516 г. Слово „макама“ означает место, где собираются для беседы, затем самую беседу, наконец рассказ или новеллу. Эти новеллы построены таким образом, что каждая представляет замкнутое целое, независимое от других; в каждой приключение находит свою развязку; последующая макама не вытекает из предыдущей. Но есть и некоторое об'единяющее все макамы начало — характер героя, который находит свое полное выражение только в полном круге макам. Изложе-

1) А. Крымский. История арабов, халифат, их дальнейшие судьбы и краткий очерк арабской литературы. М. 1903, стр. 291.

2) Fr. Rückert. Die Verwandlungen des Abu Seid von Serug oder die Makamen des Hariri. 4 Auflage. Stuttgart. 1864.

ние не идет вперед, а движется по кругу или, лучше сказать, растет, как вырастают листья пальмы.

В каждой макаме рассказ идет от имени рассказчика — Хареса-бен-Хеммана, но этот рассказчик не охарактеризован никакими типическими чертами, — за ним скрывается некто иной, как автор. В каждой макаме действует так или иначе Абу Сенд, как главное действующее лицо, обычно сначала незамеченный или неузнанный рассказчиком и наконец снимающий маску. Харири неисчерпаем в вариировании этого приема, всегда лов и неожидан. Форма речи во всех макамах — рифмованная проза, иногда переходящая в стихотворный размер, обычно в местах наиболее подчеркиваемых автором. Язык Харири отличается большой искусственностью, полон игрой слов, метафор, не всегда ясных намеков. Сильной стороной Харири является его юмор или, пожалуй, ирония.

Наиболее изученным циклом иллюстраций к „Макамам“ является парижская рукопись (из бывш. собр. Шеффер), датированная 1237 годом и иллюстрированная художником Яхией-бен-Махмудом из Вазита в Месопотамии¹⁾. Хотя все миниатюры этого

¹⁾ Воспроизведения в „Manuel d'art musulman“, t. II, стр. 2, 3 и 4, Kühnel, o. c., рис. 12, Blochet, o. c., p. 16.

манускрипта являются произведением одного мастера, замечает Blochet ¹⁾, однако, по его мнению, иллюстрации следует подразделить на две серии: к первой принадлежат те, которые изображают сцены текущей жизни, в которых Яхия-бен-Махмуд воспроизвел то, что он видел на улицах, на рынках, в мечети ²⁾. Однако, если всмотреться внимательнее в фактуру и художественные приемы, мы заметим, говорит Blochet, сходство с миниатюрами эллинского средневековья, т. е. византийскими ³⁾. Стиль не имеет ничего общего с персидской живописью и, очевидно, имеет совершенно другие источники. В арабской миниатюре не замечается в рисунке ни малейшего стремления к тщательной выписке деталей, столь свойственного позднейшей персидской миниатюре, — рисунок здесь значительно сильнее и шире; он бывает порой грубоват, даже

1) Blochet. Peintures de manuscrits arabes à types byzantins, p. 13

2) Мера наблюдательности, степень живости передачи окружающей жизни во всей ее характеристике несомненно слабее, чем в петербургском Харири (в Азиатском музее), где с детальной точностью передается архитектура, обработка произведений художественной промышленности. (Подробнее см. об этом ниже).

3) Отметим, что черт сродства больше в Петербургском Харири; напр. одежды о парижском Харири трактованы чаще как узор, а не как система складок, выражающих объем.

схематичен, но жизнь и движение он передает гораздо убедительнее. В целом широта общего очерка, расположение складок, предпочтение изображения целого мелочным деталям — вот характеристические черты искусства Яхия-ибн-Махмуда в тех миниатюрах, где он изображает сцены из обыденной жизни, где-нибудь в Куфе или Вазите. И в этих чертах думает Блоше видеть отпечаток влияния византийского искусства.

Еще значительнее сказывается это влияние в миниатюрах второй серии, где миниатюрист ввел в свои иллюстрации элементы, которые могли быть заимствованы только из Византии. Прежде всего эту заимствованную черту он отмечает в нимбах, порой встречающихся, где он видит дурно понятое подражание золотым нимбам византийских святых. Особенно ярким примером этого влияния кажется Блоше воспроизводимая им миниатюра (о. с., стр. 16), где персонаж направо кажется оформленным из двух очень различных элементов: голова будто бы скопирована с головы Христа какой-нибудь византийской миниатюры, а тело является копией какого то индийского божества, по своему истолкованного сирийским (?) мастером и лишенным некоторых атрибутов, оставшихся ему непонятными.

Блоше (о. с., стр. 8) отмечает сходство миниатюр, иллюстрирующих „Макамы“, с иными коптскими миниатюрами, но не приводит примеров. Сближение это, повидимому, совершенно правильно. Если мы обратимся к коптскому Евангелию 12 века (из Национальной библиотеки в Париже, *Copte 13*)¹⁾ и сравним типы лиц f. 10 (Благовещение) с молодыми лицами на сцене свадебного шествия Парижского Харири (воспр. Kühnel, о. с., рис. 13), то мы увидим поразительное совпадение: те же технические приемы — рисунок простой твердой линией, то же отсутствие лепки, теней, того же типа черты лица. Заметим еще сходство в трактовке растений (рис. 13 у Kühnel, f. 4, у Migeon, о. с. — для Париж. Харири № 5897 и f. 123, 227 и 486 у Millet, о. с.). Обращаясь к общей характеристике миниатюр разбираемой рукописи по известным нам по воспроизведениям образцам, отметим прежде всего мастерство композиции. Как крепко, в какую удивительно целостную компактную группу, дышащую единством замысла, объединены, например, обе сцены свадебного шествия (Kühnel, о. с., стр. 12 и 13). Люди, животные

¹⁾ Воспроизведен ряд миниатюр у G. Millet. *Recherches sur L'iconographie de L'Evangile*. 1916. f. 10, 80, 118, 123, 159, 222, 486, 488, 493.

(лошади и верблюды), знамена, музыкальные инструменты—все это как бы отдельные части единого живого целого, слитно связанного композиционно и схожего по элементам, но в обоих миниатюрах по разному распределенные. Немалое мастерство проявил Яхия и в немногочисленной композиции (f. 4 у Migeon, o. c.), где трое арабов в чалмах и лежащий верблюд образуют с обрамляющими с двух сторон деревьями чрезвычайно выразительную, музыкально построенную группу.

В Париже есть еще 3 манускрипта „Макам“ с миниатюрами¹⁾. Это во-первых, № 1618 из Национальной библиотеки, одна из миниатюр которого воспроизведена у Migeon (o. c., стр. 5). Она изображает двух арабов—одного с седой бородой, другого с черной—в нимбах, здоровающихся и при встрече целующихся; оба верхом на верблюдах. Надпись золотыми буквами по краю миниатюры называет изображенных. Иллюстрации дают ряд сцен из жизни арабов.

Другая лицевая рукопись „Макам“ в

1) № 6094—1222 г.; № 3929—ок. 1276 г.; № 1618. Сверх этого есть еще 3 экземпляра в Британском музее, 1—в Вене (1833 г.), 1—в Азиатском музее в Петербурге и 1—в Тюбингене. Мартин (o. c.) говорит, что существует еще иллюстрированный экземпляр в Палермо, но владельца его ему не удалось отыскать.

Париже (в Национальной библиотеке № 6094). Она была иллюстрирована в 1222 году по Р. X. ¹⁾ Дата эта читается на двух миниатюрах: на одной она написана на табличке для чтения, которую ребенок протягивает сидящему персонажу; на другой она начертана на корабле (Blochet, o. c., f. 1); в обоих случаях шрифт надписи близок к кувическому. К сожалению, миниатюры этой рукописи сильно пострадали от времени и реставрации. По мнению Блоше, можно однако констатировать, что здесь копируются византийские оригиналы.

Третий иллюминированный манускрипт „Макам“ в Париже — также в Национальной библиотеке (№ 3929). Прежде сохранялся в библиотеке монастыря св. Вааста в Аррасе, куда попал, повидимому, в 1719 году. Рукопись эта неполная, даты не сохранилось. Но по палеографическим данным Блоше (o. c., стр. 16) считает возможным датировать ее 1270 годом; место происхождения ее он предполагает в Сирии. По его мнению, здесь наиболее ярко сказываются черты византийского влияния; на одной из миниатюр черты одного из действующих лиц явно являют образ византийского Христа; но дурная со-

1) Ср. Blochet, o. c., стр. 9 ss.

хранность миниатюры не позволила ему ее воспроизвести.

Несомненно самым интересным циклом иллюстраций „Макам“ являются миниатюры манускрипта Азиатского музея № 92. Этот манускрипт происходит из богатого собрания восточных рукописей Руссо, французского консула в Реште, собиравшего главным образом в Алеппо и Багдаде, и поступил в Азиатский музей в 20-х годах XIX века ¹⁾. Всего в манускрипте 98 миниатюр. Миниатюры были впервые опубликованы в 1914 году — в труде Вальтера Шульца: „Die persisch-islamische Miniaturmalerei“. Один снимок встречаем мы затем в работе об искусстве народов Ислама Э. Дица (1915 г.) и 5 снимков в работе о восточной миниатюре Э. Кюнеля (1922 г.) ²⁾. Но о них вышеупомянутые

1) „Собрание Руссо может за то похвалиться иллюстрациями к макамам ал-Харири, относящимися к древнему периоду арабской живописи с характерными чертами византийской иконографии“. (Азиатский музей Российской Академии наук 1818—1918. Краткая памятка. П. 1920, с. 13).

2) В Азиатском музее хранится 22 снимка с миниатюр; все воспроизведения в вышеупомянутых работах из числа этих снимков. Кюнель (о. с., стр. 52) отмечает, что Islamische Abteilung der Staatlichen Museen в Берлине владеет снимками с некоторых миниатюр нашей рукописи. Пишущим эти строки 28 декабря 1922 года был сделан о миниатюрах Петербургского манускрипта доклад в заседании института ис-

ученые пишут очень мало. Э. Диц характеризует миниатюры Петербургского Харири следующими немногими словами: ... из нескольких иллюстрированных манускриптов „Макам“, пишет он, выделяются экземпляры в Петербурге (Азиатский музей) и Париже с их необыкновенно характерными рисунками, в которых арабы Ирака и их культура и быт в 13 веке живут, как живые. Я решительно не знаю, пишет он, где в другом месте семиты были бы так метко характеризованы! В Европе вплоть до Питера Брегеля живопись не доходила до такой степени индивидуализации. Э. Кюнель (о с., стр. 20) относит петербургский манускрипт к месопотамской школе и датирует его по тесному средству с „Диоскоридом“ 1222 г. и украшенным вазитским мастером Харири 1237 г. (в Париже) — эпохой около 1230 г. Он так характеризует миниатюры (о с., стр. 20—22): „миниатюры поражают гениальным композиционным изображением, как, напр., круговым расположением массы зрителей в цырюльне... В складках одежд проявляется веселая игра красок, в то время как более спокойные пятна оживлены орнаментальным детализированием (на одной из миниатюр полы одежды судьи лестнице-

куствознания при Московском университете с демонстрацией 15 вновь сделанных снимков.

образно поднимаются по креслу). Иногда работают столь сильными средствами и добиваются при этом такого эффекта, как этого достигают опять только в наши дни. Иные примеры указывают, впрочем, на связь со стеной живописью".

У Кюнеля воспроизведены следующие миниатюры: плавание на барке—отдых (иллюстрация 27-й макамы Харири, где рассказывает Харес-бен-Хемман, как он в поисках за убежавшим верблюдом отдыхал со своей лошадью под деревом и как сначала был испуган, а затем обрадован любящим причудливые неожиданности Абу Сеидом, появившимся неузнанным) путешествующие с караваном на верблюдах, одна из сцен в цырюльне, сцена у судьи. Мы видим, что этот столь интересный цикл иллюстраций ранней эпохи в сущности не изучен еще ни со стороны художественно стилистической, ни археологической, не определены точно и доказательно ни эпоха его, ни место происхождения. Разрешить окончательно эти вопросы, очевидно, возможно будет только впоследствии, когда явится возможность сопоставить иллюстративный цикл петербургского Харири с парижскими, лондонскими и др. его собратиями при всестороннем ознакомлении с ними, особенно в оригинале. В настоящее

же время решение этих вопросов может быть только предварительным.

Постараемся уяснить себе прежде всего, как передает миниатюрист самый сюжет, каково отношение его к действительности, характер его реализма или, если угодно, натурализма. Для примера возьмем сцену в мечети—иллюстрацию к макаме 50 й—„Слава Басры“, где действие происходит в Главной мечети в Басре. Здесь все — архитектура, резьба, колонны с шарообразными капителями, висячие лампы, минбар, поставленный рядом с мечетью минарет—все находит себе реальный комментарий в архитектуре сиро-египетского стиля 12—14 веков и в предметах прикладного искусства той же эпохи¹⁾. Предметы изображены с большой точностью, но без мелочности. Это—реализм обобщенный, подчиненный стилю. Интересна эта миниатюра не только со стороны художественно-стилистической, но и культурно-исторической, как яркая иллюстрация быта. С этой точки зрения чрезвычайно интересны

¹⁾ См. у Saladin о. с. (архитектурные примеры): f. 7: Медрессе Мостагера в Багдаде—1225 г. по Р. X.; f. 115: минарет мечети Борлеини в Каире; f. 58: минарет мечети Эль-Акмар в Каире—1150 г.; у Migeon, о. с., f. 77: панно-фатимидской эпохи (ср. капители колонок); f. 96: деревянная резьба в Мористане Калауна; f. 295, 294, 298, 305—лампы сирийские, египетские—13 и 14 века.

многие бытовые подробности и на других миниатюрах: типы лиц, характер жестикюляции, покррой одежды, изображения палаток, галлерей двора, укреплений крепости и пр.

Посмотрим теперь, какие можно найти стилистически близкие параллели с миниатюрами эпохи как мусульманскими, так и христианскими. Привлечение в качестве материала для сопоставления христианской миниатюры — арабской (из Месопотамии и Египта) и сирийской кажется нам очень полезным, ибо художественная среда в значительной мере является общей. Типы лиц на наших миниатюрах отличаются большой характерностью и единством: удлиненные физиономии с резкими чертами лица, с очень большими горбатыми носами свойственны большинству изображенных персонажей. Отметим большую близость типа лиц на петербургских миниатюрах с миниатюрой из „Диоскорида“ 1222 г (лицо крайнего справа сварика, сидящего под деревом, — Marteau, pl. 38). В отношении жестикюляции, характера движения фигур много общего можно найти у персонажей петербургского Харири с фигурами, изображенными в коптском евангелии XII в. Парижской Национальной библиотеки (Copte, 13).

Это коптское евангелие, написанное в

2

1173 г. рукой Михаила, епископа Дамияты, уже обращало на себя внимание исследователей византийского искусства силой и своеобразием своего стиля. Н. П. Кондаков еще в 1876 году дал очень яркую характеристику ее стилистических особенностей: 1) „дико порывистый, страстный тон, которым проникнуты все сцены; старческие фигуры и множество мелких черт восточного типа и характера, как, напр., толстые губы, черные, как смоль, волосы, владыки или цари, сидящие на корточках, чалма Иродиады, татарские шапки волхвов и пр. При композициях неудержимо страстного, бешенного характера, любовь к сценам жестокости и уродству... в сценах исцеления непременно присутствует толпа с дико протянутыми руками, перегнутыми уродливо головами выражает изумление“...

Любопытно отметить сходную трактовку растений в миниатюрах целого ряда рукописей этой эпохи: в „Диоскориде“ 1222 г. в парижских „Макамах“ 1237 г., в Галене Венского музея, в „Макамах“ Азиатского музея, только что характеризованного копт-

1) Н. П. Кондаков. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. 1876, стр. 246—248.

ского евангелия 12 века и сирийского евангелия Британского музея начала 13 века ¹⁾).

Возвращаясь к петербургскому Харири, скажем несколько слов об его колорите. Красочная гамма его миниатюр не отличается богатством; она состоит из 6—7 тонов (кроме золота): блекло-зеленого, красного, синего, светло-лилового, желтого, черного, пурпурно-коричневого. Одежды часто разделаны проблами (наложенные белилами полосы); лица трактваны в несколько красок. В этом можно видеть стремление округло моделировать — отголосок приемов 104 византийского миниатюриста.

В виду того, что петербургский Харири по стилю живописи ближе к „Диоскороду“ 1222 года и к коптскому евангелию 1173 г., чем к парижскому Харири 1237 года и к более поздним памятникам, хочется датировать его не 1230 г., как это делает Кюнель, а несколько более ранней эпохой — может быть рубежом 12 и 13 века. Отнесение его к месопотамской школе кажется очень правдоподобным, но не бесспорным: изображение на миниатюрах архитектурных

¹⁾ См. Marteau et Vever, табл. I и 38; Migeon, о. с., с. 4; Kühnel, о. с., рис. 3, 8; Millet, о. с., с. 172, 244, 264 и Редия. Сирийская рукопись евангелия 13 века. Одесса, 1898, табл. 3.

деталей, родственных памятникам фатимидского Египта, близость к коптскому манускрипту—все это позволяет допускать и египетское его происхождение из фатимидской эпохи.

Теперь попытаемся нарисовать отобразившийся в нашем восприятии целостный образ художественного характера миниатюр петербургского Харири, передать общее впечатление от вложенного в них своеобразия эпохи и среды.

Перелистываешь слева направо, не торопясь, рукопись в толстом кожанном переплете; тихо падают листы толстой желтоватой бумаги, особенно плотной, особенно прочной, гладко отполированной хрустальным яйцом. Так медленно и осторожно перелистывал ее—одну из своих любимейших книг—за долгие века ее жизни внимательный и спокойно-созерцательный читатель—человек Востока. Не читал ли ее Усама ибн-Мункыз, автор удивительной „Книги назидания“, у которого была библиотека в 4000 томов, погибшая при переезде из Египта? ¹⁾ Смотришь на ряды строк, написанных с невероятным искусством и изя-

¹⁾ О нем см. статью И. Ю. Крачковского к изд. „Всемирной литературы“: Усама ибн Мункыз. „Книга назидания“. Спб. 1922.

ществом крупным несхи архаического типа, а там и здесь, как яркие, причудливые цветы с терпким, опьяняющим, совершенно своеобразным ароматом, разбросаны среди страниц крупные миниатюры, где золото сочетается с красным, желтым и немногими другими тонами в звучные, несколько резкие, но неотразимо притягивающие красочные сочетания. Смотришь—и мысль переносится в ту среду, где выросло это своеобразное проявление столь мало известного еще нам арабского живописного стиля—в Басру, в Багдад эпохи упадка халифата, где сотни книжных лавок и библиотек утоляли умственный голод изысканного читателя—в среду утонченной, пышной культуры, где философская мысль, наука и искусства процветали в пору глубокой политической слабости страны, полного государственного декаданса.

Всматриваешься в миниатюры—что за сильная, крепкая, уверенная линия, что за композиционная сила! То в тесный замкнутый круг сведено единство человеческих фигур, то они широко разбросаны, крупные, монументальные, в сильном движении выразительных, изогнутых причудливо силуэтов, подчиненных хотя и прихотливому, прерывистому, но всегда присутствующему ритму; вытекающему из темперамента художника.

Кто же этот художник? Как имя мастера, который превзошел создателя парижского Харири—Яхию-ибн-Махмуда из Вазита? Имени мы не знаем. Но это была яркая артистическая величина, с сильным, бурным темпераментом, любящим движение, с громадной наблюдательностью, ярким чутьем жизни, со способностью к меткой характеристике лиц, одежд, поз, характеров, архитектуры, растений, животных, жизненных деталей. Но эта действительность претворена в единое, переведена через бурный темперамент художника, который все дает в движении; наблюденное с поразительной остротой, почти натуралистически уводит в сферу стиля своей индивидуальности. То это почти карикатура, то страшный гротеск, что-то от фантастики Брейгеля и Гофмана—и часто лишь в малой мере связано с текстом. А вместе с тем какое умение подчинить бурную фантазию основному общему стилю! Перед нами иллюстрации, украшения книги—и все соответствует этому, соответствует книжной эстетике мусульманского средневековья.

Немного в общем дошло до нас манускриптов арабо-месопотамской школы, не слишком-то велико число сохранившихся миниатюр этого направления, развивавшегося, насколько мы теперь знаем, очень

непродолжительное время: в 14 веке этому художественному движению наступает конец.

Но и сохранившегося достаточно, чтобы воспринять эту школу, как явление большого своеобразия и в некоторых своих проявлениях большой творческой силы. Это одна из сильно написанных страниц мусульманского искусства, а вместе с тем ценный культурно-бытовой документ эпохи.

У.

Персидская миниатюра.

Персидская миниатюра дала наибольшее количество памятников, вызвала наибольший интерес и восхищение собирателей и критики, ¹⁾ но все же не может еще считаться достаточно изученной, особенно за древнейший период.

В то время, как в равних арабских миниатюрах замечается связь с Византией:

¹⁾ Чисто вкусовую оценку персидской миниатюры встречаем в „Письме из Мюнхена“ художника В. Кандинского (Аполлон, 1910 г. № 11). См. еще на русском языке: В. Воинова. „Собрание Ханенко в Петербурге“ (Аполлон, 1916 г. № 1), Д. Варваровой: „Персидское искусство“ (Общество художников „Союз молодежи“ № 1, 1912 г.); отражением увлечения персидской миниатюрой в поэзии может служить стихотворение Н. С. Гумилева: „Персидская миниатюра“ (Сборник „Огненный столп“, 1921 г.).

или непосредственно или через посредство арабских христианских манускриптов, в древнейших миниатюрах Персии эта связь может быть лишь с большим трудом уловлена, да и то лишь в некоторых магических и астрономических манускриптах ¹⁾. Весьма вероятно зато влияние на образование раннеперсидского искусства миниатюры до-мусульманского персидского искусства. Литературная традиция сообщает нам о существовании живописи в арсавидской и сасанидской Персии. Массуди рассказывает, что Арсакиды украшали свои роскошные дворцы живописью. Анонимный автор хроники „Моджмель-от-теварих“ повествует о произведении под названием „Портреты властителей сасанидской династии“. Массуди сообщает, что в его время (в 10 веке) он видел в библиотеке одной старинной семьи в Фарсе подобный же манускрипт. ²⁾ Существовали наряду с этим ранние связи с искусством Месопотамии. Установлено, что аббасидский стиль уже рано проник в Персию и к этому первому периоду должен был принадлежать художник Джемаль из Исфагани, о котором сообщается, что он в 1184 году исполнил

¹⁾ E. Blochet. Les origines de la peinture en Perse (Gazette des Beaux-Arts, août 1906).

²⁾ Migeon, o. c., стр. 26.

для сельджукского султана Тогруля сборник поэзии с портретами знаменитых поэтов ¹⁾).

Персидская миниатюра может быть хронологически разбита на несколько школ. Блоше и Мижон (о. с.) считают три главных школы: монгольскую, тимуридскую и сефевидскую. Но позднейшее исследование заставляет прибавить по крайней мере еще две хронологические группы: домонгольскую и после-сефевидскую (с чертами влияния Запада). Выясняется теперь возможность в рамках одной и той же хронологической группы наметить несколько стилистически отличных школ (как это пытаются, напр., сделать Bell для пре-монгольского периода ²⁾). В. Шульц подразделяет персидскую живопись на следующие группы: 1) домонгольскую, 2) монголо-китайскую и монголо-персидскую школы, 3) западно-персидские школы в эпоху Тимуридов, 4) восточно-персидские школы до Бехзада, 5) манера Бехзада, 6) восточно-персидские школы при Узбеках, 7) произведения времени Измаила I и Тахмаспа I в Тебризе и Казвине, 8) произведения от эпохи Аббаса I до нового времени ³⁾.

1) Kühnel, о. с., стр. 23.

2) Bell. The Persian Miniature. (The Burlington Magazine 1914, may).

3) W. Schulz. Die persisch-islamische Miniaturmalerei. 1914.

Раньше считалось, что до появления монголов в Персии персидской миниатюры не существовало, Так, Мижон (о. с., 27 стр.) прямо заявляет, что ранее монгольской династии и ее родоначальника Хулагу (т. е. до половины 13 века) в Персии миниатюры не было. Но со времени выставки 1912 года в Musée des Arts decoratifs в Париже отмечено было несколько манускриптов домонгольского периода.

Трессан ¹⁾ указывает на иллюстрированный манускрипт, относямый к 12 веку — это персидский перевод „Истории халифов“ Табари. По его мнению, здесь все: и лица, и положения персонажей, и применение определенных красочных тонов (преобладают зеленый, каштановый, коричневый, желтый) на красном фоне — напоминает византийскую манеру. „Западные традиции, замечает он, вероятно, были перенесены через соседнюю великую империю Сельджукидов“. Ане ²⁾, анализируя эту рукопись, несколько иначе определяет ее характер. Византийских черт он видит не много. Характер иллюстраций Табари,

1) Tressan, о. с., стр. 45.

2) Ch. Anet. Exhibition of Persian miniatures at the Musée des Arts decoratifs, с. 15. (Burlington Magazine, 1912); воспн. ibidem, pl. II, D.

по мнению Ане, близок стилистически к керамике 12-13 веков из Раг¹⁾. Можно отметить еще одну персидскую рукопись домонгольского периода, именно манускрипт басен Бидпаи: „Калила и Димна“ 1236 г. с отпечатком в миниатюрах черт сасанидского искусства²⁾. Здесь персидский перевод сделан с арабского, исполненного Эль Мозаффером с санскритского оригинала. Известно и имя каллиграфа: Ихна-бен-Мохаммед-бен-Ихна, и время написания. Одна из миниатюр, изображающая султана среди 8 других персонажей, явно индийского типа: фон красный. На индийские особенности согласно указывают и Martean et Vever (о. с., стр. 50) и Кюнель (о. с., стр. 23). Животные, изображенные на других миниатюрах: лев, слон, волки, лисицы, и растения расположены на однородном красном или голубом фоне, трактованы в обобщенных формах, очень монументально, сильной и простой линией—в духе не миниатюрной, а скорее стенной, фресковой живописи. От подобной персидской стенной живописи домонгольского периода не дошло до нас ни одного фрагмента, но, как указывает лите-

1) Ср. Migeon, о. с., стр. 264.

2) Воспроизведены 2 миниатюры у Анет, о. с., pl. I, B, C; у Martean et Vever, о. с., t. III и XLIV.

ратурная традиция, такая живопись существовала и, может быть когда-нибудь раскопки откроют нам ее остатки. Мы знаем, что в Трансоксиане и Афганистане в 10 веке существовала школа стеной живописи. Масуд, сын Махмуда (в 11 веке), построил в саду Баг-Аднани павильон, все стены которого были росписаны нескромными сюжетами ¹).

Переходим теперь к миниатюре монгольского периода (1258-1335). Монгольское завоевание для Персии имело то значение, что объединило страну вновь в одно целое. И в этом упорядоченном в политическом отношении государстве получили некоторый толчок к развитию и искусства.

Монгольская эпоха характеризуется усилением китайского влияния. Существовали в это время тесные связи между Туркестаном и Китаем ²). Вместе с монголами пришло в Персию много китайцев: инженеров, ученых, астрономов и художников, проводивших в Персии начала китайской культуры. Вероятно также участие и художников турков.

¹) Anet. o. c., стр. 10.

²) „Монгольская империя, пишет В. В. Бартольд („Культура мусульманства“. II. 1918 г., стр. 84), объединила под властью одного народа и одной династии культурные страны Дальнего и Ближнего Востока, что не могло не способствовать торговле и обмену культурными ценностями“.

„Как первые властители Ислама, замечает Э. Кюнель (о. с., стр. 23), пользовались арабами христианами в качестве секретарей, так и монгольские князья привезли с собой писцов-уйгуров, знакомых с книжным искусством Восточного Туркестана“.

Немного дошло до нас иллюстрированных рукописей, о которых можно с уверенностью сказать, что они относятся к монгольскому периоду, но это рукописи первостепенного значения.

Мартин (о. с., стр. 17) отмечает ряд таких рукописей. В первую очередь он указывает „Историю монголов“ Ала-эддин-Джувейни в Национальной библиотеке в Париже—1290 г., написанную в Персии (может быть Азербейджане). В рукописи только одна миниатюра, нерасцвеченная, исполненная очерком китайской тушью. На миниатюре изображен сам Ала-Эддин, на коленях подносящий манускрипт своей хроники персидскому повелителю Аргуну. Мартин (о. с., стр. 19) отмечает влияние китайских образцов, может быть даже работу китайцев, приноравливавшихся к персидским вкусам. Китайские рисунки были также обычны в Персии в ту эпоху, как редки теперь. Ниже мы рассмотрим несколько рисунков или китайских или современных копий с них. К этому периоду

относится еще астрономический манускрипт Британского музея (Arabic 5323 ¹). Большой интерес представляет замечательная рукопись Парижской Национальной библиотеки (Supplement persan, 1113 ²) — хроника Рашид-эддина (история Чингизидов — начала XIV в.). Это драгоценный документ по костюму номадов, замечает Блоше; вместе с тем это первый истинный образец персидского стиля.

Кроме значительного интереса в художественном отношении, этот манускрипт с его 111 миниатюрами интересен, как иллюстрация монгольского быта эпохи. То, что лицевые Харири дают для иллюстрации жизни эпохи халифата, то для монгольской эпохи представляет этот манускрипт. „История монголов“ составляет часть обширного сочинения Рашид-эддина, состоящего из нескольких томов и носящего заглавие: „Джами-аль-Таварих“, т. е. „Собрание летописей“. Стасов (о. с., стр. 108) ²) полагает, что миниатюры относятся к концу XIV или началу XV века. Блоше, Мижон и Мартин дати-

¹) Воспроизв. у Martin, о. с., pl. 35—39.

²) Воспроизведены миниатюры у Martin, о. с., pl. 42—4, Blochet. Peintures de manuscrits arabes, persans et turcs de la Bibliothèque Nationale. P. 1912; pl. 5—10, Migeon, о. с., f. 11, Стасов В. В. Миниатюры некоторых рукописей византийских, болгарских, русских, джагатайских и персидских. Спб. 1902, т. VII.

руют их началом XIV века, что вероятнее. О типах лиц Стасов пишет, что антропологический тип изображенных в миниатюрах персонажей персидский. Все лица изображенных монголов и турков являются точно такими же, какие бывают во всех персидских рукописях, начиная с древнейших: „при изображении персиян они широки, совершенно почти круглы, щеки полные, подбородок круглый, глаза небольшие, продолговатые, но поставлены по прямой, а не по косой линии оси наклонно к оси, как и брови“¹⁾. Из миниатюр этой рукописи наиболее интересна изображающая сцену приема Газан-ханом китайских послов (воспроизведена на т. VII у Стасова, о. с., и у Мигеон, f. 11). Сцена интересна по своей симметрической, но свободно заполненной композиции. Газан-хан сидит среди сада на золотом, украшенном китайскими драконами, троне, рядом с ним сидит его главная жена. Два главных лица китайского посольства стоят перед тронем на коленях. На них надеты кафтаны с узкими рукавами; на спине вышиты драконы. Несколько других лиц, принадлежащих к китайскому посольству, несут подарки, кушанья и ставят их на не-

¹⁾ В. В. Стасов, о. с., стр. 110.

большой столик, изображенный в нижней части миниатюры. Они также в узких кафтанах с узкими рукавами; на груди вышиты драконы; на голове—у одних меховые шапки с перьями, у других—гладкие китайские шапочки с приподнятым околышем и шариком вверху. В верхней части миниатюры—по сторонам центральной группы на троне—изображены придворные и жены хана. Стасов отмечает здесь тип лиц жен хана, как персидско-китайский, характеризованный выше, не соответствующий их вероятному этнографическому типу—типу монголов и турков. Костюм их, однако, этнографически правилен, особенно головные уборы. Рисунки одежд соответствуют описанию Мэн-Хуна в его „Записке о монголо-татарах“¹⁾: „Женщины их старшин носят платья с вышитыми рукавами, похожие на китайское „хо-чан“; оно широкое и длинное, так что волочится по земле и, когда оне идут, то две невольницы несут шлейф“. Особенно же интересен головной убор. В. В. Стасов описывает его так: „сначала надета на голову небольшая круглая шапочка, в роде ермолки или тюбетейки, она плотно охватывает череп, с небольшим мыском на лбу, и, спускаясь до

1) Ibidem, о. с., стр. 111, 112.

шеи, закрывает виски, уши, часть шеи, иногда волосы, словно наушники. Эта шапочка богато усажена жемчугом и драгоценными камнями. Но из середины шапочки поднимается трубка, в которую вставлена длинная палка, идущая горизонтально вверх: она украшена, от места до места, подерек, звездами, кольцами и другими украшениями². Как видим, миниатюра дает чрезвычайно богатый материал по изучению быта. В отношении же стиля обнаруживает ясно выраженный характер китайского влияния. Но, по замечанию Мартина¹⁾, этот манускрипт вместе с тем и показывает, как монгольское влияние уменьшается. Общая схема — китайская, как и самый рисунок, но вид фигур напоминает древние персидские памятники и краски начинают получать прежний блеск.

Можно сказать, что стиль миниатюр эпохи колеблется между двумя полярными противоположностями: чистым проявлением китайского влияния и чистым проявлением иранской самобытности. Между этими двумя крайностями и есть много переходных ступеней, совмещающих в той или иной степени оба начала; иногда еще, кроме того, вливаются элементы влияния месопотамской школы и

1) Martin, о. с., стр. 25.

даже можно как будто проследить черты воздействия индийских художественных элементов.

Громадное значение имеет датированный 1314 годом фрагмент хроники Рашид-эддина в Royal Asiatic Society в Лондоне, содержащий, согласно Мартину, до 40 миниатюр смешанного китайского и персидского стиля и прекрасной раскраски¹⁾. Большая часть того же манускрипта принадлежит Эдинбургскому университету²⁾. У Э. Кюнеля мы встречаем следующую характеристику миниатюр этого манускрипта: „Хронику Рашид-эддина 1314 г. должны мы признать за работу... турецкого мастера, который был знаком и с традициями своей родины и с тогдашним китайским искусством. Если первоначально в этом произведении стараешься различить работу многих рук, то при ближайшем рассмотрении бросающиеся в глаза черты различия должны быть сведены только к различной степени переработки восточно-азиатских впечатлений. Яркие краски иранских миниатюр исчезают, серебро переходит на смену золота и господствует серый

1) Воспроизведены у Martin, о. с., pl. 27—32 и f. 9 (портреты китайских императоров), у Э. Кюнеля, о. с., т. 23—27.

2) Martin, о. с., f. 12—15.

основной тон. В тяжело распростершемся ландшафте со стволами деревьев еще явен прообраз, в другом листе замысел картины ведет к мастерскому контрастированию двух фигур, в миниатюре с „индийскими горами“ чужеземные импульсы приводят к очень личному, экспрессионистическому переживанию, а в сцене со всадниками мы встречаемся у художников Передней Азии с примером ясной и полной действия композиции“.

Мы знаем и имя иллюминатора—это Мохаммед-бен-Махмуд из Багдада. Чрезвычайно интересны эти миниатюры и с художественно-исторической стороны и в отношении качества мастерства. Поражает прежде всего та доминирующая роль, которая отводится художником пейзажу. Из числа воспроизведенных у Э. Кюнеля 5 миниатюр одна (стр. 27) представляет чистый пейзаж без фигур и стаффажа, одна—пейзаж с видом озера с рыбами и лебедями; в остальных пейзаж играет значительную роль. В общей схеме пейзажа, в трактовке гор можно уловить общий характер приемов, родственный китайскому ландшафту из той же эпохи (эпохи Юань)¹). Но заметна и су-

¹) Ср., напр., с ландшафтом со зданиями, горами и деревьями из собрания Британского музея (воспроизведено у Münsterberg. Chinesische Kunstgeschichte,

щественная разница в приемах художественной характеристики по сравнению с китайским пейзажем: горы трактованы несравненно более монументально, тяжелыми, статически-неподвижными — плоскостями, трудно гнущимися неповоротливыми кривыми; занимают они большую часть миниатюры. В совершенно своеобразной, вовсе независимой от Китая, манере трактованы деревья; это изумительно твердые, монументальные построения, достойные лучших работ современных экспрессионистов (таких, как Сезанн), поражают уверенностью и силой линии, необыкновенной прочностью и устойчивостью композиции; в своей стилизации, обобщенном подходе они не порывают однако с природой (миниатюра на стр. 27 у Кюнеля, о. с.: „священное дерево Будды“). Эти же „индийские горы“ (определение Кюнеля, о. с., стр. 53) встречаем мы на миниатюре, воспроизведенной у него на стр. 25, где много чисто китайских элементов в пейзаже, в архитектуре и в костюмах персонажей. Миниатюра

В. I, s. 185. f. 146). В конце этого какемоно печати художника Хао-Менгфу (1254—1322) и указаво, что это сделавная им в 1309 г. копия с картины Ванг-Вей (669—759). Ср. также (в отношении ландшафта и зданий) с abb. 225 (ibidem, 267 с.) — пейзаж Сун-Кунсея из современной нашим миниатюрам эпохи Юань (1280—1368). §

на стр. 24 изображает отправление Хамзы, дяди пророка, и Али, зятя его, на борьбу с неверными. Здесь поражает мастерство композиционного размещения групп всадников на фоне чуть намеченного немногими выразительными линиями скалистого пейзажа на очень поднятом горизонте. Типы лиц всадников носят определенно не китайский характер.

Миниатюра на стр. 26 у Кюнеля иллюстрирует легенду, по которой брошенная в реку Буддою чаша сама собою всплыла. Здесь две фигуры, три дерева и схематически трактованный скалистый горный пейзаж являются основными мотивами, соединенными в удивительной крепости композицию, в центре которой чудесная чаша. Здесь, как и во многих других миниатюрах рассматриваемой рукописи, чисто композиционные задачи играют преобладающую роль. С каким зрелым мастерством, напр., вписаны фигуры в продолговатый прямоугольник, обрамляющий миниатюру!

Иллюстрации манускрипта Лондонского Азиатского общества интересны и в отношении своих сюжетов и их разработки; мы встречаем здесь сцены из жизни Будды и из жизни Мухаммеда, и из Библии, а также из мусульманской и китайской истории.

Отметим теперь же немногие миниатюры рассматриваемого периода, где мы можем уловить черты родства с месопотамской школой. В первую очередь это две миниатюры, повидимому, вырванные из какой то рукописи, составляющие часть чрезвычайно интересного альбома из Константинопольской библиотеки Ильдиз kiosка ¹⁾. Альбом этот принадлежал раньше, очевидно, какому то художнику или коллекционеру (м. б., одному из Тимуридов): в нем несколько сот рисунков и миниатюр, главным образом из эпохи 13-15 века — образцы эскизов и миниатюр самого разнообразного характера. К сожалению, миниатюры эти очень пострадали от времени, что затрудняет их стилистическое изучение. Одна из миниатюр представляет часть триумфального шествия; в верхней части представлены богато украшенные слоны, зебра, единорог и пр. По замечанию Мартина ²⁾, фигуры в своем рисунке напоминают фрески в Аджанте.

В нижнем поле изображены оседланные лошади, за которыми виден человек с охотничьим соколом на руке. За ним второй охотничий сокол с расprostертыми крыльями. На

¹⁾ Воспр. на т. 8 из „Каталога Мюнхенской выставки“ 1910 г.

²⁾ См. объяснение при т. 8—*ibidem*.

слопе сидит какав-то пернатая тварь с двумя персонажами. По объяснению Кюнеля (о. с., стр. 23) эта чудесная птица Гаруда с Вишну и Лакшми. На другой миниатюре изображен князь, сидящий на троне, повидимому один из монгольских государей Персии. Трон богато украшен сверху двумя китайскими драконами. Вокруг представлены придворные, многие в чисто китайском стиле и типе. Справедливо отмечается } связь этой миниатюры (особенно по композиции) с выходным листом венского Харири 1334 г., который Мартин относил к монгольской школе, но мы вместе с Кюнелем склонны причислить к месопотамской школе Багдада. В венском Харири чувствуется также налет буддийского влияния. По мнению Мартина, миниатюры из константинопольского альбома, вероятно, копии с фресок какого-нибудь персидского замка еще из домонгольского периода. По Кюнелю, здесь есть связь с пещерными фресками Аджанты и Турфана.

Мы видим, что китайские элементы в этих миниатюрах сочетаются с индийскими, порой исламизированными и овеяными ранне-месопотамскими воспоминаниями. В духе ранне-месопотамских миниатюр Филона и Диоскорида 1222 г. и миниатюры персидской рукописи 14 века „Космографии Каз-

вини“¹⁾. Мартин считает эти миниатюры с их ярким и крепким колоритом произведениями ранне-монгольской эпохи.

Дошел до нас ряд рисунков из персидских и других собраний мусульманского мира, которые очень близки к стилю китайских произведений, а иногда может быть прямо работы китайских художников. К таковым принадлежит „Сцена битвы“²⁾ из собрания В. В. Голубева—рисунок слегка расцвеченный и тронутый позолотой монголо-китайского стиля эпохи Юань. Затем 2 рисунка, также слегка расцвеченных, которые у Marteau et Vever определены как монгольская работа эпохи Юань³⁾. Эти листы происходят из альбома эпохи шаха Аббаса, привезенного в 1908 г. на парижский рынок из Персии; на одной изображены две женщины, одна несет поднос с чашками; на другой миниатюре представлены также две женщины:

¹⁾ Воспроизведены в М. А. т. 11 и 12 (в красках). Сколько можно судить по воспроизведению в красках, красочная гамма небогата: 6 тонов; но звучание красок напряженно. Лиловый, ярко-зеленый, тускло-зеленый, желтый, красный и черный—вот какие встречаются тона.

²⁾ Воспроизведена в красках у Marteau et Vever т. I, pl. V.

³⁾ Воспроизведены у Marteau et Vever, т. I, pl. LI и L и в М. А., т. 11 (Kat. № 745).

одна с чашками на подносе, другая с чайником в руках.

К монгольской эпохе относит еще Мартин (о. с.) лицевой манускрипт с произведениями 6 персидских поэтов—1315 г. (из собр. The India Office), принадлежавший ранее шаху Тахмаспу (1502—1524), не имеющих, впрочем, особенного художественного значения.

К группе, которую нам бы хотелось назвать „иранской“, мы причисляем чрезвычайно интересный манускрипт Шах Наме 1332 года из Публичной библиотеки в Петербурге и схожий с ним по стилю манускрипт из собрания Кеворкиана в Париже, датированный Marteau рубежом 13—14 века ¹⁾. Рукопись из собр. Кеворкиана представляет собою персидский перевод всеобщей истории Мохаммед-ибн Джарира аль Табари, сделанный Аль-Баль-Ами, министром саманидов в Бухаре в 352 г. хиждры.

Одна из миниатюр (т. 47 у Marteau, о. с.) изображает сцену осады крепости—эпизод из войны между Бабаком, персидским вождем, восставшим против халифа Мутасима, и Афшином, военачальником хя-

1) Воспроизведены у E. Kühnel, о. с., т. 28—32.

2) Воспроизведения у Marteau et Vever, pl. 47 и 48.

лифа, в 223 г. хиждры Бабак со стен крепости ведет переговоры с Афшином, сидящим верхом на черной лошади; внизу бой между двумя враждебными отрядами.

На таблице 48-й (у Marteau, о. с.) воспроизведены две миниатюры: на одной изображено сражение арабов с персами в эпоху последнего Сасанида; персы представлены сражающимися на слонах; фон миниатюры цветной; на таком же сплошном цветном фоне мы видим изображенным на другой миниатюре той же таблицы единоборство Али с неприятельским воином; за Али виден ров и изображен пророк и другие лица, ободряющие Али. Стиль миниатюр отмечен чертами крайнего примитивизма; мы находим здесь чисто плоскостное разрешение композиции (особенно ярко видно на трактовке рва в виде ряда параллельных кривых линий). Черт китайского влияния не чувствуется; византийского также, если не считать круглого нимба вокруг головы Мухаммеда.

Еще более примитивный характер и еще большую чистоту стиля совершенно уже без всякой примеси китайского или византийского влияния представляет рукопись „Шах Наме“ 1332 года Публичной библиотеки в Петер-

бурге. Миниатюры этой рукописи совершенно еще не изучены и нигде не воспроизведены, хотя и представляют значительный интерес, как один из древнейших циклов изображений „Шах Наме“ и по характерным особенностям своего стиля. „Шах Наме“ 1332 года (№ 329 по каталогу Дорна)¹⁾ представляет из себя рукопись в 369 листов (четыре листов в начале не хватает) с 52 миниатюрами. Рукопись написана почерком несхи. О миниатюрах Дорн замечает только, что они очень дурного стиля²⁾. Две выходные миниатюры на отдельных листах, остальные в тексте. Все миниатюры кажутся одной руки; в них не чувствуется ни китайского, ни индийского, ни византийского влияния. Нимбов вокруг голов не встречается. Фигуры крупны, коротки, неуклюжи. Композиции не многофигурны, очень просты, примитивны; ничего общего с уравновешенной, ритмической композицией такого почти одновременного манускрипта, как Рашид-эддин 1314 г. в Лондоне. Это проявление иранского начала и в типах и костюмах и мотивах. Как

1) Catalogue des manuscrits et xylographes orientaux de la Bibliothèque impériale publique de St.-Petersbourg. 1852, стр. 316—317.

2) Catalogue, p 317: „Il est écrit en caractères neshky et rempli de peintures d'un très mauvais style“.

будто оживают в огрубелом виде сасанидские черты (ср., напр., коня Рахша, терзающего льва, со сходными мотивами в сасанидском и древне-персидском искусстве). Как особенности стиля миниатюр укажем на абсолютную плоскостность трактовки; одежды украшены несложным плоским узором (системы складок, столь обычной в месопотамской школе, не наблюдается нигде), животные, растения, люди—все трактовано широкой линией, без детальных подробностей, в обобщенной манере. Колорит не богат, всего употребляется, кроме золота, семь тонов: зеленый (очень редко), красный (весьма часто), малиновый, фиолетовый, лиловый, розоватый, песочно-желтый; синего не встречается совсем. Краски чаще всего мутны, грязны; только золото тускло мерцает на довольно звучном красном—это наиболее часто встречающееся красочное впечатление от петербургского „Шах Наме“.

Остановимся на некоторых миниатюрах. На листе 11-м изображена сцена убийства Зохака Феридуном; кроме этих действующих лиц, мы видим еще Шехриназа и Ариавазу, сидящих на троне, за тронем четверо придворных (зрителей?) — видны только головы их, да верхняя часть торса. На Феридуна золотые панцырь и шлем, остальные одежды

не яркого малинового цвета, Зохак в мутно-желтом. Шехриназ в золотом одеянии, Арнаваз в лиловом. Фон (в промежутках между головами придворных) не яркий — красный. В миниатюре, изображающей сцену сна Рустема, композиция носит до такой степени упрощенный характер, что является как бы несвязанным между собой изображением отдельных элементов (как бы образным перечислением их); спящий Рустем, группа Рахша, умерщвляющего льва, и дерево с крупными продолговатыми листьями — и больше ничего нет на картине; все обобщено до пределов схемы. Фон неба здесь золотой, почва красная и светло-лиловая. Интересна еще миниатюра (на листе 88-ма): Кай Хосроу переходит Джейхун (Аму-Дарью); фон здесь красный; в одеждах преобладает золото; река светло-лилового цвета. Композиция лаконична до предела: в верхней части 4 фигуры по плечи в широкополых шляпах, ниже кирпичная стена, еще ниже река, на ней 3 всадника. Ближе всего к рассматриваемому манускрипту стоят миниатюры Истории Табари из собр. Кеворкиан: аналогично трактованы лошади, доспехи воинов; сходны типы лиц. Но здесь замечается несколько меньшая обобщенность, меньшая монументальность, более тщательно разработаны де-

тали, лица более жизненно трактованы, не столь схематично. Благодаря Петербургскому „Шах Наме“ можно датировать манускрипт Табари более точно, не 13—14 веком, как это сделано у Marteau et Vever, а эпохой близкой к 1332 г. и скорее позже, чем раньше.

К монгольскому же периоду следует отнести еще рукопись „Манафи-и-Хейван“ 1295 года¹⁾. Эта рукопись „Описания животных“ с 94 миниатюрами была приобретена в Париже в 1910 году Vigner, а затем перешла в коллекцию Пирпонта Моргана в Нью-Йорке. Автор перевода этой рукописи с арабского, сделанного по приказанию Газав-хана в 1295 году, происходил из Азербейджана. По мнению Ане, миниатюры этого персидского „Бестиария“ принадлежат к проявлению чисто иранского элемента в миниатюре и он связывает их с миниатюрами „Калилы и Димны“ 1236 г. Кое-какие черты китайского влияния он отмечает в изображении животных, но это влияние сильно переработано. Оригинальность и сила в стиле и рисунке—вот что поражает в этих миниатюрах. Носорог, дромадер, слоны, козы изображены с поразительной живостью; скалы

¹⁾ Овей Claude A net. The „Manafi-i-Heiwan“. (The Burlington Magazine, 1913, july, august).

на миниатюре, изображающей газелей, понята в духе китайской живописи эпохи Сун. Сокол на одной из миниатюр скопирован с китайского прообраза¹⁾. В сцене братоубийства фигуры обвены манихейскими воспоминаниями²⁾.

Небольшое количество миниатюр, дошедшее от монгольского периода, не настолько в настоящее время изучено, чтобы можно было сказать, что настало время для прочных и обоснованных группировок, для окончательного определения многих из них. Среди миниатюр есть группы и завершающие предыдущее развитие и открывающие новые пути; и почти в чистом виде выражающие „иранское“ начало, и отражающие самые различные влияния: и китайские, и индийские, и западно-азиатские веяния. Художественное значение миниатюры эпохи также не однородны: наряду с произведениями высокого творческого напряжения, встречаются и посредственные работы, весьма, впрочем, интересные по выразившемуся в них стилю эпохи.

Следующая хронологически эпоха в развитии персидской миниатюры — тимуридская //

¹⁾ См. изображение у E. Kühnel, о. с., т. 14 в; также *ibidem*, стр. 52.

²⁾ *ibidem*, стр. 22.

—дает нам значительно больше памятников, да и изучена лучше.

Последний хан из персидских монголов, потомков Хулагу был низложен в 1344 году; после этого соперничающие между собой ханы: Джелаиры, Музаффариды, Сербедариды и др. разоряли страну до прибытия великого Тимура (1370 — 1415), который уничтожил их всех¹⁾.

Но расцвет искусства и культуры в умиротворенной Персии начался только при преемниках Тимура — Тимуридах. Тимуриды были большими любителями искусства и литературы. Даже сам Тимур, имя которого сделалось легендарным по его кровожадности, наслаждался чтением поэзии Хафиза и Низами. Он очень любил живопись, приказал сделать портреты с себя и своей семьи, и предание сохранило имя славного багдадского живописца Абдаллы, жившего при его дворе. Собирал он, повидимому, и коллекцию картин. Можно предположить, что у него были китайские и европейские картины. Тимуридский период в развитии миниатюры характеризуется очень ярким ее расцветом, который спорит с блестящим процветанием

1) Стэнли Лэн-Пуль. Мусульманские династии. Пер. В. В. Бартольда. Спб. 1899, стр. 182.

ее в 16 веке — в эпоху Сефевидов. Хронологически границы этого периода определяются т конца 14 века и по 1500 год. Это quattrocento персидского искусства имеет как будто известное внутреннее и стилистическое родство с итальянским quattrocento. Живопись эпохи Тимуридов предназначена для людей культуры, несравненно более утонченной, чем в монгольский период; она изображает гораздо реже баталии и схватки.

Художественная культура в эту эпоху широко раскинулась по всей тогдашней Персии Тимуридов; главными центрами были с одной стороны Герат, с другой — города Средней Азии, как Самарканд и Бухара. Миниатюра все время носит черты китайского влияния. И напрашивается иной раз вопрос, работали ли это персидские мастера, получившие выучку в Китае, или китайские, привлеченные в Персию. Известен из данных литературной традиции факт поездки в Китай одного художника из Хотана и, вероятно, это был не единичный случай.

У Блоше, Мижона, Трессана, Marteau, Мартина — у всех мы встречаем выделение тимуридской школы в особый отдел, у Шульца мы видим значительно более дробные группировки, в последней работе Кюнеля тимуридский период не выделяется, а жи-

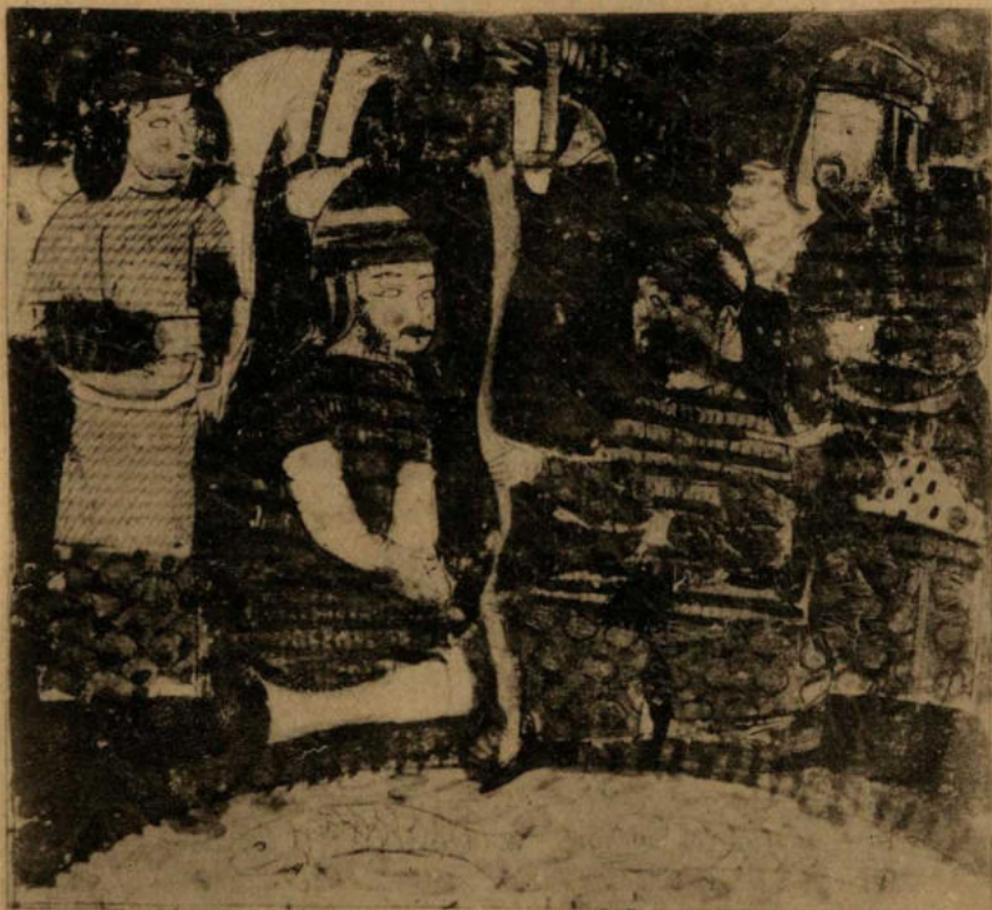


Табл. III.

вопись с эпохи монгольского завоевания до начала 15 века об'единяется под пснятием монгольской школы, затем он характеризует как имеющую свое самостоятельное лицо — гератскую школу 15 века, а затем период об'единенный именами выдающихся мастеров: Бехзада, Ага-Мирека и пр.

Стараясь найти картину эволюции единого развития персидской миниатюры, мы при недостаточной разработанности вопроса в настоящее время, не будем подчинять свое изложение строго старой схеме — будем стараться выделять более тонкие особенности, указания на определенные местные данные происхождения, дающие возможность об'единять памятники в более мелкие и более ярко очерченные группы; но будем придерживаться старого деления, как основной схемы, об'единяющей главнейшие этапы. Э. Диц в своей работе „Die Kunst der islamischer Völker“ (1915) дает характеристику художественного характера персидской живописи тимуридской эпохи. Он подчеркивает, что с эпохи тимуридов в персидскую миниатюру начинают входить приемы восточно-азиатской композиции, идущей от китайского искусства. Особенности этой восточно-азиатской композиции, которая, однако, в ее чистом виде в персидском искусстве почти

не встречается, очень ярко охарактеризованы Дицем. Эти типичные для китайских произведений эпохи Минг, но известные и в более ранние эпохи, пишет Диц, приемы композиции связывают отдельные фигуры или небольшие группы в волнообразное целое, так что фигуры располагаются по поверхности картины, как полосы. Вне этих рядов фигур распределены по плоскости картины здесь и там по определенным ритмическим законам отдельные фигуры или маленькие группы из двух или трех фигур. Этот в полной мере отличающийся от симметрической и геометрической европейской техники способ достигает совершенно другого рода воздействия картины. Фигуры входят в пейзажное обрамление, как тектонические элементы, а не размещены, как на европейских жанровых картинах, сообразно объективно-внешней точке зрения; они связаны по чисто художественным законам воздействия в единое целое. Люди, деревья, вода, облака, дома—разноценные единства сопоставлены рядом друг с другом, выше, ниже друг друга и воссоединены в картины, впечатление от которых мы можем назвать ковровообразным, т. к. они построены не по законам линейной перспективы и пирамидальной группировки. Композиционная тех-

ника европейского барокко идет подобным путем, но не отказывается от обычного горизонта и линейной перспективы.

Согласно Мартину (о. с., стр. 28), восточные авторы называют художника Устад Гунга основателем тимуридской школы. Самое имя его, кажется, китайского происхождения. Но произведений его до нас не дошло.

У него был ученик Устад (мастер) Джехангир из Бухары, иногда называемый Умдат аль-Мусаввирин, но о нем мы знаем только, что он был учителем Пир Сеид Ахмеда из Тавриза, бывшего в свою очередь учителем Бехзада.

Центрами распространения искусства в рассматриваемый период можно считать с одной стороны Туркестан—особенно в более раннюю эпоху, а с другой—Герат (с начала 15 века). „Конец XIV в. и XV в., пишет В. В. Бартольд,¹⁾ были для Туркестана временем небывалого внешнего блеска. Под властью Тимура и его потомков вновь были объединены Иран и Туркестан... Походы Тимура сопровождались не менее жестокими избиениями, чем походы Чингиз-хана; к грубой жестокости присоединялось утонченное болезненное зверство; но Тимур ста-

¹⁾ В. В. Бартольд. Культура мусульманства, II. 1918, стр. 92, 94.

рался придать своей созидательной деятельности такие же грандиозные размеры, как разрушительной. Избывалось десятками тысяч население больших городов, строились высокие башни из черепов убитых, тысячи людей подвергались мучительной казни; и в то же время устраивались грандиозные оросительные системы, воздвигались великолепные здания, особенно в столице Тимура, Самарканде, куда завоеватель, иногда насильно, приводил мастеров и ученых из опустошенных им земель... При потомках Тимура созидательная деятельность получила перевес над разрушительной... Сорокалетнее (1409—1449) правление в Самарканде Улугбека, внука Тимура, оставило нам ряд памятников, как медресе в Бухаре, с надписью: „Стремление к знанию—обязанность каждого мусульманина и мусульманки“, медресе в Самарканде, в котором, помимо лекций по богословским предметам, ученым Казы-заде Руми читались лекции по астрономии...

Сюда—в Туркестан—притекал с посольствами из срединной империи поток китайских мотивов и прорывался оттуда далее—в Персию. В одном альбоме образцов каллиграфии из Константинополя, происходящем из дворца какого-нибудь Тимурида, есть некоторое количество рисунков кистью, кото-

рые вызвали даже первоначально подозрение, не китайские ли это рисунки эпохи Юань? ¹⁾ Эти листы ²⁾ обнаруживают китайские мотивы, частью довольно точно копирующие — до сих пор не обнаруженные — оригиналы, частью перерабатывающие их в персидско-монгольском духе. У одних (рис. 28 у Кюнеля) прообраз так сильно почувствован, замечает Кюнель, что только более жесткий штрих, подобный сделанному камышевым пером, обнаруживает, что это копия. В ряде этюдов дракона (рис. 29) прорывается в подробностях чисто исламское движение орнамента, которое ведет к наброскам с симметрическим построением узора и достигает чисто декоративных эффектов, лишь в сюжете хранящих бледное воспоминание о своем происхождении.

Следует согласиться с Мартином (о. с., стр. 29), что важнейшим памятником периода следует считать манускрипт поэмы Хваджу-Кирмани (1281—1352), написанный знаменитым каллиграфом Мир Али из Тебриза,

¹⁾ E. Kühnel, о. с., стр. 24—25 и 54; воспроизведения *ibidem*, т. 28—38; подобный рисунок из ms. 1410 г. Британского музея, исполненного для внука Тимура, Желал-эддин Искандера из Фарса, воспроизведен в книге Мартина о персидской миниатюре на т. 239.

²⁾ По Кюнелю (о. с.) около 1400 г. из Туркестава.

иллюминированный персидским мастером Джунаид Султани и датированный—799 г. хиждры (1396 г. по Р. X.). Текст описывает любовные приключения иранского принца Хумаи и дочери китайского богдыхана Хумаюн. Кюнель (о. с., стр. 25) замечает, что поражаешься легкостью, с которой разрешены здесь композиционные задачи, а в ландшафтах с нами говорит тот язык, что полным „настроения“ выражением напоминает об итальянском кватроченто.

Мартин (о. с., стр. 29 — 30) считает, что лица трактованы по китайски, но находит вместе с тем нечто от византийского или даже итальянского влияния. Трудно думать, что сами итальянские мастера могли попасть в Самарканд или Багдад, но что их произведения туда доходили — в этом Мартин убежден. Interieur'ы, по его мнению, в этих миниатюрах персидские (хотя некоторые детали китайские); в архитектуре — смесь византийских и персидских элементов, ландшафты — персидские. Колорит сильный, но гармоничный; есть сходство с окраской древнейших ковров. О колорите вообще тимуридской миниатюры Мартин замечает, что он напоминает мозаики самаркандских изразцов, как бы составлен из частиц блистающих красок.

Миниатюра, изображающая единоборство двух воинов (воспроизведена у Kühnel, о. с., на рис. 35), производит по красоте своей композиции и свежести восприятия природы невыразимо пленительное впечатление. В обрамлении гор, заросших лесом с разнообразными деревьями грациозных форм, на фоне неба с летающими силуэтами птиц на поляне разворачивается сцена ратоборства: два спешившиеся воина в рыцарских доспехах представлены в жаркой схватке; возле них кони, также в богато изукрашенных доспехах. Кюнель справедливо отмечает и культурно-исторический интерес этой миниатюры, как ограждение рыцарства монгольской эпохи. Нас же особенно чарует здесь дух средневековой персидской рыцарской романтики. Этот же дух веет в одновременно, повидимому, созданных миниатюрах, изображающих Бахрам Гура на охоте и поединок рыцарей¹⁾—первый из лицевого цикла „Шах Наме“, второй, вероятно, тоже из какого-либо „Шах Наме“ (ныне как фрагмент хранится в коллекционном альбоме Ильдиз-киоска в Константинополе). На рис. 36 у Kühnel'я изображен один из излю-

¹⁾ Kühnel, о. с., р. 36 и 37. Из первого ряд репродукций у Schulz. о. с., t. 20 ff; второй воспроизведен еще в М. А., t. 14.

бленных мотивов персидского искусства, особенно часто повторяющийся на образцах керамики 13 и 14 века, — Бахрам Гур на охоте среди ландшафта; обычно в этой сцене изображается сидящей и играющей на арфе Азаде, возлюбленная Бахрама, здесь же она лежит без чувств. Черты стиля носят характер несколько архаический, следы некоторой тяжеловесности, грузности. Напротив, миниатюра из константинопольского альбома поражает благородством сильной линии, строгой красотой композиции, сильной монументальностью, тонким наблюдением природы.

Пейзаж с тщательно вырисованными особенностями флоры типичен для эпохи переходной от поздне-монгольской к ранне-тимуридской; изображение растений отдельными кустиками по однородно окрашенной обширной плоскости почвы типично вообще для этой эпохи, но в данной рукописи не носит характера некоторого схематизма и монотонности. Оба рыцаря и их кони одеты в непроницаемую броню; панцыри и шлемы покрыты орнаментом; это — незаменимый документ для изучения вооружения эпохи. Тот же рыцарственный характер, как бы веяние готики, живет в этой миниатюре, что и в прекрасном произведении Джунаида Султани. Как романтична фигура рыцаря с

тайнственно опущенным забралом, стремящегося в быстром беге на своем коне от преследующего его противника, как выразителен его силуэт! Очень проникновенное изображение природы в духе персидской романтики встречаем мы в одной из миниатюр из собрания Викве из манускрипта, происходящего из Туркестана и датированного 1417 годом¹). Это чистый пейзаж с ручейками и рыбами в них, с кипарисами и кустарниками; и только стройный минарет с виднеющейся на верху головой муэдзина вносит в ландшафт ощущение присутствия человека.

В русских собраниях из тимуридской эпохи мы отметим две лицевые рукописи: Шах Наме 849 г. хиждры — 1445 г. по Р. Х. Азиатского музея (Жуковский, 3) и рукопись поэмы „Золотая цепь“ Джами (№ 434 по каталогу Дорна) тимуридской школы первой половины 15-го века. Миниатюра „Шах Намэ“ Жуковского архаического стиля и довольно грубой работы, но приятна по звучным, ярким краскам; композиции крайне просты, даже бедны, но не

¹) Marteau et Vever, o. c., v. I, pl 56; там же т. 7 (в красках) — другая миниатюра со всадниками, въезжающими в розовую с куфическими надписями громаду замка; небо темносинее, обширная плоскость почвы — вся золотая.

лишены монументальности. На одной из миниатюр: „Гуштасп у кузнеца“ мы видим оживленную группу зрителей в разнообразных головных уборах; один из зрителей представлен приложившим указательный палец к губам—с жестом удивления.

„Золотая цепь“ Публичной библиотеки происходит из Ардебильской библиотеки и является одною из ее жемчужин. Рукопись написана в самом Ардебиле в 1549 г. по Р. Х., отличается необыкновенною роскошью: бумага голубого, розового, желтого, лилового, ярко-красного цветов; широкие поля густо краплены золотом; изумительно хорош черно-лаковый переплет с живописью: на верхней доске изображена битва, на нижней—временепровождение в саду, музыканты, танцоры. В рукописи 4 миниатюры; две из них подходят по стилю к рукописи ¹⁾—по Мартину около 1540 г. и работы Султана Мухаммеда; 2—гораздо более ранней эпохи—тимуридского стиля половины 15 века ²⁾. Эти-то миниатюры—превосходный образец живописи тимуридской поры—и заставили говорить об Ардебильском „Джами“ здесь, а не среди памятников сефевидской школы. Миниатюры (вернее, одна двойная миниатюра

1) Воспроизведены у Martin, o. c., pl. 116—117.

2) Воспроизведены *ibidem*, т. 60—61.

на 2 страницах формата in folio) представляют княжескую охоту. Золотое небо, белые с голубым облака. Яркий, праздничный колорит: краски горят и светятся. Горы трактованы в китайском духе (тона голубые, лиловые, коричневые); костюмы персонажей полны бытовых деталей, пейзаж трактован с увлекательной свежестью; формы и зелень деревьев заставляют вспомнить мастерство Джунаид Султани. По мнению Мартина (о. с., стр. 39) здесь мы имеем дело с переживанием монгольского стиля. Это не единичный случай, когда тимуридские художники продолжали работать в монгольском стиле.

✓ В 15-веке еще более крупным художественным центром персидского искусства делается Герат. Жители Средней Азии полагали, что другого такого города, как Герат, не было на всем земном шаре; это относилось, конечно, к культурной жизни Герата, а не к его размерам, которыми он уступал даже Самарканду¹⁾. Можно теперь уже с основанием говорить о „гератской“ школе миниатюры. В Герате была основана ✓ при шахе Рухе (1405—1447) стараниями мецената принца Байсонкура († 1433 г.) академия книжного искусства, которая име-

¹⁾ В. В. Бартольд. Культура мусульманства. II. 1918, стр. 96.

ла решающее значение для дальнейшего развития стиля миниатюры в национальном направлении ¹⁾. В академии и для каллиграфии и для орнаментации была применяема новая программа. Академия пережила эпоху своего последнего расцвета при Султানে Хусейне (1469—1506) и прекратила свое существование в 1507 году при взятии и разгроме города. В работах гератской школы заметны черты китайского влияния, хотя порой и сильно переработанного — „иранизированного“. Что были прямые сношения с Китаем, доказывается примером живописца Гияс - эддин Халиля, который в 1419 году ездил в Пекин при отправленном туда посольстве и только через три года вернулся назад. Не он ли, предполагает Кюнель, исполнил группу (Хосроу, Ширин, музыканты) на китайской картине на шелку, где ветвь и птичка исполнены, несомненно, китайским художником ²⁾. Переложенный на персидский лад звучит дальневосточный язык форм и в миниатюре из собрания Ане ³⁾: придворные стоят и сидят на берегу ручья,

¹⁾ Kühnel, о. с., рис. 38; Marteau, о. с., т. 6. (в красках).

²⁾ Kühnel, о. с., стр. 25—26.

³⁾ Воспроизв. у Кюнеля, о. с., стр. 39, у Marteau et Veveг, о. с., pl. 52; M. A. t. 17. Надпись по персидски: „исполнено в Герате одним китайцем“.

в котором плавают утки и рыбы. Небо над высоким горизонтом золотое, движения персонажей скованы, позы принужденны (типы лиц и позы фигур близки к стилю миниатюр „Шах Наме“ Жуковского 1445 года, что заставляет нас согласиться с датировкой Кюнеля—начало 15 века, а не с Marteau: конец 14 века); но краски яркие, как драгоценные камни, цветущее дерево и животные написаны с тонкой наблюдательностью. Руку самого Гияса находит Кюнель в одном из значительнейших проявлений живописного искусства Востока—миниатюре, изображающей встречу Хумаи и Хумаюн, сопровождаемой двумя дамами, в саду дворца¹⁾. Здесь мы встречаем очень яркий пример восточно азиатской композиции, усвоенной тимуридской школой (см. выше характеристику Э. Дича). Подобные идиллии среди пейзажа встречаются в картинах из ранней эпохи Минг. В таких картинах высокодаренный художник проявляет свое понимание природы. Здесь сюжет является только предлогом, чтобы излить общее богатство переживания: сами фигуры сделались

¹⁾ См. Kühnel, о. с., рис. 40. Подпись Бехзада, читаемая внизу, поддельна: по стилю картина кажется более ранней—около половины 15 века; по М. А. начало 15 в.; по Marteau: Трансоксания, 15 в.

цветами среди тысячи растений и благоуханий. „Большой стиль гератской школы, говорит Кюнель, звучит нам в произведении какого то персидского Альтдорфера, для которого изображение темы из „Шах Наме“ „Сон Рустема“ было лишь поводом, чтобы погрузиться в чудесный лес и рассказать сказочные были о фантастических цветах и призрачных скалах“¹⁾. Если сравнить это прекрасное произведение тимуридской эпохи с миниатюрой на тот же сюжет из петербургского „Шах Наме“ 1332 г., столь лаконичного и архаического по выражению, мы увидим, как далеко шагнуло персидское искусство всего в течение одного столетия.

Несмотря на отдельные китайские детали (напр. облака), от миниатюры веет чисто иранскою самобытностью и сильной творческой индивидуальностью художника. Эта миниатюра и другая удивительная миниатюра из „Шах Наме“ (Победа Рустема—рис. 43 у Кюнеля, о. с.) находились в одном манускрипте Низами 1463 г. (из собр. В. Шульца). Одна из миниатюр этого Низами воспроизведена в каталоге Мюнхенской выставки 1910 (т. 22): сцена изображает прием какой-то принцессы под сенью шатра

¹⁾ См. воспроизведение у E. Kühnel, рис. 42; М. А. т. 22; эпоха—половина 15 в.

в саду среди богатой растительности. Это изумительный пример истинно монументальной композиции. По мнению Мартина, стиль родственен иллюстрированному „Шах Наме“ из монастыря пляшущих дервишей в Пере, относимого им также к тимуридской школе ¹⁾.

К гератской же школе относится рукопись „Мирадж наме“ („Апокалипсис Магомета“), исполненная в Герате в 1436 г. ²⁾, где сочетанием красного, голубого и обилием золота художник достигает поразительных эффектов.

В начале 15 века большое художественное значение получил рисунок. По Мартину создалась целая школа „of pen and ink drawing“ — необычайной тонкости. Ряд подобных рисунков: животных (не без китайского влияния), воинов, целых сцен; эскизов к картинам воспроизведен у Мартина, и у Marteau, в каталоге Мюнхенской выставки, и у Кюнеля. Особенно ценны рисунки из уже упомянутого альбома султанской библиотеки в Константинополе (о нем Max Van Berchem: Arabische Inschriften. VII. Schriftmodelle aus der Kanzlei der Ti-

¹⁾ Воспроизведение у Martin, о. с., pl. 65, 66 и у Martin. Oriental carpets, стр. 88.

²⁾ Supplement. turc № 190 Париж. Национальной библиотеки. Воспр. у Migeon, о. с., стр. 13 и 15; Blochet. Les miniatures persans, т. 12—14 и Martin, о. с., pl. 56.

muriden (Meisterwerke der Muchameddaner Kunst, B. I, s. 13). Из рисунков особенно замечательны: „Медведи“ (Кюнель, рис. 46), „В раю“ (там же, рис. 47)—оба из Туркестана конца 18 в. Живое чувство природы в первом и красота композиции, грация фигур ангелов с длинными крыльями, изумительная твердость, четкость рисунка позволяют считать эти рисунки первоклассными шедеврами персидского искусства вообще.

Особняком совершенно стоят две одинаковых по стилю миниатюры из собр. Ане и Винье¹⁾. На одной изображены два эфрита; это сцена поклонения; одному из них крестьянин целует руку, а другой держит золотую вазу. Фигуры очень далеки от китайского типа. Ане находит, что персонажи по типу как бы предки „русского мужика“ и предполагает, не из Золотой ли орды происходит эта миниатюра, датируемая им эпохой около 1300 года. Возможна, впрочем, датировка и более поздняя. Другая миниатюра, изображающая эфрита или дива, закованного двумя крестьянами, поражает проявлением чудовищного гротеска, какой-то мрачной и причудливой каррикатурности; она

1) См. Marteau et Vever, o. c., pl. 53 и 54; также Anet. Exhibition of persian miniatures at the Musée des Arts décoratifs (The Burlington Magazine, 1912).

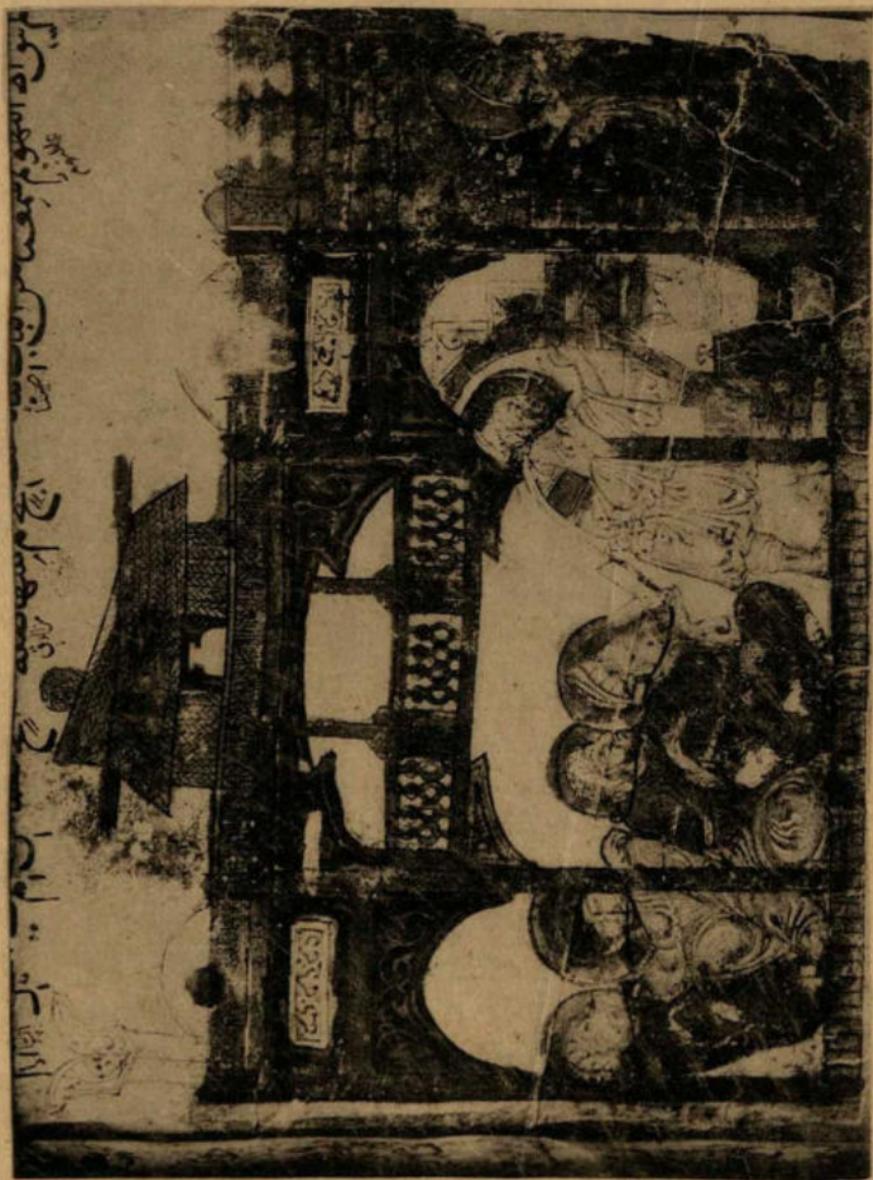


Табл. IV.

настолько выпадает из стиля эпохи, что возникают сомнения в ее подлинности.

На богатой почве, созданной художественным движением в Персии 15 века, особенно деятельностью гератской школы миниатюр, могли вырасти яркие индивидуальности художников.

И ничего нет удивительного, что тогда мог сложиться столь крупный мастер, как Бехзад, которого считают величайшим персидским живописцем. Мартин называет Бехзада персидским Рафаэлем. Слава его искусства широко распространилась на Востоке и уже очень скоро его произведения стали искать и собирать коллекционеры Персии и Индии. Это повело к частым подделкам его подписи; ему приписывались произведения весьма различного стиля, но всегда высокого мастерства, как это имело место и в истории древне-русской живописи, когда славному мастеру Андрею Рублеву было приписываемо столько различных по стилю работ. Вопросы атрибуции должны решаться — и здесь в частном случае, и вообще — в связи с общим представлением о стиле художника, получаемым сопоставлением объективных данных мастерства, — через познание целостного образа творчества данного художника в его развитии.

Бехзад один из немногих художников, о которых говорят персидские историки, хотя со столь малыми подробностями, что мы теперь лучше осведомлены. Бехзад родился около 1440 года и с ранних лет начал работать в Герате при дворе султана Хуссейна Мирзы. Источники называют его учеником Пир Сеид Ахмеда из Тебриза, ученика мастера Джехангира из Бухары, который в свою очередь учился у Устада (мастера) Гунга, предполагаемого основателя ирано-монгольской школы. Особенным покровителем Бехзада был визирь и поэт Мир Али Шир Неваи и его постоянный соратник известный каллиграф Султан Али из Мешхеда; должен был он знать и знаменитого поэта Джами¹⁾. С 1468 года по 1506 стоял Бехзад во главе Гератской академии художеств. После этого он жил и работал в Тебризе при дворе шаха Исмаила и в 1514 году был еще в живых. Сефевид шах Измаил был, также как и Хусейн, большим любителем искусств и очень высоко ценил нашего мастера. Хроники утверждают, что когда шах пошел войною на турок, он сказал: „Если бы я потерпел поражение и моя столица была бы взята неприятелем, я не хотел

1) Kühnel, о. с., стр. 27.

бы, чтобы попали в руки врагов Махмуд Нишапури — мой придворный каллиграф — и мастер Бехзад¹⁾. Он поэтому постарался их заботливо укрыть и по возвращении после неудачной битвы при Чалдиране (это было в 1514 году) его первым вопросом было: „Жив ли Бехзад“? После смерти шаха Исмаила Бехзад, вероятно, продолжал работу в должности придворного живописца шаха Тахмаспа, так как хроники упоминают о копии пяти поэм Низами, написанной каллиграфом Маулана Махмудом и украшенной миниатюрами Бехзадом, которая была исполнена для этого шаха, а также, что шах Тахмасп не считал себя достаточно богатым, чтобы монополизировать работу Бехзада и разрешал художнику принимать частные заказы²⁾. Мы не знаем точно, когда умер Бехзад; согласно Мартину это было в первые годы правления Тахмаспа (1524—1576) и, очевидно, в Тебризе: по крайней мере он был

1) Martin, о. с., в главе IV: „Bihzad and his School“. О Бехзаде еще см. Kühnel, о. с., стр. 27—29 и 57, Ch. Anet: Exhibition of persian miniatures at the Musée des Arts décoratifs, II (The Burlington Magazine, 1912, Nov.), Bell (ibidem, 1914, may) и статья Арменага бей Сакизпан в Gasette des Beaux Arts за 1920 г. (октябрь): „Les miniatures Behzad et Kassim Ali“. Martin. Les miniatures de Behzad dans un manuscrit persan daté. 1485. 1912.

2) Последние сведения сообщены Мартину Mr. A. Ellis, of India Office.

погребен в этом городе рядом со своим племянником Рустемом Али из Хороссана, который скончался там в 1563 г. по Р. Х.

В 1524 году Хондемир упоминает о Бехзаде в своей истории; он имел многочисленных учеников и был прославляем¹⁾. Слава его уже рано утвердилась в памяти людей. Бабур в своих мемуарах говорит о нем, как о „самом замечательном из всех живописцев“, добавляя, что Бехзад был истинно прекрасный художник, но только не умел писать хорошо безбородые юношеские лица, так как делал шеи слишком толстыми; бородатые же лица он изображал замечательно хорошо. Абу Фазль, биограф одного из великих Моголов—внука Бабура Акбара, отмечает в его биографии, что наиболее замечательные живописцы находились при дворе Акбара и их шедевры достойны кисти Бехзада и могут соперничать с лучшими произведениями художников Европы.

1) Anet, о. с., стр. 105. Карачак в своей работе о Рязе Аббаси (Sitzungsberichte d. Academie d. Wissenschaften d. Wien, B. 167, 1911, стр. 20) указывает, как на дату смерти—1524 год или вскоре после этого, Хондемир в своей „Хабиб ес-Сийер (1521—1524)“ говорит о нем, как о современнике. Али Эфенди в „Менакиб-и Хюпервера“ отмечает, что Б. работал в течение всего царствования Исмаила († 1524). Во всяком случае в этом году он был еще в живых, т. к. перечисляется в числе каллиграфов шаха Тахмаспа в ms. 374a Петерб. библиотеки.

Таким образом мы видим, что большую часть своей жизни Бехзад прожил в Герате. Там, среди впечатлений большого цветущего в ту эпоху восточного города окреп и вырос его талант. А Герат, действительно, был таким городом. Бабур, описывая его, рассказывает о его великолепных садах, об украшенных изразцами зданиях под огромными деревьями. Мартин дает целостный образ творчества художника в раме впечатлений природы и жизни его окружавшей — и, надо сказать, эта характеристика Бехзада ему очень удалась: здесь веет ароматом творчества Бехзада, очарованьем его красочной прелести.

„Огромные платаны, которые так превосходно были изображаемы Бехзадом, были наблюдаемы им изо дня в день.“

Персиковые деревья цветущие за годом год в изобилии на фоне вечно голубого неба. Кипарисы, прямые и гордые, стоят на страже за облицованными фаянсом киосками, склоняющие свои высокие верхушки под ветром. Абсолютное спокойствие Востока царящее под садами и парками. Неописуемый мир плоскогорий Ирана, с их прохладными освежающими вечерами, вполне вознаграждающими за дневной зной, дают силы для новых усилий и работы. Яркое солнце Во-

стова освещает маленькую устроенную для Бехзада уединенную комнату, как постоянное его местопребывание, и там художник работал, наклонившись над низким пюпитром, в выдвижных ящиках которого содержалось все, что нужно для произведения шедевров, за которыми музеи Европы, м. б., очень скоро будут гоняться так-же, как за лучшими образцами 15 века Италии и Нидерланд.

Конечно, у Бехзада не было студии, как у европейских художников, но просто была комната с белыми стенами, орнаментированными только текстами Корана, написанными лучшими восточными каллиграфами. На полу лежала желтая соломенная циновка, а в углу немного подушек и ковер, расположенный на котором приглашались гости и поклонники. За домом был сад с большим бассейном спокойной воды. Деревья и кустарники росли так густо, что едва можно было между ними пройти. Розы цвели, в то время как персики зрели и виноградные гроздья свисали среди частых кустов. Тысячи роз росли так густо на кустах и стенах, что не было видно ни листка. В таком окружении сидел Бехзад за работой изо дня в день, действуя кистью или пером, тоньше которых не употреблял никто ни раньше, ни после...

Тонкие, как волос, линии, в которых Бехзад был непревзойденный мастер, были проводимы им поверх карандашных набросков.. Его линии значительно тоньше, чем у какого-либо другого художника, не исключая китайского мастера Ли-Лунг-Мина“.

Из манускриптов с его миниатюрами Мартин отмечает 10, содержащих 90 миниатюр. Ряд миниатюр на отдельных листах (главным образом портреты) и ряд рисунков относятся с большим или меньшим основанием к его творчеству

Самое раннее из известных нам произведений Бехзада — это миниатюры в „Сафернаме“ („Истории Тимура“), ранее принадлежавшей В. В. Голубеву, а ныне Музею изящных искусств в Бостоне. Этот манускрипт исполнен знаменитым каллиграфом Шир Али в Герате для султана Хусейна ¹⁾ в 1467 г. и прежде принадлежал библиотеке великих Моголов (на нем есть заметки рукой Акбара и шаха Джехана). Миниатюры без подписи; но заметка в рукописи, сделанная самим Джехангиром о принадлежности миниатюр Бехзаду, заслуживает полного доверия.

¹⁾ М. А. объяснения к т. 24 (там указывается, что ms. принадлежит В. Шульцу в Берлине).

У Э. Кюнеля¹⁾ мы находим характеристику миниатюр этой рукописи. Он отмечает, что они представляют собою картины, занимающие целиком всю страницу (места для текста на ней совершенно не остается). Что он обеспечил себе это преимущество, говорит о том, какое исключительное значение придавал он проблеме композиции. Удивительна в этом юношеском произведении реалистическая правда изображения; хотя изображаемые события происходили за полвека перед этим, достигается впечатление полной убедительности: так должны были происходить и прием у Тимура, и штурм крепости, и постройка мечети.

Здесь находим мы несомненный прогресс по сравнению с более ранними произведениями персидской миниатюры,—в непринужденной постановке фигуры, в удивительном индивидуализировании лиц; к этому присоединим еще одну отличительную его особенность—в высшей степени своеобразный, только ему свойственный колорит. Он заботливо с музыкально тонким чутьем подбирает красочные ценности и придает тонам тела самые разнообразные нюансы, чтобы выдержать аккорд. Почти всегда помещает

¹⁾ О. с., 27—28; воспр. 48—51; еще воспроизведения у Martin, о. с., t. 69 и M. A., t. 24.

он где-нибудь негра, чтобы иметь на картине черное пятно¹⁾.

Отметим некоторые особенности 4 миниатюр, воспроизведенных у Кюнеля. Представляющая „Прием у Тимура“²⁾ является только частью (левой половиной) двойной миниатюры, все действие которой развертывается на двух страницах. Внизу миниатюры расположены полукругом гости в разнообразных головных уборах, за ними слуги несут на подносах кушанье; еще дальше стройный силуэт белой лошади, за которой виднеется фигура негра; в верхней части миниатюры мы видим группу придворных под большим платаном, изумительно четко и строго трактованным — столь характерно для Бехзада; один из персонажей выглядывает в полураскрытую дверь небольшого здания. Жизненность поз, свобода и непринужденность группировок удивительны. Кругловатые крупные лица персонажей еще носят турецко-монгольский характер тимуридской эпохи. В миниатюре, изображающей „Штурм крепости“³⁾ с детально трактованной развернутой на плоскости разными планами цитаделью и крепко вылепленным прекрасным

1) E. Kühnel, о. с., стр. 28.

2) Kühnel, о. с., р. 49.

3) Ibidem, р. 50.

деревом поражает живое движение человеческих групп, как осажденных, так и осаждающих всадников. В „Аттаке всадников“ остроумно сконструирована композиция, смело обрезаны фигуры пеших и всадников: то видна лишь верхняя часть фигуры, то передняя половина всадника, то задняя (все остальное скрывается за пределами картины). Здесь все подчинено единству мастерски построенной круговой композиции с фигурой всадника в пышной чалме в центре. А сколько прелестных подробностей разбросано в картине! Как живописны фигуры музыкантов (особенно старик на верблюде с длинной изогнутой трубой). Что за картины мусульманского рыцарства — эти группы закованных в панцыри фигур со шлемами на головах, со щитами и копьями, сражающихся верхом на покрытых броней конях! А на четвертой миниатюре изображена „Постройка мечети в Самарканде“, Это — удивительная по живости и движению картина строительной работы в ее процессе, в ее осуществлении, в ее различных моментах: на слоне, на лошадях, трудами людей подвозят, несут каменные блоки, оттесывают их, а дальше у кирпичной стены иные этапы работы по постройке. Часть стены облицована изразцами; изразцами же украшен уже

законченный пышный портал двери, видимо навеянный самаркандскими впечатлениями, с живописно вписанной фигурой в чалме. Среди рабочих, занятых постройкой, встречаем мы и излюбленного нашим художником негра. Кюнель, сравнивая эту миниатюру с другой миниатюрой Бехзада более позднего периода, изображающей также постройку мечети — миниатюрой из „Хамсе“ Низами Британского музея 1494 года ¹⁾, справедливо отмечает, какое развитие было проделано художником в отношении работы над задачей картины; от путаницы фигур и подробностей переходит он к ясному, но не менее жизненному изображению происходящего. Такой сюжет весьма необычен для иллюстраций Низами и может быть объяснен тем, что Бехзаду хотелось придать ранее использованному мотиву более свободное и действительное разрешение ²⁾.

Нам кажется однако, что строгая композиция более поздней эпохи с маленькими фигурками рабочих, более схематично трактованными, меньшее количество деталей делают миниатюру более бедной жизненностью.

1) Воспроизведения у Martin, о. с., pl. 72—73, у Kühnel, о. с., p. 52. Рукопись украшена 17 миниатюрами.

2) Kühnel, о. с., стр. 57.

кипучестью жизни, но не умаляет ее большого художественного интереса. При сравнении этих двух миниатюр невольно вспоминается один из моментов развития итальянской живописи — как там ранний ренессанс с его часто путанной, нагроможденной композицией, переполненной кипучей жизнью, обилием деталей, подробностей переходит в строгую соразмерность, в геометрическую стройность композиции высокого ренессанса. Нельзя не отметить высокого интереса обеих миниатюр в культурно-историческом отношении — как драгоценный культурно-исторический документ, как яркую иллюстрацию жизни труда в мусульманском мире 15 века, а вместе как правдивый документ истории архитектурно-строительной техники эпохи.

К раннему периоду относится еще манускрипт Низами из собр. Quaritch¹⁾. Мартин отмечает в нем черты даже ранне-тимуридского стиля и говорит, что если бы миниатюры не были подписаны автентичной подписью Бехзада, едва можно было бы поверить, что он так точно воспроизвел стиль мастеров старой школы. Затем идут манускрипты 80-х и 90-х годов 15 века.

1) Martin, o. c., pl. 67.

О Низами Британского музея 1494 г. мы уже упоминали; замечателен еще манускрипт „Хамсе“ Эмира Хосроу Дехлеви — 1485 года, где иные миниатюры, по мнению Мартина, навеяны впечатлениями стенописей¹⁾ Собственноручной работой Бехзада является также миниатюра рукописи „Бостана“ Саади (1487 года) в библиотеке Хедива в Каире. Шесть миниатюр принадлежат здесь руке Бехзада: пиршество на террасе, банкет в обширной зале, сцена охоты, „interieur“ мечети, „interieur“ дворца, лошади на пастбище. Мижон отмечает в этих миниатюрах²⁾ редкий дар наблюдательности, верность в передаче поз и движений, талант компоновать сцены с многочисленными персонажами, никем не превзойденный. В Публичной библиотеке в Петербурге есть в составе Ардебильской библиотеки две рукописи с его миниатюрами и несколько отдельных миниатюр в мурачке № 489—всего 9 миниатюр; все они относятся к более позднему периоду его развития, но, повидимому, еще к гератскому периоду его художественной деятельности. „В этих манускриптах, пишет Мар-

¹⁾ Martin, o. c., pl. 75—78 и стр. 45.

²⁾ Migeon, o. c., стр. 40; репродукция *ibidem* f. 18 и 19; также у Martin. A. History of Oriental Carpets 1908. f. 95.

тин¹⁾, становится очевидным, что Бехзад потерял свою строгость трактовки, хотя в то же самое время достиг еще большей прелесть и элегантности в колорите“.

Остановимся прежде всего на рукописи № 395, где две миниатюры работы Бехзада. Это рукопись поэмы Хосроу Дехлеви „Любовь Меджнуна и Лейлы“. Рукопись очень тонкой работы, бумага цвета saumon с золотыми крапинками, унван с цветочным орнаментом, текст вклеен в каждую страницу. На первой миниатюре дата: 900 г. хиджры (1495 год нашей эры). Эта миниатюра изображает, как Меджнун и Лейла учатся в школе.²⁾ Богата и красива архитектурная декорация: по верхнему зеленому фризу темно-желтая буквенная орнаментация; портал поддерживается четырьмя красными гранчатыми столбиками; верхняя часть стены нежно-голубого цвета с орнаментом: желтым, темно-синим, светло-синим, светло-зеленым; ниша темно-розовая с изображением сталактитов. Всего фигур семь. Композиция фигур представляет замкнутый овал, приближающийся к кругу, причем 4 фигурам верхней кривой соответствуют фигуры нижней (в нижней кривой недостающая—восьмая—фи-

1) Martin, o. c., стр. 45; pl. 74, 79, 80.

2) См. нашу табл. 1.

гура замещена лежащей на полу одеждой — зеленой на светло-красной подкладке). Типы лиц, розоватых, отмеченных лишь тончайшими линиями, свойственными Бехзаду в этот период его деятельности, носят еще несколько турецко-монгольский характер. Краски не очень яркие, но их сочетание звучными, контрастирующими пятнами дает впечатление необычайного разнообразия, а вместе удивительной гармонии. Желтого — три оттенка, зеленого также три, красного — два. Общий дух покоя, тишины, нежно-задумчивого настроения передан в картине и уютном *interieur*'а, и ритмом склоненных голов, и неторопливым жестом протягиваемых рук (у двух персонажей попарно: два ученика и — ученик и учитель). Другая миниатюра изображает сцену в саду. Золотая почва, голубое небо с белыми слоистыми облаками, чуть тронутыми золотом. Старик стоит на ковре с богатым и тонким орнаментом, двое (один из них чернокожий) приглашают на ковер Меджнуна и Лейлу; негр в оранжевой одежде стоит на коленях у стоящих на земле сосудов. Видны еще две фигуры в малиновой и оранжевой одежде в верхней части миниатюры (всего 8 фигур). Дерево и часть гористой почвы выливаются из рамки миниатюры на поля рукописи (миниатюра наклеена

на страницу манускрипта). Поражает стройная ритмичность во взаимоотношениях фигур. Красочные тона те же, что и в предыдущей миниатюре (и еще оранжевый), но кажутся еще ярче: краски сверкают, как разноцветные драгоценные камни, но ощущения пестроты нет. Другой манускрипт Публичной библиотеки, который имеет ближайшее отношение к творчеству Бехзада и который может быть приписан руке самого мастера—это также „Любовь Меджнуна и Лейлы“ Хосроу Дехлеви (№ 394). Манускрипт столь же роскошно украшен, как и № 395 и очень близок к нему по стилю. Миниатюр в рукописи—5. Согласно Мартину (о. с.), 4 миниатюры работы Бехзада; одну (на 27 листе) он отдает Ага Миреку¹).

На первой миниатюре (5 л. об.) мы видим изображение школы. Учитель с учениками (всего восемь фигур) размещены на фоне архитектурной декорации; небо золотое; изображен столь типический для Бехзада платан с зелеными, желтыми и желто-красными листьями. Черты лиц персонажей носят более ясно выраженный турецко-монголь-

¹) Воспроизведения у Martin, о. с., р. 96; остальные миниатюры воспроизведены *ibidem*, pl. 74, 79. Миниатюра на 23 л. рукописи воспроизведена также у Kühnel, о. с., рис. 53. Миниатюра на 9 л. осталась невоспроизведенной.

ский характер, чем в других миниатюрах манускрипта, фигуры крупнее, да и самая миниатюра несколько больших размеров, чем другие. Все дает впечатление стиля более раннего, чем в других картинах манускрипта. Очень близкое сходство с рассматриваемой миниатюрой представляет миниатюра в альбоме № 489 на л. 87 оборот.¹⁾ В этой мурачке, происходящей также из Ардебильской библиотеки, 88 листов и 122 миниатюры. Она содержит ряд образцов персидской и турецкой каллиграфии; миниатюры, главным образом, индийские, но есть ряд и персидских и превосходных по исполнению: Бехзада (3), Шафи Аббаси, Риза Аббаси и др.²⁾ В миниатюре из альбома большое сходство с миниатюрой ms. № 394 и в композиции, и в типах, и в красочных тонах (особенно зеленый и оранжевый); но есть и черты различия: небо голубое, а не золотое, как там; вместо платана представлен кипарис; трактовка цветущего дерева несколько более мелочна. Производит впечатление, что эта миниатюра сделана Бехзадом позднее предыдущей. Допустимо даже, что это свободная

¹⁾ Воспроизведена у Martin, o. c., pl. 74 (вместе с миниатюрой ms. № 394—5 л. об.).

²⁾ (Dorn). Catalogue des manuscrits orientaux 1852. стр. 419—425.

копия с Бехзада несколько более позднего времени.

Но возвратимся к рукописи № 394. На второй миниатюре (л. 9), которая осталась у Martin'a (о. с.) не воспроизведенной, также изображена школа (фигур тоже 8), но композирована она совершенно иначе. Чудесный ритм линий царит здесь, краски ярко сверкают. По общему характеру она близка к миниатюре 1495 года из манускрипта № 395. На третьей миниатюре (л. 21 оборот), более близкой по стилю к первой, чем ко второй, изображен Меджнун с собакой на руках, сидящий у моста. Всего представлено 3 фигуры. Кроме Меджуна, идет персонаж в красном кафтани и синей исподней одежде (лицо его наполовину повреждено) и едет всадник на осле—все на золотом фоне неба¹⁾. У Marteau et Vever²⁾ воспроизведен рисунок, бывший, повидимому, эскизом, подготавливаемым наброском к нашей миниатюре. В верхней части рисунка написано следующее: „Эскиз покойного мастера Бехзада—да будет он благословен—и работа смиренного Реза Аббаси, пятница, 5 второго месяца Джемеди; окончено в 1035 году“ (1627 году по Р. Х.). Здесь мы видим,

1) Воспр. у Мартина, о. с., pl. 79.

2) Marteau et Vever, о. с., t. II, pl. 154, p. 219.

повидимому, беглый набросок Бехзада, законченный спустя слишком сто лет известным Реза Аббаси. Для установления авторства Бехзада в отношении миниатюр рассматриваемой рукописи, этот рисунок имеет первостепенное значение, т. е. он подтверждает таковое авторство, до сих пор устанавливаемое Мартином лишь на основании стилистических признаков. Возможно, конечно, предположение, что это копия Реза Аббаси с нашей миниатюры, но и в этом случае указание как на автора самого замысла — на Бехзада, не теряет своего значения. У Marteau фигура Меджнуна, ласкающего стоя на коленях собаку, объяснена как фигура женщины. Очаровательнейшей из миниатюр рукописи и вообще одним из изысканнейших проявлений персидского искусства является четвертая миниатюра (на л. 23) ¹⁾; „Меджнун и Лейла в пустыне“. Эта сцена особенно излюблена в персидском искусстве — встречается она и в тканях ²⁾, фаянсе, бронзе и пр.

Кюнель датирует эту миниатюру началом 16 века и относит ее, как и другие

1) Воспроизведена у Martin, о. с., pl. 79 и E. Kühnel, о. с., p. 53.

2) Напр. изображение на ткани из собр. П. П. Щукина.

миниатюры рукописи, к последним работам мастера. В данной миниатюре Бехзад находит, по мнению Кюнеля, символические разрешения мотивов настроения. „Боязливо смотрят газели, как больной от любви поэт покинется на коленях наконец обретенной им возлюбленной и со строгим укором указывает лев на пантеру, готовую одним прыжком на беззаботно пасущегося верблюда нарушить мир этой скалистой пустыни, в то время, как не озабоченные никакими человеческими деяниями шакал и серна добывают себе свое скудное пропитание“¹⁾). Печать тонкого, изощренного мастерства лежит на всей картине. На фоне золотого неба горы (как будто с воспоминаниями о китайских впечатлениях в трактовке), серебряный ручей (серебро со времени окисдировалось), удары немногих ярких красочных пятен — зеленая с красным одежда Лейлы, синие панталоны Меджнуна — на фоне изысканно скромного по краскам пейзажа, где так заботливо выписаны формы растений, где так инакственно сверкают золотыми глазами звери. А как интересны композиционные искания, мотивы пирамидального построения, повторяющиеся и в изображении гор, и в группировке фигур!

¹⁾ Kühnel, о. с., стр. 28.

В упомянутой уже муракке № 489 Публичной библиотеки есть еще две миниатюры, которые следует приписать руке Бехзада — последнему периоду его творчества ¹⁾. На одной (л. 28 об.) на фоне пейзажа с золотым небом многофигурная (до 20 фигурок) сцена. Одна сцена на ковре: учитель с учениками (6 фигур); еще подобная сцена с 8 фигурами. Среди листвы протекает серебрянный, потемневший от окисления серебра, ручей. Забавный бытовой эпизод: развешанное белье. На другой миниатюре (л. 29) ряд сенок: негр готовит кушанье; негр-тянка с белым ребенком; двое играют (в шахматы?) — один из них темнокожий.

Относятся к творчеству Бехзада еще 20 миниатюр в манускрипте Низами Британского музея 1442 года (Add. 25900) ²⁾. По Мартину эти миниатюры относятся к последним его работам, так как тюрбаны у персонажей имеют сефевидскую форму и краски более вялы. Они, вероятно, написаны в этот старый манускрипт (1442 г.) по заказу шаха Исмаила. Из числа многочисленных миниатюр и рисунков, относимых

¹⁾ Обе воспроизведены у Martin, о. с., II, pl. 80; у Martin, о. с., стр. 43 ошибочно сказано, что миниатюры из манускрипта № 395 (см. выше).

²⁾ См. воспроизведения у Migeon, о. с., f. 22, 23 и 24.

к творчеству Бехзада, нам кажется особенно близкой к его старейшей манере, выраженной в „Сафер наме“ — 1467 года, миниатюра (страница из рукописи), воспроизведенная у Marteau et Vever на т. 69 (№ 87): „Приготовление к завтраку в саду“. Здесь и типы лиц, и композиционное мастерство, и трактовка широкоствольного и ветвистого дерева, и негритянка с корзиной фруктов на голове — все бехзадовское; под столом читается подпись: „амалё Бехзад“ (работал Бехзад)¹). Из портретов, приписываемых руке Бехзада, Кюнель считает возможным оставить за ним только портрет Султана Хусейна Мирзы и написанный на шелку на золотом грунте совершенно в его красочной скале портрет князя-узника²). Самое изображение князя в полном вооружении с саблей, луком, колчаном со стрелами и с рогаткой на шее, вызывало противоречивые толкования. Первоначально хотели видеть в одном из подобных портретов портрет

¹) К творчеству Бехзада и его школы с большим или меньшим основанием отнесены у Marteau et Vever еще следующие миниатюры: плачущий деревниш—подписной рисунок (т. 139, № 183), стоящий юноша (№ 146), праздник при дворе (№ 95), оргия во дворце (№ 94 часть миниатюр 1510 г. Бехзада), страница из „Бостана“ (№ 73); рисунок слона (№ 180); Ане, о. с., pl. II, С (сцена в саду).

²) Воспроизведен у Kühnel, о. с., рис. 54.

раненого Тимура и в рогатке думали видеть прибор для поддержания раненой или больной руки¹⁾. Гораздо вероятнее другое объяснение, что это портрет пленного принца в палаханге, обычном орудии наказания на востоке, о котором упоминают еще Шарден и Тавернье. Мартин (о. с., стр. 46) объясняет этот портрет, как изображение Мурада, последнего принца Ак Куюнь ли, взятого в плен в битве сефевидским шахом Исмаилом в 1502 году. Известен целый ряд таких портретов, частью с других оригиналов; манера живописи их стоит обычно под влиянием Бехзада и его школы²⁾. Мартин приписывает еще руке Бехзада портрет задумавшегося дервиша и копию с портрета турецкого принца по Джентиле Беллини.³⁾ К этому Кюнелль не видит решительно никаких оснований, а Карабачек приписывает эту миниатюру Бехзаду младшему. Вопрос этот настолько интересен, что стоит остановиться на нем

1) М. А. т. 25.

2) Воспроизведения у Martin, о. с., pl. 83, 82, у Marteau, о. с., т. 114; в муракке № 488 Публичной библиотеки в Петербурге также находится подобное изображение; пленник в светло-зеленой одежде, с оранжевыми рукавами, в белом тюрбане.

3) В красках у Marteau, pl. X, у Martin, т. 85, М. А. т. 27. Другие портреты, приписываемые Бехзаду или его школе, воспроизведены у Martin, о. с., pl. 88, 89, 91, 106; у Marteau, о. с., № 179; М. А., т. 26.

несколько подробнее ¹⁾. Во первых, о миниатюре, определенной, как работа Джентиле Беллини во время его пребывания в Константинополе. Мартин приобрел в старинной турецкой семье альбом, составленный любителем искусства около 1600 года. Кроме образцов персидской и турецкой каллиграфии, он содержал 30 европейских гравюр на меди, по большей части середины или конца 16 столетия, и 32 восточных миниатюры, 2 японских, одну китайскую и одну работы европейского мастера. Последняя — по Мартину работы G. Bellini на бумаге, писана водяными красками и золотом. На картине изображен пишущий молодой человек. Одежда голубого бархата с золотым орнаментом, воротник темно фиолетового шелка. Маленькие цветочки в левом верхнем углу приписаны поздним турецким художником. На картине есть надпись: „работа ибн-Муед-

1) Вопрос имеет некоторую литературу: F. Martin. A portrait of Gentile Bellini found in Constantinople (The Burlington Magazine, 1906, June), Fr. Sarre. The miniature by Gentile Bellini found in Constantinople not a Portrait of Sultan Djem. (Ibidem, 1909, July). Fr. Sarre. в Jahrbuch der. k. preussisch. Kunstsammlungen, B. 27. 1906. F. R. Martin. New originals and oriental copies of Gentile Bellini found in the East. (Burl. Mag. 1910, April) J. v. Karabacek Muchamedanische Kunststudien. Miniatur des persers Behzâd des Jüngeren. (Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaft, Wien, 1913).

зина, который был славным художником у франков¹⁾). Из работ Беллини в Константинополе сохранились лишь портрет в собрании Лайярд в Венеции и 2 рисунка в Британском музее. Копию с этой миниатюры, подписанную: „Бехзад“, в 1909 году Vigner купил в Персии. Тона копии и оригинала различны; вместо манускрипта в руках принца миниатора; рисунок одежды иной (чисто восточный). Лицо скопировано точно, кроме глаз, которых восточные художники никогда не изображали в профиль; они всегда изображали глаза в полный фас.

Тона миниатюры следующие²⁾: юноша-художник одет в темно-фиолетовую одежду с золотым узором, рукава зеленые, тюрбан белый с красным верхом; на миниатюре, которую он заканчивает, изображен персонаж в белой чалме, в красном кафтане с синими рукавами. Карабачек (о. с., стр. 77) не считает эту миниатюру работой Бехзада. Еще в 1910 году он не сомневался, что эта копия

1) В примечании редакции к статье Martin'a в *Burling. Mag.* за 1910, апрель, указано, что „Беллини работал здесь в восточном духе, что дало возможность иным критикам предположить работу восточного художника“. Карабачек в подготовляемой им работе надеется доказать полную неосновательность атрибуции этой миниатюры кисти Беллини (о. с., стр. 76).

2) Судя по воспроизведению в красках у Martin'a, о. с., т. 9.

не имеет никакого отношения к знаменитому Бехзаду, что она относится к значительно более позднему времени. Копиист был, очевидно, перс, т. к. он одетого в оригинале в турецкий костюм юношу облачил в персидский костюм (за исключением тюрбана). Разбирая отдельные частности костюма, Карабачек находит, что они соответствуют модам эпохи шаха Аббаса — конца 16 и начала 17 века. Точно прочитанная подпись по своему характеру представляет автограф: „нарисовано бедным (божиим) слугою Бехзадом“. Является вопрос, принадлежит ли эта миниатюра кисти другого какого-либо Бехзада или она просто подложна, т. е. считать ее работой знаменитого Бехзада, по совокупности стилистических и историко-культурных признаков, невозможно.

Карабачек предполагает, что подпись автентична и что здесь идет речь о персидском художнике Бехзаде младшем, который жил до середины 17 века и работал в Константинополе.

Влияние Бехзада на современное ему искусство и на дальнейшее развитие персидской миниатюры было очень велико; его копировали еще два века после его смерти. Мартин считает, что как портретист Бехзад

поднимается до уровня великого мастера; равен Мемлингу, Дюреру и Гольбейну.

Общее впечатление от его творчества — впечатление уравновешенности и гармонии: „Бехзад не был изобразителем военных событий, замечает Мартин, он любил спокойное и мирное созерцание жизни и было замечено, что он любил рисовать дервишей и учителей. Он должен был быть человеком с мягким сердцем, позволявшим мальчикам из своей школы играть и забавляться. Его ландшафты также мирного характера; по большей части он изображает в них лето и весну“.

Вторым после Бехзада по значению и по широкой славе художником Персии является Ага Мирек, бывший его учеником. Согласно Мартину¹⁾, он был родом из Исфахана; современники считали его непревзойденным в гравировании на слоновой кости и как миниатюриста. Он родился, очевидно, позже Бехзада, так как был еще в живых в 1539—43 годах, когда писал миниатюры в манускрипт Низами (ныне в Британском музее)²⁾. Он был, повидимому, менее продуктивен, чем Бехзад; по крайней мере до нас дошло лишь немного миниатюр его ра-

¹⁾ Martin, I, o. c., стр. 51.

²⁾ Ibidem, pl. 134, 135.

боты на отдельных листах. Миниатюры с его подписью находятся в уже упоминавшемся выше „Bellini-Album“. Ему принадлежат также 4 миниатюры в рукописи 1520 г. (собрание Картье в Париже), ранее принадлежавшей Джахангиру и носящей на первой странице его автограф. Мы имеем его подписные миниатюры в манускриптах Низами 1493 года¹⁾, 1524 года (из библиотеки шаха персидского)²⁾ и 1539—1543 г.г. („Хамсе“ Британского музея — экземпляр, исполненный для шаха Тахмаспа)³⁾.

Как видно, он с особой любовью иллюстрировал произведения этого персидского романтика. Как кажется, замечает Кюнель, он установил общую схему для иллюстрирования „Хамсе“ Низами, которая потом остается излюбленной в течение всего 16 века и дошла до нас в количестве многих дюжин типических примеров. Его фигуры стройнее и грациознее, чем дюжие парни Бехзада, но более условны и церемонны в позах, при этом по выражению довольно пусты. Особенно удавались ему изображения

¹⁾ Воспроизведения у Martin'a, о. с., pl. 94—95. Рукопись находится в Британском музее (Or. 6810); миниатюр Ага Мирека—5; остальные работы Бехзада.

²⁾ Воспроизведения у Martin'a, о. с., pl. 97—99.

³⁾ Воспроизведения у Martin'a, о. с., pl. 134—135, у Kühnel, о. с., рис. 58 и Migeon, о. с. f. 14.

летающих гениев (напр., в миниатюре „Вознесение Мохаммеда на небо“ из тебризского Низами 1539 г.). Мартин считает эту миниатюру (быть может, это и преувеличение) замечательнейшим явлением персидского живописного искусства вообще. Во всяком случае трудно найти другую картину, где было бы проявлено больше мистического углубления и вместе применение столь богатых, чисто художественных средств¹⁾. Окруженный мощным ореолом золотого пламени, пророк поднимается от голубой тверди на сказочной своей кобылице Бурако, ведомый архангелом Гавриилом через магически освещенное солнцем море облаков; со всех сторон устремляются к нему крылатые гении с дарами. Из произведений Ага Мирека можно указать на приписанную ему Мартином миниатюру в манускрипте Джами № 394 в Публичной библиотеке (на 27 листе рукописи). Миниатюра представляет любовную сцену в саду. Очень грациозна композиция склоненных друг к другу пар, симметрично распределенных по плоскости миниатюры; каждая ближе к соответственному углу. Ярко-синее небо, золотая почва, два темно-серебряных ручейка: один пересекает верхнюю часть

¹⁾ E. Kähler, o. c., стр. 58; воспр. *ibidem*, рис. 58; у Martina, o. c., pl. 140.

миниатюры, другой изображен внизу в левом от зрителя углу. Общее впечатление большой изысканности и несколько манерной искусственности. Из отдельных миниатюр с особой уверенностью можно отдать Ага Миреку на основании стилистических данных женский портрет в узорчатом платье с цветком в руке¹). Вариантов этого типа мы встречаем не мало среди персидских миниатюр 16-го века. Насколько редки были у Бехзада женские образы, тем большую роль занимает женщина в искусстве Ага Мирека. Мартин дает его творчеству следующую характеристику²): „хотя его фигуры жестче и неподвижнее, чем фигуры у Бехзада, у них есть такая неопиcуемая прелесть, какой не выражал ни один персидский художник: они выступают как будто бы в торжественной процессии, они, кажется, всегда любят себя собой, но в то же самое время постоянно держатся с достоинством и вечно обезпечены, чтобы складки их одежд падали бы прямо“.

С начала 16 века в Персии начала править династия Сефевидов и культура Персии вновь приняла национальный иранский характер. При шахах этой династии: Исмаиле

1) Воспроизведение у E. Kühnel, о. с., рис. 57.

2) Martin, о. с., стр. 51.

I (1502—1524), Тахмаспе (1524—1576) и Аббасе I (1587—1628) достигло большого процветания и широкого распространения и искусство персидской миниатюры, объединяемое более ранними исследователями (ср., напр. Migeon, о. с.) общим именем сефевидской школы. Столицей новой династии шах Исмаил сделал город Тебриз, а затем объединил под своей властью Персию от Амударьи до Персидского залива и от Афганистана до Евфрата¹⁾. Мы знаем, что Бехзад последние годы жизни работал в Тебризе, знаем, что там же протекала большая часть деятельности Ага Мирека. Здесь же при дворе шаха Тахмаспа жил и работал третий из великих мастеров эпохи — Султан Мохаммед. Согласно традиции он был учеником и Бехзада и Ага Мирека. От первого он унаследовал активность движения, свободу группировок и жанровый стиль, тогда как от второго идею элегантность его фигур. Он стоял во главе художественной академии в Тебризе и, повидимому, расширил круг ее заданий введением работ по прикладному искусству: живописи на лаковых переплетах, появившихся в эту эпоху, и приготовлением эскизов для ковров; так, мастерство большого

¹⁾ Стэнли Лэн-Пуль. Мусульманские династии. Пер. В. В. Бартольда. Спб. 1899, стр. 216.

шелкового ковра с охотничьими сценами в Вене должно быть поставлено в связь с работами его мастерской, Ему приписывается также введение в Персии производства фарфора и это известие могло бы быть имеющим значение, если бы было доказано, что в эту эпоху в Персии производили и настоящий фарфор местной выработки, а не только возникший в подражание китайскому фарфору полуфарфору ¹⁾. Подписные работы Султана Мохаммеда встречаются не часто. Он принимал видное участие в иллюстрировании роскошных изданий персидских поэтов, изготовляемых для библиотеки шаха Тахмаспа, из которых несколько дошло до нас. В первую очередь укажем на уже упоминавшийся Низами Британского музея (Ог. 2265), исполненный в Тебризе для шаха Тахмаспа в 1539—1543 годах; в его иллюстрировании принимали участие, кроме Султана Мохаммеда, как об этом свидетельствуют их подписи, еще Ага Мирек, Мир Сеид Али и Мирза Али ²⁾. Затем идет великолепный манускрипт „Шах Наме“ из собрания Ротшильда, украшенный 256 прекрасными миниатюрами ³⁾. Рукопись исполнена по при-

1) E. Kühnel, о. с., стр. 30.

2) Воспроизведения у Martin'a, о. с., pl. 130—140.

3) Воспроизведения у Martin'a, о. с., pl. 122—129 и Kühnel, о. с., рис. 59.

казу шаха Тахмаспа в 1537 году. Ряд миниатюр в ней должен быть приписан руке Султана Мохаммеда. В этой рукописи героические эпизоды трактованы в характере жанра или идиллии, иной раз не без примеси юмора, и постоянно исполнены тонкого наблюдения природы. Придворный характер его искусства находит свое выражение в этих миниатюрах в важных, плавных движениях и в элегантных костюмах эпохи. Исключительно обаятельный характер имеет, напр., миниатюра, изображающая эпизод получения Рустемом коня Рехша. Необычайно непринужденна свободно распределенная композиция, с живостью непосредственного наблюдения переданы лошади, порою в быстром движении. В костюмах, головных уборах (чалмы с остроконечными украшениями сефевидского типа), в персонажах и их грациозных поворотах и движениях чувствуется отражение всей полноты жизни, льющейся через край в своей волшебной, врасочной праздничности. В типах и костюмах все свое персидское, только сблачка еще трактованы в китайском духе¹).

¹) Близки по стилю к рукописи Ротшильда миниатюры, воспроизведенные у Martin'a, о. с., pl. 141—143. Мавускрипт, из которого взяты эти миниатюры, датирован 1539 годом.

В Публичной библиотеке в Петербурге есть миниатюры, в которых можно с достаточным основанием видеть работу Султана Мохаммеда. Это, во-первых, великолепная двойная миниатюра в рукописи № 434. По мнению Martin'a, эта широкая и жизненная охотничья сцена, несомненно работы Мохаммеда, датируется приблизительно около 1540 года¹⁾. Сцена охоты полна движения, пестроты, жизни; верблюды, пестрые ковры и изображения драконов; во многофигурную композицию вплетена группа из 10 пляшущих фигур с юмористической экспрессией, вообще не чуждой творчеству Султана Мохаммеда.

Типы лиц чисто иранские; юноши с поднятыми углами глаз и с тонким полукруглым изгибом бровей — тип столь излюбленный мастером. Колорит отличается блеском, интенсивностью тонов; небо голубое, почва частью золотая. В альбоме № 489 есть 2 изображения юношей (по Мартину — портреты шаха Тахмаспа в юности²⁾). Удивительны красочные сочетания их одежд, воспроизводящих покрой одежды щеголей эпохи. Читающий юноша в синей нижней

1) Martin, о. с., стр. 62; воспроизведения *ibidem*, pl. 116—117.

2) Воспроизведены у Martin'a, о. с., pl. 110.

одежде и розовато-коричневой шитой золотом верхней; книга, которую он держит в руке, в золотом переплете. У другого (с цветком) нижняя одежда — красная, верхняя — голубая, сапоги желтые. Портреты такого рода часто повторяются в творчестве Султана Мохаммеда (ср. напр., изображения у Kühnel'я, о. с., рис. 61 и 62) О портретном сходстве заботы, видимо, не было, так как кажется, что все эти изящно одетые томные юноши писаны с одного оригинала.

Особенности его творчества удачно определены Мартином¹⁾. Его персонажи, пишет он, всегда элегантно одеты и мягкая улыбка на их устах; но кажется, что им трудно двигаться от узкой, обтянутой одежды. Они сидят под цветущими деревьями и кажется рассматривают жизнь под самым светлым аспектом. Мастер всегда помещает изображаемые им фигуры под открытым небом. Это — художник счастливой беззаботной жизни, где пивники и охота сменяют церемонии. Он несколько однообразен в излюбленных, но, правда, пленительных типах, позах, положениях — постоянно одних и тех же. Здесь, там, повсюду встречаем одни и те же лица, одни и те же линии верхней части

¹⁾ Martin, о. с., стр. 61—62.

тела, те же руки, как бы неспособные схватить что-нибудь. Некоторые части костюма всегда остаются одни и те же, без изменения. Колорит, при всем его блеске, несколько однообразен. Его лица благодаря хорошей моделировке порой немного слишком красны; одежда у его персонажей порой престестного кирпично-красного цвета, порой розового (цвета гвоздики), светло-зеленого или светло-голубого. Такова его палитра — светлая, радостная. Белый пигмент складок тюбанов изображен рельефно; руки и некоторые аксессуары так густо покрыты краской, что кажутся вынуклыми. Краски так отполированы, что производят впечатление эмали.

Замечательнейшим учеником Султана Мохаммеда был мастер (уstad) Мохаммеди из Герата, который вследствие сходства имен и художественного сродства легко с ним может быть смешан¹⁾. О его стиле мы можем получить представление по подписному рисунку его в Лувре, датированному 1578 г.²⁾. Рисунок дает картину сельской жизни. По

1) О нем у Kühnel'я, о. с., 31 и 60. Воспроизведения *ibidem*, рис. 64—67.

2) У Marteau et Vever, t. 87, воспроизведена очаровательная миниатюра подписанная: „амале уstad Мохаммеди“ т. е. „работал мастер Мохаммеди“—„Концерт в саду“.

замечанию Кюнеля, он у Султана Мохаммеда с большим искусством перенимал целые композиции и технические приемы и ставил нашей критике новые ловушки.

В изображении он жизненнее и народнее, нежели его учитель, и его миниатюры позволяют догадываться, что в этом отношении он следовал скорее примеру Бехзада. Черты этой верности природе и впечатлениям жизни характеризуют датированный луврский рисунок Мохаммеда: ряд сцен трудовой жизни сельского населения проходит перед нами, искусно скомпонованных в одной картине в единое целое: здесь пожилой крестьянин пашет на волах, там рубят лес, а там у ручья наполняют водой кувшин, в палатках видны фигурки женщин. А какое верное и тонкое наблюдение природы в изображении животных, птиц, растений! Как верна и уверена вместе с тем линия, как бы тонка она ни была. Стилистически сходные черты позволяют отнести к творчеству Мохаммеда несколько миниатюр и рисунков: группу танцующих ряженных и скоморохов, портрет всина с очень смуглой физиономией на фоне, оживленном изображением цветущего дерева (Kühnel, рис. 66 и 64) и „влюбленных“ (ibidem, рис. 67), где в элегантности удлинённых фигур и в украшенности

богатого костюма возможно уловить такие черты манеры Султана Мохаммеда.

Может быть еще отмечен ряд художников сефевидской школы первой половины 16 века, подписи которых мы находим под иными миниатюрами: Абдаллы „позолотчика“¹⁾, Шаха Кули, Садика, Кемалья, Мир Сеид Али. Упоминают о женщине — художнике Бибидже из Мерва. Мы знаем ряд имен художников рассматриваемой эпохи, но определить характерные особенности стиля каждого, а также отнести многочисленные, часто превосходные миниатюры этой эпохи к творчеству того или другого художника — это одна из задач будущего исследования. По мнению Мартина²⁾, после примерно 1545 года ничего нового не было создаваемо. Художники сефевидской школы конца эпохи Тахмаспа и после него занимались перепевами старых мотивов, но создали еще много изысканного и тонкого, порою переутонченного и упадочного.

Кроме сефевидской школы в 16 веке в персидской живописи должна быть отмечена деятельность бухарской школы, особенности стиля которой постепенно выяс-

1) Миниатюра его работы воспроизведена у Kühnel'a, о. с., рис. 70.
2) О. с., стр. 65.

няются¹⁾. В Бухаре при правившей династии Шейбанидов (1510—1599) поддерживались традиции тимуридской школы живописи с отголоском китайского влияния.

Главным живописцем двора Шейбанидов был Шейх Сада Махмуд; его подпись можно прочесть на одной миниатюре Национальной библиотеки в Париже (Suppl. Persan 1416). Он был учеником и Бехзада и Мирека. Демонт в Париже имел большое количество манускриптов из библиотеки Шейбанидов, украшенных миниатюрами Шейхзаде. Ранние миниатюры бухарской школы узнаются по огромным тюрбанам. Продолжалась в 16 веке и работа гератской школы, верной еще долгое время традициям Бехзада.

В русских собраниях есть и манускрипты и отдельные миниатюры, относящиеся к этой эпохе. Согласно каталогу Дорна, в Публичной библиотеке одних только точно датированных рукописей с миниатюрами до 20.

Отметим миниатюры ms. № 256 Джами—1568 года; всего миниатюр 5; стиль школы Султан Мухаммеда; на одной из миниатюр

¹⁾ Бухарской школе посвящена работа Арменага Сакизиана „La miniature persane à Boukhara au XVI siècle“ (Revue de l'art ancien et moderne, 1922, mars et mai); но с этой работой нам не удалось ознакомиться.

изображен Тахмасп юношей с раскрытой книгой в руках; возле него ангел в золотой короне ¹⁾). Прелестны также миниатюры в рукописи Гуй у Чуган, переписанной шахом Тахмаспом в 1524. Две из них изображают игру в поло; особенно пленяет в них красота композиции ²⁾). В московских собраниях есть персидские миниатюры этой эпохи в собр. П. И. Щукина (из числа находящихся теперь в „Ars Asiatica“ и Музее-институте классического Востока).

X

Период последнего расцвета персидской миниатюры относится к эпохе шаха Аббаса I (1587—1629). Эпоха характеризуется сношениями с Европой. Попадали в Персию и европейские картины. Из основанной Аббасом в Исфагане академии посылались стипендиаты в Рим для изучения итальянских мастеров. Но в этот период западное влияние сказалось не столько на художественной форме, сколько на сюжетных мотивах. Технические средства оставались те же самые, также лишь очень немного изменились

1) См. нашу табл. 6. Отличной фототипией воспроизведена миниатюра из той же рукописи при статье Ф. А. Розенберга „Об индо-персидской и новоиндийской живописи“ (Восток, № 2).

2) См. нашу табл. 5; из того же MS; воспроизведения у Розенберга, о. с., табл. 1 и табл. 2.

ساکا و زکریا و یحییٰ

و مریم و عیسیٰ و یونس



اوار و مصلح و عیسیٰ

و زکریا و مراد و یحییٰ

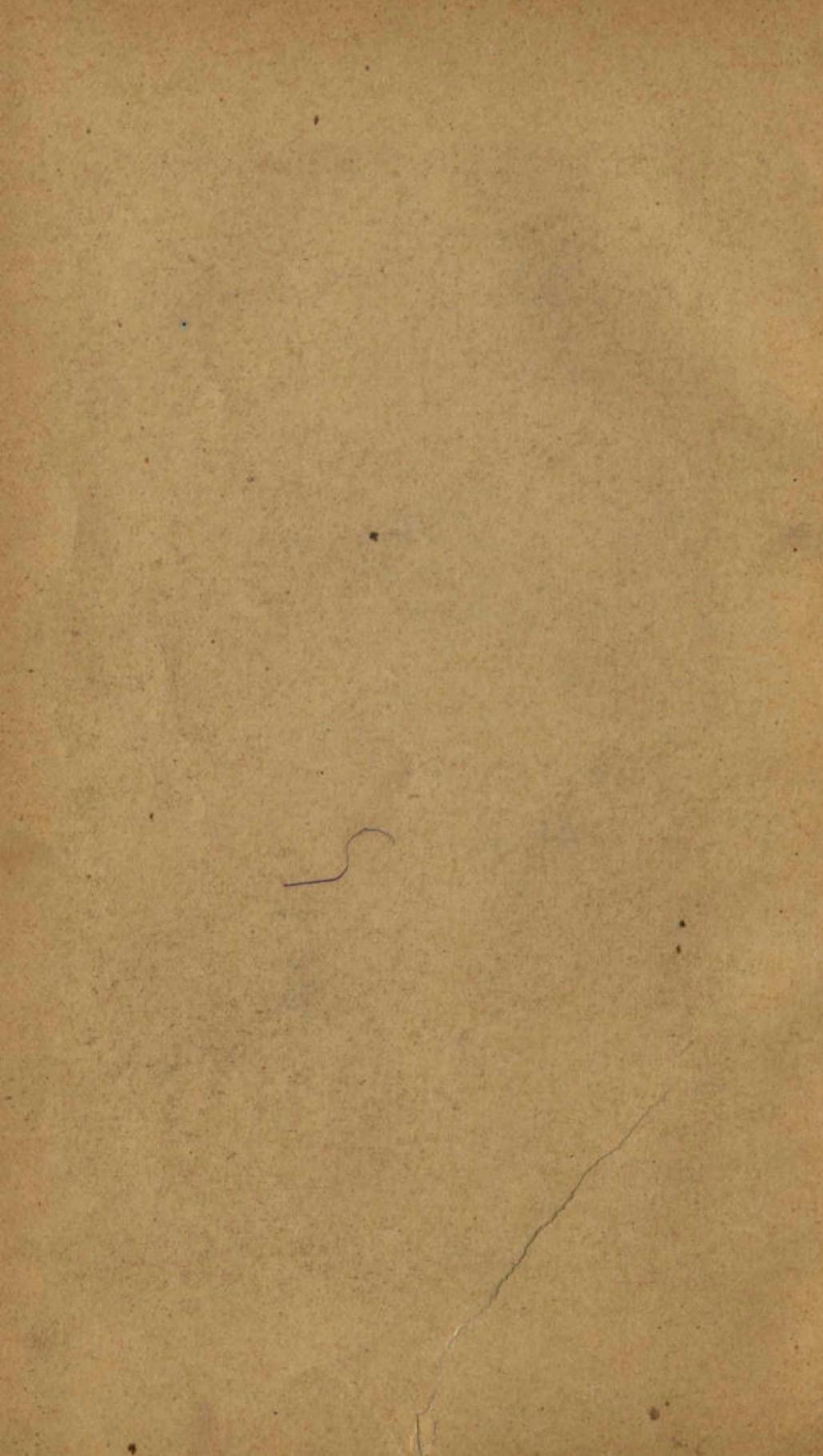




Табл. VI.



основные воззрения на задачи картины, на проблемы света и пространства. Как на примеры такого воздействия европейского искусства на сюжеты персидских миниатюр эпохи шаха Аббаса укажем на рисунок 17 века из собрания Зарре „Слепые“. Здесь типы и фигуры чисто иранские, хотя и разработанные каррикатурно, но сюжет и композиция восходят, хотя может быть и не непосредственно, к известной картине Брейгеля на тот же сюжет в Неаполитанском музее¹⁾. Другой пример — „Оплакивание Христа“ из собрания Зарре (17 век) по Кюнелю, несомненно, работы Ризы Аббаси. О. Фишель и Ф. Зарре выводят композицию из „Оплакивания Христа“ Перуджино в палаццо Питти во Флоренции²⁾. Эта грубоватая миниатюра с гротескными типами производит впечатление странное и смысл написания ее кажется нам неясным и непонятным.

В исфаганской школе украшение манускриптов играло только подчиненную роль и ничего нового не внесло в персидское ис-

1) Воспроизведен у Kühnel'a, о. с., рис. 86; о нем Kühnel, о. с., стр. 62 и F. Sarre—в Kunst und Künstler за 1920 г.

2) Воспроизведена у Kühnel'a, о. с., рис. 82; о ней Kühnel, о. с. стр. 61; ср. статью F. Sarre в Zeitschr. f. bild. Kunst, 1919).

кусство. Схема в выборе изображений оставалась прежняя и не могло быть и речи об обогащении композиций. Рутинная и эклектичная начинают проникать в искусство. Мы встречаем в миниатюрах переработки и реминисценции самых разнообразных стилей и манер прошлого искусства — и отголоски тимуридского стиля 15 века и варианты нежных и изысканных композиций сефевидского стиля 16 столетия. В миниатюрах на отдельных листах господствующую роль играет портрет, и портретные миниатюры являются наиболее характерными памятниками нового периода. „Академия производила, замечает Мартин¹⁾, многие сотни портретов молодых мужчин и женщин в аффектированных позах, которые сохраняют еще известную прелесть, но не могут идти в сравнение со здоровым и сильным искусством Бехзада или Ага Мирека“. Стиль и особенности портретных миниатюр исфаганской школы характеризует в своей книге Э. Кюнель²⁾. В costume изображаемых персонажей прежде всего поражают вычурные головные уборы, вытеснявшие простые и величавые тюрбаны эпохи Тахмаспа с султанами, в виде столбиков.

1) Martin, o. c., стр. 70.

2) E. Kühnel o. c., стр. 34—35.

Эта возникшая в Бухаре при дворе узбеков мода позже распространилась в Персии. Тюрбаны на головах юных щеголей принимают самые разнообразные, самые причудливые формы (см. Kühnel, рис. 74—78). Эти изысканные, утонченные красавцы с нежными женственными физиономиями томо позируют на миниатюрах и портретных рисунках эпохи. То это юноша с соколом, натягивающий на маленькую изнеженную руку перчатку, то это юноша с букетом; один читает в задумчивости письмо, другой, кажется, сочиняет любовную газеллу; то это сплетшиеся в любовном томлении пары (Kühnel, о. с., рис. 79, 80), при чем не разберешь, где девушка, а где женоподобный юноша; костюмы верно отражают эпоху, а иногда персонажи одеты в костюмы, подражающие франкским (европейским), как это мы видим на миниатюре из альбома 1572 г. Венской библиотеки¹). Часто рисунки, сделанные жидкой тушью камышевым пером или кисточкой, слегка расцвечены; одноцветный фон обычно украшен декоративным растительным узором, сделанным жидким золотом. Порядочное количество дошло до нас не

¹) Karabacek. Risa Abbasi, t. VIII; стр. 31—32 текста. Pietro della Valle в своем путешествии 1617 года описывает подобные костюмы.

вполне законченных эскизов, набросков, позволяющих проследить процесс творческой работы.

Переходя к художникам эпохи, мы сталкиваемся прежде всего со сложной и до сих пор еще недостаточно разработанной проблемой выяснения нескольких художнических индивидуальностей, связанной с именем Ризы¹⁾. Еще Мартин, не усложняя вопроса, считал возможным говорить о творчестве Ризы, как о работе одной индивидуальности, и посвящает ему следующие строки²⁾. Ни один персидский художник, пишет он, не известен так в Европе, как Риза. Продуктивность его была очень велика. Несколько сот его рисунков дошло до нас и почти столько же миниатюр, по большей части значительно уступающих его эскизам. Риза был художник-каллиграф, так что линия была сильнейшей стороной в его творчестве и его ловкость кажется почти акробатической. Комбинация цветов у Ризы Мартину не нравится; особенно излюбленное мастером сопоставление красновато-фиолетового с голубым. Из собраний его рисунков особенно замечательна коллекция Зарре (первоначально альбом); по ней видно, как Риза Аббаси рабо-

¹⁾ По Кюнелю: „Das Risa problem“.

²⁾ Martin, о. с., стр. 71.

тал и как копировал эскизы старых мастеров (Бехзада и др.). О копии его с Бехзада мы уже упоминали выше. Миниатюры Ризы Аббаси и его школы сделались известны и в Европе в начале 17 века, что доказываетея между прочим тем, что в эльзевире 1633 года: „Persia seu regni persici status“ заключено 6 гравюр по миниатюрам школы Ризы.

Карабачек в своей работе о Риза Аббаси указал, что было несколько художников, носивших имя Риза, и попытался распределить между ними иные из дошедших до нас работ, подписанных Риза или приписанных этому художнику. Он правильно отметил между прочим, что вещи подписанные „Ага Риза“, т. е. „Риза старший“, нельзя считать содержащими собственноручную подпись художника, как нельзя допустить, чтобы старший Гольбейн подписывался: „Гольбейн Старший“ в отличие от младшего¹⁾. Современное состояние вопроса представлено у Кюнеля²⁾, которому мы и будем следовать в дальнейшем изложении. Удастся связать воедино ряд работ с творчеством Ага Ризы, родом из Исфагана, о котором известно, что он был учеником Мир Сеида Али из Герата, работал уже в половине 16 века при дворе,

¹⁾ Karabacek. Risa Abbasi, стр. 30.

²⁾ E. Kühnel, о. с. стр. 35—38.

а вместе с особенным увлечением выступал в качестве борца; он умер в Бухаре в 1573 г. О творчестве этого художника можно составить себе представление по рисунку, изображающему юношу с букетом (Kühnel, о. с., рис. 76).

Тип лица, полный изящества и благородства, еще примыкает к предыдущей эпохе (сравни, напр., портрет девушки Ага Мирека — рис. 57 у Кюнеля), но характер рисунка совершенно своеобразен — безупречно уверенная, легкая, но вместе прерывистая, капризная, прихотливая линия говорит уже о новой эпохе. Аге Риза приписывает Карабачек (есть подпись) рисунок (Кагабасек, о. с., т. VIII) из альбома Венской библиотеки — портрет юноши в полуевропейском костюме несколько иного характера. Выясняется, что было еще несколько художников, носящих имя Ризы: Мохаммед Риза из Тебриза, вызванный в 1585 году в Константинополь и умерший в 1627 году на своей родине; затем у Мирзы Хабиба¹⁾ говорится о Мохаммеде Риза из Мешхеда, ученике Мир Сеид Ахмеда; из Мешхеда он отправился в Индостан, где и умер. Иной раз надписи на рисунках еще более затемняют вопрос. Так, на рисунке дервиша из собр. Мартина (у Карабачека, табл. IX) две противоречивых

¹⁾ Цитирую по Кагабасек'у, о. с., стр. 19.

надписи: одна говорит об авторстве Мохаммеда Риза Аббаси — 1601 года, а другая смиренного Ризы Аббаси 1631 года. Карабачек сообщает об автентичной подписи Али Риза Аббаси в кодексе Публичной библиотеки в Петербурге¹). Как ни запутан вопрос, тем не менее можно со значительной долей уверенности связать группу произведений с надписью: „работа смиренного Риза Аббаси“ и при-
мыкающие к ним по стилистическим признакам с личностью Ризы Аббаси, крупного художника, работавшего при шахе Аббасе I. Эти произведения характеризуются в целом теми же чертами, какими охарактеризовал художника Мартин (см. выше), руководивший преимущественно методом сближения стилистически сходных картин²). Что же знаем мы об этом мастере? Очень немного. Мы знаем лишь, что он был уроженцем Тебриза, работал в Исфахане при дворе шаха Аббаса I. пользовался большим его благоволением и носил прозвище „шахневаза“, т. е. льстеца шаха. Как ни различны по мотивам работы Ризы Аббаси — по общему восприятию, по рисунку, колориту, типам они носят печать

1) Dorn 9 (№ 3) из собр. Симонича.

2) См. о Ризе еще статью Ф. А. Розенберга: Персид. миниатюра конца 16 в., Али Риза—и Аббаси“. (Изв. Росс. Акад. Ист. Мат. Культ. т. 2, 1922 г.).

единой художественной воли, единой художественной индивидуальности. В надписях на некоторых рисунках в альбоме превосходных эскизов из собрания Зарре мы встречаем интересные подробности, вводящие нас в приемы и навыки творчества художника. На одном листе с изображением поющей птицы, читаем: „набросано... в доме врача... который приказал, чтобы на этом листе была нарисована птица“. Повидимому, Риза выходил из дому без своего ящичка с тушью, он делал эскизы всюду: в гостях у друзей, в саду, на улице, во время горной прогулки (см. рисунок 84 у Кюнеля, помеченный 1053 (1634) годом, сделанный им во время загородной прогулки с его другом художником Муином). У Кюнеля воспроизведено до 10 его рисунков и миниатюр, ярко характеризующих его художественную манеру¹⁾. Намечается ряд изображений типов: молодого лица — безбородого, полного, как бы несколько одутловатого, с темными большими глазами, прямым крупным носом и прядкой пушистых черных волос, выбившихся у уха; лица пожилого человека — с еще более рез-

1) Kühnel, о. с., рис. 78—85; рис. 80 и 84, воспроизведенные в красках, дают понятие и о колорите мастера. Иные из них носят точную дату: 1629, 1631, 1634 годы.



Табл. VII.

кими чертами, но тоже чисто иранского типа, то с длинными усами, то с обладистой черной бородой. Некоторая безжизненность, безхарактерность лишенных выражения лиц юношей сменяется в лицах пожилых иной раз яркой передачей индивидуального: как выразительна, напр., физиономия, а также и вся фигура, пастуха коз — сколько зоркости, сосредоточенности в его взгляде; так тонко наблюдаются особенности находящихся около него животных, а дерево, трава, горы переданы в условной схеме¹⁾. Весьма интересна композиция многофигурной сцены, изображающей „смерть ученого“, на миниатюре из Британского музея (у Кюнеля рис. 81). В целом эти сцена носит чисто жанровый характер. Изумительно плетение линий в эротических сценах мастера (рис. 79 и 80 у Кюнеля). Датированная 1629 годом миниатюра из собрания Зарре воспроизведена у Кюнеля в красках: на сплошном коричневом фоне, по которому разбросаны золотые стилизованные облачки и растения, изображены два персонажа, один в объятиях другого; на одном зеленый кафтан и лиловато-голубой головной убор, у другого красновато-фиолетовый кафтан, украшенный золо-

¹⁾ Рисунок из альбома № 489 в Публичной библиотеке (воспр. у Кюнеля, рис. 83).

тыми узорами (изображения птиц и пр.), золотой кушак, золотые туфли, зеленый тюрбан, оранжевая шаль. Близок к изображенному рисунок совершенно обнаженной женщины, довольно грубо выполненный. Эскиз девушки (рис. 84 у Кюнеля) и рисунок пером, изображающий старика в очках — оба из собр. Зарре — вводят нас в лабораторию творческих замыслов художника: мы видим тут искания, поправки, варианты в изображении рук, одежды — и все это линией удивительной силы, свежести, обаяющей непосредственной наблюдательностью изображаемого.

Лучшим другом и учеником Ризы Аббаси был Муин Мусаввир, который написал и портрет его¹⁾. Из учеников его, вплоть до конца 17 века работавших в его стиле, назовем работы Мохаммеда Казима, Мир Мохаммеда Али, Мохаммед Юсуфа и др., произведения которых носят налет маньеризма. С конца 17-го века персидской миниатюры, как искусства, уже не существует. Художники ограничиваются рабской и мертвенной копировкой произведений предшествующих эпох. Все сильнее и сильнее западные (итальянские, фламандские) влияния, довольно ремесленно и неглубоко воспринимаемые.

¹⁾ Martin, о. с., I, f. 32.

Европейцы, как уже мы указывали, познакомились с персидской миниатюрой еще ранее ее окончательного упадка—в 17 веке, и к тому же времени относятся первые попытки оценить ее. Шарден в 5 томе своих „Voyages du chevalier Chardin en Perse“, написанных в конце 17 столетия, посвящает небольшую главу персидской живописи. Он отмечает, что персы не знакомы с перспективой; а это является тем более странным, что ибн-Хусейн написал о перспективе специальный трактат. О характере колорита персидской живописи он делает, между прочим, следующее интересное замечание: „их кисть тонка и нежна, их живопись полна жизни и блеска, следует приписать воздуху страны красоту красок: именно этот сухой воздух сжимает тела, делает их более твердыми, как бы шлифованными, тогда как наш сырой воздух размазывает и растворяет краски и сообщает им нечистый тон, который вредит их блеску“.

Как ни велик был упадок персидской живописи в 18 и 19 веках, традиции былого мастерства сохранялись еще долго и отголосок былой прелести, особенно в колорите, нет, нет, да и мелькнет даже в поздней миниатюре. В этом смысле трудно назвать неправильными любопытные замечания

о персидской живописи первой половины 19 века, которые мы нашли в книге казанского профессора Н. Березина, путешествовавшего по Персии в 1840-х годах. „На взгляд европейца, пишет он¹⁾, главное достоинство персидских живописцев состоит в их ярких, никогда не линяющих красках, тщательность же и миниатюрность работы имеют только тогда цену, когда весь рисунок состоит из арабесков и цветов. Удивительная верность и симметрия разводов производят приятное впечатление“.

VI.

Турецкая миниатюра.

У турков-османов, как суннитов, трудно было ждать сколько-нибудь значительного развития живописи. Наличие последней выяснилась и была изучена лишь в последние годы. Еще в „Manuel“ Саладена (о. с., стр. 56) турецкой миниатюре отведено всего лишь 7 строчек. Он полагал, что у турков-османов никогда не было ни живописцев, ни иллюстраторов. „Закон Магометов был соблюдаем, как и у мароканцев, с наибольшей строгостью. Миниатюры, которые мы знаем, были исполнены руками персидских

¹⁾ Н. Березин. „Путешествие по Северной Персии“, Казань, 1852 г., стр. 249.

художников, привлеченных во дворец в Бруссу или в Константинополь“.

Но уже в 1912 году Мартин в своей книге (о. с., стр. 90—94) уделяет несколько страниц миниатюрам турецких рукописей. Он сообщает, что Баязид (1481—1512) собирал манускрипты из тимуридских библиотек. Турецкими миниатюристами преимущественно иллюстрировались рукописи „Калилы и Димны“ и „История побед и завоеваний османов“. Он называет Джентиле Беллини, работавшего в 1480 году в Константинополе, отцом турецкой миниатюры. Мартин воспроизводит портрет турецкого принца работы Беллини и копию с него, сделанную Бехзадом. Эту копию Карабачек считает работой Бехзада младшего ¹⁾ (об этом литературе вопроса см. выше).

Можно говорить о миниатюре турков-османов, но можно говорить и о турецкой миниатюре в более широком смысле, понимая под этим термином и турецко-османскую и турецко-джагатайскую (то, что по прежней терминологии называлась „тюркской“). Мы видели, что турецкий элемент играл

¹⁾ J. v. Karabacek. Zur orientalischen Altertumskunde. IV. Muhammedanische Kunststudien 8. Miniatur des Persers Behzâd des Jüngeren (стр. 76—82) (Sitzungsberichte der K. Akademie d. Wissenschaft in Wien, B. 172. 1913).

роль и при самом образовании мусульманской миниатюры, и при сложении арабского стиля и монгольского. Мы уже говорили о манихейско-уйгурских манускриптах, фрагменты которых до нас дошли. Вероятно, со временем удастся более четко выделить роль в искусстве турков Восточного Туркестана — уйгуров, так же как во времена Тимура и Тимуридов особенности турецкого элемента в Бухаре и Самарканде, примешавшегося к персидскому стилю.

Черты турецко-османские, начиная с 15 века, а особенно с 16-го, выделяются уже теперь довольно четко. Анализом миниатюр джагатайских рукописей занялся еще более 20 лет тому назад В. В. Стасов ¹⁾. „Изучая памятники древне-русской жизни и искусства, пишет он, я давно убедился в великом значении для их раз'яснения и понимания памятников жизни и искусства многих тюркских народов. Миниатюры джагатайских рукописей казались мне в этом деле особенно важными и я старался узнать и изучить их во всех европейских хранилищах, где они нынче существуют“. В то время, как на Западе их оказалось довольно

¹⁾ В. Стасов. Миниатюры некоторых рукописей византийских, болгарских, русских, джагатайских и персидских. Спб. 1902, стр. 93—108 и таблицы V и VI.

мало (даже без миниатюр) — всего до 77 (1—в Готе, 7—в Вене, 10—в Париже, 15—в Берлине и 44—в Лондоне), в России в одном Петербурге их свыше 150 (более 100 в Публичной библиотеке, до 40 в Азиатском музее и 17 было в Институте восточных языков при Министерстве иностранных дел). По мнению Стасова, рисунки джагатайских рукописей представляют в отношении живописи столько же отличий от всяких других рисунков, как тексты джагатайские от других текстов. Стасову известна только одна уйгурская рукопись с миниатюрами — это „Мира ж Намэ“ 15 века Парижской Национальной библиотеки. В других уйгурских рукописях он нашел лишь орнаментiku. „Зато величайшую ценность заключают в себе многие рукописи джагатайские с содержанием и текстом тюркскими и с рисунками стиля также тюркского“. Его особенно заинтересовала рукопись „Теварик Гузиде“ Британского музея (эпохи 2-й половины 16 века). Она содержит „Жизнь Чингизхана и его потомства“¹⁾. Одна из воспроизведенных у Стасова миниатюр (т. V) представляет два соединенные вместе эпизода из жизни Чингизхана: эпизод объяснения ему

1) Из 15 миниатюр у Стасова, о. с., воспроизведены 2: табл. V и VI.

мухамеданскими учителями основ своей веры и эпизод предсмертного завещания его сыновьям. О последнем в рассматриваемом манускрипте говорится так: „Чингизхан, собрав четырех сыновей своих, преподал им свои словесные наставления. Дав своим сыновьям по одной стреле, он сказал: „Переломите!“ Они переломили все четыре. Затем он дал им по четыре стрелы вместе, и они не могли их переломить. Чингизхан сказал: „Ежели вы будете единомышленны, подобно этим четырем стрелам, то противник ничего не сможет вам сделать; если же будете в одиночку, то, подобно отдельным стрелам, будете переломаны и сокрушены“. Стасова в этой миниатюре особенно занимают этнографические особенности типа, костюма, головных уборов, носящих, по его мнению, местный характер. На другой воспроизведенной миниатюре изображена осада Самарканда Шейбани-ханом в 1568 году. Затем описывает Стасов миниатюру с изображением астрономической обсерватории в Мераге— „прекрасный турецкий *tableau de genre*“.

Древнейшими доселе известными турецкими миниатюрами являются памятники 15 века. В первую очередь рассмотрим миниатюру этой эпохи, объясненную Караба-чеком, как „Взятие Багдада Тимуром 9 июля“

1401 года" ¹⁾ Сцена представляет многофигурную композицию, развернутую двумя параллельными лентами: группу наверху высокой стены с 3 башнями, другую группу у подошвы стены, расчлененную на три эпизода:—по компактной небольшой кучке народа с параллельно поднятыми палками справа и слева композиции и свободно скомпонованную центральную часть композиции, где изображены в ряде сцен сражающиеся, борющиеся. В верхней группе наверху стены подписи называют внука Тимура († 1411 г.)—Халиль Султана.

Типы лиц носят турецкий характер. Еще Карабачек указывал на возможность или необходимость искать происхождение этой миниатюры на почве турецкой (в широком смысле) культуры. Кюнелъ (в подписи под миниатюрой) называет местом происхождения ее Турцию (или Туркестан), а в тексте (о. с., стр. 39-40) замечает, что разорванность композиции, тяжеловесность в выражении и постановке фигур, особенности одежды, и трактовка растительности на лице совершенно выходят из рамок того, что жило на поч-

¹⁾ Karabacek. IV. Muchammedanische Kunststudien. стр. 22—25. Воспр. т. 15. М. А., Karabacek, о. с., т. II и Kühnel, о. с., рис. 93. По Кюнелю (о. с.)—эпохи самого начала 15 века.

ве Персии, а с другой стороны находят себе продолжение в миниатюрах турецкой хроники о деяниях Сулеймана Великолепного¹). К 15 же веку и к турецкому искусству должны быть, повидимому, отнесены миниатюры турецкого „Искандер Намэ“ Азиатского музея № 286а, имеющие черты сродства с только что рассмотренной рукописью в типах, костюмах, головных уборах. Композиции не многофигурны, стиль кажется еще более обобщенным и примитивным, скупость и однообразие жеста, какая-то негнушающаяся, будто деревянная неподвижность фигур характеризуют его; краски яркие, жгучи, терпки. На одной из миниатюр изображено приключение Сиявуша, сына Кей-Кавуса. В шатре на ковре с орнаментированной каймой сидит персонаж в овальной шапке, в длинной одежде; он изображен с рукой, протянутой к стоящему перед ним; другая рука скрыта очень длинным рукавом²). На другой ми-

1) Ср. Kühnel, о. с., рис. 96. Близкий по типам и общему характеру к миниатюре взятия Багдада является миниатюра „Турецкая процессия с многочисленными персонажами“ (Marteau et Vever, t. 107), объясненная Мартином как церемония похорон при дворе Сулеймана I (1520—1566), обвешивая впечатления искусства Джентиле Беллини. Миниатюра кажется старше этого периода и итальянизмы на наш взгляд не улавливаются.

2) Интересно отметить весьма близкое сходство узора каймы ковра с узором подобной каймы на ми-

پنج گم اعلایون دکر یسه یاش
توشموی هرگز سیاوش آله باش



بناکه قصدا تری دیون سویلدی

سودی آله صکره شمت آیلدی

ниатюре представлен эпизод из рассказа о Махаре и Махьяре. Здесь обращают внимание головные уборы турецкого типа (высокий колпак с суживающейся кверху верхней частью чалмы).

Есть две миниатюры совершенно своеобразного характера¹⁾. У Марто (в описании при таблице 8-й) они датированы 15 веком, отмечено, что ни манера, ни красочная гамма не имеют общего с персидской живописью тимуридской эпохи, и ставится вопрос о турецком их происхождении. Кюнелю (о. с., стр. 40) также кажется вряд ли возможным отнести эти вещи, проникнутые столь сознательным (*bewust*) экспрессионизмом, к какому-нибудь другому кругу мусульманской культуры, кроме как к турецкому. Это — две сценки в саду. На одной три девушки слушают в саду среди кипарисов и цветущих персиковых и миндальных деревьев музыку. Несколько вытянутые белые с розовым румянцем лица, с большими прямыми правильными носами и огромными черными глазами под черными одной чертой показанными бро-

виатюре pl. 62 у Vever—также относимой теперь к кругу турецкого искусства и к 15 веку: *Holbeinmuster*“. См. нашу табл. 8.

¹⁾ Воспроизведены впервые у Marteau et Vever, pl. 8 (в красках) и pl. 62. Kühnel⁹⁴

вами, у всех носят совершенно один и тот же тип.

На другой миниатюре (Marteau, pl. 62) изображены двое влюбленных в саду на ковре, служанка подходит с сулеею в руках; типы лиц и трактовка костюмов те же, что и на предыдущей миниатюре. Среди деревьев мы видим изображения здания с куполом, многогранным барабаном с двумя окнами в каждой грани; здание напоминает византийские сооружения. Не имеем ли мы здесь изображение постройки в турецко-османском стиле с византийским влиянием? Своеобразен колорит миниатюр, сколько можно судить по красочному воспроизведению у Marteau (pl. 8). Краски распределены широкими плоскостями цвета: оранжево-красная, ярко-желтая, светло-розовая, коричневая—в одеждах (употребляется и золото); светло-голубое небо, зеленый тон почвы.

Обратимся теперь к памятникам турецкой миниатюры 16 века. Здесь наибольший интерес представляют миниатюры из альбома Константинопольской библиотеки¹⁾. Согласно объяснению Карабачека, основанному на ком-

1) Воспроизведены в Münchener Ausstellungswerk, t. 39, 40 и у Karabacek. Zur orientalischen Altertumskunde: IV Muchammedanische Kunststudien. (Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien, 1913. 172. B. 1, Abh.; текст стр. 82—109).

ментировании надписи на двух из них (одна представляет продолжение другой), представлен научный диспут на ипподроме в Константинополе в 1530 году. В верхней части миниатюры представлен происходящий в павильоне диспут, о котором рассказывают турецкие источники эпохи. На великолепно орнаментированном троне сидит Сулейман Великолепный в чалме особого введенного им фасона — „юсуфи“, кругом ученые и муллы в огромных белых тюрбанах. В нижней части миниатюр константинопольский ипподром с его обелиском и другими памятниками, частью дошедшими до нашего времени, частью уничтоженными (заслуживает быть отмеченной не дошедшая до нас статуарная группа: воин со знаменем и с двумя мальчиками, в которой Карабачек видит произведение ре-нессанса, и изображение Марса с Ромулом и Ремом; эта группа могла быть привезена, как военный трофей из Венгрии). На ипподроме мы видим живо схваченные фигурки спешащих туда-сюда носильщиков с мешками за плечами в любопытных головных уборах и янычаров. В колорите отмечается преобладание красного и золота. По мнению Карабачека, эти миниатюры должны быть датированы последней третью 16 века¹⁾.

¹⁾ Карабачек, о. с., стр. 101.

Другие две миниатюры, относящиеся примерно к той же эпохе, изображают одна — осаду Вены турками при Сулеймане I в 1529 году, а другая — взятие венгерского города Штульвейсенберга¹⁾. На одной мы видим идеальный ландшафт города Вены (подобный изображавшимся на европейских гравюрах 17 века) с башней св. Стефана, укрепленными стенами, башнями; протекающий у стен города Дунай; лагерь с богато орнаментированными шатрами; в одном из них, повидимому, собравшиеся на военный совет военачальники; вокруг палаток воины, янычары. Эпизод из осады Штульвейсенберга в 1543 году дает пример занимающей почти всю миниатюру архитектурной декорации, изредка оживленной непропорционально крупными фигурами. Курьезна фигура в чалме стоящего на крыше церкви и жестом рук призывающего к молитве муэдзина. Ко второй половине 16 столетия относятся также две миниатюры из собрания В. В. Голубева²⁾, изображающие смотр турецкой конницы и пехоты. Эти многофигурные композиции, весьма аморфно построенные, по предположению Марто, написаны, однако, персидским художником. Черт западного влияния в двух послед-

1) Ibidem, стр. 103 сл.

2) Воспроизведены у Marteau et Vever, т. 134 и 135.

них миниатюрах совершенно не замечается. В миниатюрах же, изображающих „диспут на ипподроме“, очевидно некоторое знакомство с перспективою (напр. в архитектурной декорации), хотя и довольно неумело примененною. Что знакомство с западным искусством и интерес к нему существовали в это время в Константинополе, доказывается тем фактом, что еще в 1480 году Джентиле Беллини был вызван в Стамбул. Придворный живописец Сулеймана Хайдар бей копировал портреты Клуэ¹⁾. Имен турецких художников дошло до нас очень немного. Упоминают о Сийявуше — грузине, который был учителем Вали Джана, пользовавшегося особенным успехом в Константинополе во второй половине 16 века. Ему принадлежит очень индивидуально понятый женский портрет в собрании Sears в Бостоне²⁾; очень удлинённых пропорций фигура диагонально вписанная в узкую продолговатую плоскость фона. Подписной рисунок Вали Джана — портрет дервиша есть в собрании Stoclet³⁾. Рисунок сделан немногими очень уверенными линиями; фигура, как и на предыдущей миниатюре Вали Джана, вписана в фон диаго-

1) Kühnel, о. с., стр. 40.

2) Ibidem, рис. 100.

3) Marteau et Vever, о. с., pl. 195.

нально. Несколько вещей относит Кюнель к турецкой школе по давным стилям. „Более сильный колоризм, пишет он¹⁾, непреодолимая склонность к каррикатуре в типах, при упорном следовании композиционным законам 16 столетия — вот черты свойственные этому направлению, но лишь в редких случаях произведения поднимаются выше среднего уровня“. К таким произведениям принадлежит миниатюра, изображающая Соломона и царицу Савскую²⁾, относимая им к 16 веку. Картина поражает блеском и роскошью красок, пышностью и изобилием деталей. Соломон в золотом пламенеющем нимбе и царица Савская сидят на золотом троне; напротив них визирь Асаф; за ним 3 ангела и 3 дива (демоны с человеческим туловищем и со звериными головами). И на ярко голубом небе с китайской формы облаками и на почве и около трона — всюду самые разнообразные животные, птицы, насекомые, — реальные и фантастические звери: и белый слон и голубая лошадь, олень, носорог и обезьяна, удад, цапля, белая бабочка и пр. Наконец, многофигурная сцена

1) О. с., стр. 40.

2) Воспроизведен у Marteau, о. с., pl. 15 (в красках) и у Kühnel, о. с., рис. 95, Tressan, о. с. (в красках, на отдельной таблице).

с персонажами с турецкими чертами в типах и головных уборах — лист из персидской эпической поэмы — с господствующей над всей сценой огромной фигурой ангела, трубящего в семитрубный тромбон, относится Кюнелем также к турецкой школе 17 века. Kühnel 97

Много понадобится еще счастливых находок, внимательного изучения в памятниках стилистических и культурно-бытовых черт и тщательного анализа литературной традиции, чтобы вполне ясно начертать облик турецкой школы миниатюры в ее развитии. Очень интересно бы было выделить турецкие черты в миниатюрах монгольского периода, в среднеазиатских школах Персии. Пока же с достаточной уверенностью мы можем судить лишь об особенностях живописи турок — османов 16 века.

VII.

Индийская миниатюра.

Мусульманская миниатюра в Индии получила свое начало в первой четверти 16 го века. Возникновение, блеск и упадок миниатюры в мусульманской Индии тесно связаны с судьбами династии Великих Моголов. Бабур, основатель в Индостане империи Великих Моголов, был потомком Тимура. После

завоевания Афганистана в 1526 году он появился в северной Индии, но умер в 1530 году, не успев завершить ее покорение¹⁾. Бабур оставил замечательные мемуары, где сообщения о его военных подвигах сплетаются с рассказом о подробностях личной жизни и сведениями о политической, социальной и религиозной жизни Индии в эту эпоху. Его сын Хумаюн постарался докончить дело отца, но ряд неудач сначала заставил его бежать из Индии; целых 15 лет провел он в изгнании, главным образом в Персии, об'ездил всю страну и воспринял иранскую культуру и искусство. Лишь за год до смерти, в 1555 году, занял он вновь Дели. Восстановление империи было завершено его сыном Акбаром (1556—1605). Акбар был необыкновенно одаренным человеком, блестящий рыцарь, смелый охотник, он не умел правильно читать и писать²⁾. Тем не менее ему свойственно было неистребимое стремление к знанию и сам он был выдающимся мыслителем; он очень любил диспуты на религиозные и метафизические темы. То он склоняется в сторону христианства и поручает воспитание одного из своих сыновей

1) См. Стэнли Лэн-Пуль. Мусульманские династии. Пер. В. В. Бартольда, Спб. 1899, стр. 272—275.

2) Kühnel, о. с., стр. 42.

иезуитам, то прислушивается к мудрости ученых брахманов, то интересуется культом Зороастра. Его визирь Абуль Фадль написал о нем и его эпохе интересную книгу „Айн-и-Акбари“, в которой для нас особенно интересна глава об искусствах каллиграфии и живописи. Мы узнаем отсюда, что ко двору Акбара было призвано более ста художников, как мухамедан, так и индусов, что он сам выбирал книги, которые должны были быть украшены миниатюрами, что он неоднократно позировал для своего портрета и приказал изготовить портреты со всех вельмож государства. Ежедневно осматривал он работы своих художников, предлагал технические усовершенствования и стремился поднять свою школу на такую высоту, чтобы она могла соперничать с художниками Персии и Запада.

Джехангир (1605 — 1627) был лучшим знатоком картин на Востоке. Он со страстью занимался художественно-историческими шпудиями. Он сам рассказывает, что был в состоянии назвать имя автора всякой попадавшей ему старой или новой картины, при рассматривании очень схожих портретов с одного и того же лица мог с легкостью угадать руку различных художников ¹⁾. Он

¹⁾ Kühnel, о. с., стр. 43.

побуждал художников к изучению природы и часто заказывал им „портреты“ определенных животных: слонов, лошадей, соколов, также растений, деревьев. Его преемник, Шах Джахан (1628—1658) увлечен был главным образом планами обширных архитектурных сооружений. При сыне его Ауренгзибе (1659—1707) живопись оказалась при дворе не в моде. Этот император был строгий мусульманин, занятый главным образом посещением мечетей, чтением Корана и соблюдением постов. С его правления начался упадок государства Великих Моголов, но живопись жила еще в 18 веке довольно интенсивной жизнью.

Индийская миниатюрная живопись за свыше двухсотлетнее ее существование не стояла на одном месте, она видоизменялась в своей художественной сущности, в своем стиле, подвергалась различным влияниям. На первой ступени своего развития она была под воздействием персидского искусства. Живопись этого периода называли прежде „индо-персидской“, но уже Мартин справедливо возражал против этого термина¹⁾. „Термин „индо-персидский“ не правилен, говорит он,—это то же самое, если сказать про французское искусство 16 века „франко-

¹⁾ Martin, о. с., стр. 59.

итальянское". Только в начале — в правление Акбара — персидское влияние было очевидно; но скоро развился индивидуальный индийский стиль, совершенно независимый от персидского".

По Кюнелю (о. с., стр. 45) при Бабуре связь с Туркестаном была еще очень тесной и оттуда привез он в Индию первых мастеров, и относительно некоторых лицевых манускриптов раннего 16 века можно поставить вопрос, исполнены ли они еще в Бухаре или уже в Дели. За первое говорит чисто персидская композиционная схема, за последнее совершенно новые колористические устремления, значительно удаляющиеся от насыщенного цвета бежзадовской школы через более мягкое тонирование темперой и гуашью и отныне становящиеся характерными для всей индийской школы. Как пример этого нового направления, Кюнель приводит миниатюру работы мастера Балджида из собрания П. И. Щукина в Москве ¹). Впервые эта миниатюра была издана еще в 1907 году, в описании персидских коллекций Щукинского собрания ²). Здесь она описывается, как лист из персидской лицевой рукописи 1521 года.

¹) Kühnel, о. с., стр. 45, рис. 102.

²) Персидские вещи Щукинского собрания. М. 1907, 38 и 39 и т. XXX.

Но в каталоге фотографий с экспонатов Мюнхенской выставки мусульманского искусства наша миниатюра определена как индийская миниатюра работы Балджида¹⁾. На миниатюре (подпись направо на корнях дерева) изображен князь (по Кюнелю, может быть, император Хумаюн, смотрящий в саду на акробатов²⁾). Головные уборы придворных—тюрбаны со столбиками—указывают на персидский прообраз эпохи шаха Тахмаспа. Согласно Мартину, индийские миниатюры до Акбара очень редки—это индийские подражания персидским оригиналам (Бехзаду, Султану Мухаммеду). Акбар призывал мастеров из Персии, так, напр., художника Абд-эль-Самада из Шираза. Молодые индусы, бывшие у них в обучении, обнаруживают связь с персидским 16 веком³⁾ в то время, как другие индийские мастера начинают работать уже в национальном направлении. Таковы иллюстрации очень большого формата в Хамза-Наме (60 миниатюр в Вене, одна воспроизведена у Kühnel'a, о. с., рис.

1) Meisterwerke Muchammedanischer Kunst auf der Ausstellung München 1910. Verzeichnis der Photographien in unveränderlichem Platindruck, стр. 9.

2) Kühnel, о. с., стр. 64.

3) Kühnel, о. с., рис. 103 (Посещение принцем пустынного—ок. 1600 г.), рис. 105 (мастера Мир Чавда, сына Ганга Рам).

107). В подобных миниатюрах находятся черты древней индийской традиции, идущей от пещерных фресок. Образцом этого стиля в соединении с европейским уже влиянием (европейское понимание перспективы в архитектурной декорации) являются миниатюры сделанного для Акбара перевода на персидский язык манускрипта Рашид-эддина (из собр. Шульца); одна из миниатюр воспроизведена у Кюнеля (рис. 108); она представляет плач по умершем Дубун и-Найане. В левом пространстве наверху плакальщицы над саркофагом умершего; около группа оплакивающих умершего мужчин, внизу кони покойного. Миниатюры относятся к работам известного художника Базавана. Кроме него до нас дошли имена, а иногда и произведения таких художников, как Манухер, Бхагвати, Дхану, Санвлах, Фаррук-бег и др., которые занимались изображением легенд о Кришне и другими чисто индусскими сюжетами. Мы знаем, что Акбар велел иллюстрировать „Рамаяну“ и отдельные эпизоды из Махабхараты (напр. эпизод о Нале и Дамаянти); тот же мастер Мир Чанд, который в одном случае трактует сцену „встреча князя“ (рис. 105 у Кюнеля) в связи с персидской живописной традицией, изображает „Полет Вишну“ и жертву Линге

(фаллосу)¹⁾, символу созидательной силы природы, под видом которого почитался бог Шива (Махадева), особенно в южной Индии. При чисто индийских типах, перспектива и моделировка в этих последних миниатюрах европейские.

Во времена Акбара иллюстрирование манускриптов играет еще существенную роль, но скоро первенствующую роль начинают играть миниатюры на отдельных листах. а со времен Джахангира дальнейшее развитие иллюминирования рукописей совершенно прекращается. В эту эпоху одной из труднейших задач было изображение сцены Дурбара (большого приема при дворе Великого Могола), где многочисленные персонажи воспроизводились с фотографической точностью. Особенно интересна миниатюра, изображающая Джахангира и его двор²⁾. Этот драгоценнейший культурно-бытовой документ заключает до 60 портретных изображений придворных Джахангира, при многих можно разобрать надписи, кто изображен. Это ряд мастерских портретных характеристик; индивидуально переданы и одежды; в числе

1) Kühnel, о. с., рис. 133 и 134.

2) Первоначально она принадлежала В. В. Голубеву, затем В. Шульцу (воспроизведена у Marteau et Veveг, о. с., № 234 и у Kühnel'a, о. с., рис. 109. Еще прием у шаха Джахана—Marteau, о. с., № 229.

изображенных мы видим портрет иезуита с надписью „Падери“. В Лоджи, где восседает Джахангир у капители колонны, помещено изображение Мадонны. Marteau (о. с.) приводит при объяснении картины пассаж из сочинения иезуитского патера Катру („Histoire generale de l'Empire du Mogol“. 1705): „благочестие Акбара (отца Джахангира) по отношению к пресвятой деве было им обнаружено публично. В день Успения он приказал воздвигнуть трон, на котором поместил изображение матери божией“. Затем изображаются придворные празднества, охоты, сцены игры в поло и пр.¹⁾ При шахе Джахане портретная живопись получает еще большее развитие, но характер ее меняется; нередко это эскизы, наброски, где контуры лица даны только в легком очерке. Появляются прекрасные рисунки, особенно замечателен рисунок в собр. Голубева, где изображен с поразительной остротой лежащий на диване, обложенный подушками тяжело-больной, со страшно исхудалым, иссохшим лицом и телом²⁾ Известнейшими мастерами индийской школы портретов 17 века

1) Воспроизведения у Kühnel'a, о. с., рис. 112—114.

2) Воспр. у Marteau. о. с., № 248. Найдена и миниатюра в красках, к которой этот рисунок является эскизом (см. воспр. у Binyon and T. W. Arnold. The court painters of the Mogols, Oxford, 1921).

были Анупхатар, Хунхар, Гавардхан, Хитармап, Мухаммед Надир из Самарканда и Мир Мухаммед Хашим. Мансур оставил превосходные листы с изображениями охотничьих соколов, Мурад ряд этюдов с газелей, Шафи-аббаси — цветов и птиц ¹⁾.

В течение 17-го века все сильнее и сильнее распространяется западное влияние, прививающее европейское понимание пространства и навыки европейской живописи 17 века. В связи с западным влиянием ставят столь излюбленные ночные ландшафты. Наконец мы встречаем копии с европейских картин и сюжеты европейского характера. Это в значительной мере связано, повидимому, с развившимся при Джебхангире и позднее (так-же как и в Персии, но в еще сильнейшей степени) стремлением собирать альбомы, где вместе с восточными миниатюрами и образцами каллиграфии, встречались и европейские гравюры и копии с них. В собрании П. И. Щукина в Москве есть маленькая копия с европейской картинки с изображением Мадонны с младенцем. На рис. 123 у Кюнеля встречаем христианский мотив, повидимому, скопированный с нидер-

¹⁾ Marteau. о. с., № 255 (сокол), № 233 (антилопа); nature morte Шафи Аббаси 1652 г. из собр. Публ. библ. в Спб. (в мурачке № 489) воспр. у Kühnel'a, рис. 136.

ландской миниатюры около 1520 года. У Marteau и Veveг (о. с., № 260) воспроизведена миниатюра, внушенная гравюрой Дюрера на серии „малых страстей“ — „Христос перед Пилатом“.

Индийские миниатюры встречаются и в русских собраниях. В Петербурге—в Публичной библиотеке в альбоме-мурачке № 489 до сотни индийских миниатюр; из них многие превосходны¹⁾. В Азиатском музее есть альбом (происходящий из библиотеки шаха персидского), где есть и индийские миниатюры. В Москве много индийских миниатюр было в собрании П. И. Щукина, ныне распределенных между собраниями Arg Asiatica и Музея-института классического Востока. Наиболее ценными листами является 48 миниатюр из Бабур-наме, относящихся, по видимому, к концу 16 века — к концу правления Акбара²⁾.

Если европейская живопись влияла на индийскую, то отмечаются черты и обратного влияния. Примером может служить от-

¹⁾ Ряд миниатюр воспр. у Martin, о. с., № 174, 175, 208, 224 и др.

²⁾ Они были подарены П. И. Щукину А. В. Морозовым. См. о них Персидские вещи щукинского собрания, 1907, стр. 6; о них также в Золотом руне за 1908 г., № 3—4, стр. 38; при этой статье дано 11 воспроизведений с них (1—в красках).

8
меченное впервые еще в 1904 году Фридрихом Зарре воздействие индийской миниатюры на Рембрандта. Он отметил 13 рисунков великого голландского художника с индийских миниатюр (Hofstede de Groot. Die Handzeichnungen Rembrandts, Haarlem, 1906. №№ 644, 744, 926—930, 1025, 1087, 1088, 1122, 1187, 1287). Вероятные прообразы этих рисунков указал Зарре в индийских миниатюрах эпохи Великих Моголов. Рембрандт черпал из индийских миниатюр иные черты: одежды, позы, типы персонажей для своих библейских композиций. Как на один из примеров указывает Зарре на картину Румянцевского музея в Москве: „Аман, Артаксеркс и Эсфирь“, где костюмы скопированы с индийских миниатюр эпохи¹⁾. Затем Зарре открыл еще рисунок Рембрандта (14-й) того же типа, который был приобретен у одного сельского священника в Англии²⁾. В Каталоге аукциона английского художника Джонатана Ричардсона (1665—1745) был альбом: „a book of Indian Drawings by Rembrandt, 25 in Number“. Из

1) Fr. Sarre. Rembrandts Zeichnungen nach indisch-islamischen Miniaturen (Jahrbuch d. K. Preussisch Kunstsammlungen, XXV. 1904).

2) Fr. Sarre. Ein neues Blatt von Rembrandts indischen Zeichnungen. (Jahrbuch d. K. Preussisch. Kunstsammlungen, XXX B. 1909).

этого альбома происходят, очевидно, эти 14 рисунков; на одном из них штемпель худ. Лоуренса. Опубликованный в 1909 г. рисунок изображает, как показывает сравнение с подходящими портретными миниатюрами, Акбара и его сына Джахангира; последний изображен с книгой в руках. Высоко над ними 2 putti (такие putti в облаках, встречающихся на индийских миниатюрах 17 века, являются там чертой европейского влияния). Каким же образом мог познакомиться Рембрандт с индийской миниатюрой? Да, очевидно, уже весьма рано в Амстердам стали привозить альбомы с индийскими миниатюрами и Рембрандт мог рассматривать их. В Публичной библиотеке есть альбом индийских миниатюр, где фронтиспис рукописи и 7 страниц в начале написаны от руки по голландски: „Afbelddingen van d. Golconda ze Koningen. 1695“. Вот ясное доказательство, что в конце 17 в. альбомы индийских миниатюр бывали в руках голландцев. Подобный альбом полувеком раньше мог изучать и копировать Рембрандт.

УШ.

В заключение несколько слов об истории изучения мусульманской миниатюры. Это изучение началось еще очень недавно

и сначала над очень ограниченным матери-
алом. Еще в 1895 год в книге Гайе о пер-
сидском искусстве, в главе, посвященной
миниатюре, все воспроизведения были взяты
из материалов библиотеки хедива в Каире.
Но скоро круг памятников, вступивших в
поле зрения исследователей, становится бо-
лее обширным. Пополнение общественных и
частных собраний, а особенно выставки ис-
кусства Ислама, а в частности мусульманской
миниатюры, содействовали этому. Особенно
плодотворны были выставки в Мюнхене и
Берлине 1910 года и выставки миниатюры
в Musée des Arts décoratifs в Париже 1912 г.
Первым серьезным исследователем восточной
миниатюры был Блоше, который свыше 20 лет
успешно работает в этой области (начиная
со статьи, появившейся в 1897 году в Ga-
zette des Beaux-Arts, и кончая вышедшим
в 1920 г. последним описанием миниатюр
Парижской Национальной библиотеки). Цен-
ным вкладом в изучение явились статьи Ка-
рабачека, напечатанные им в Sitzungsber-
ichte Венской Академии наук (с 1908 по
1913 г.). Первая обстоятельная работа об-
щего характера принадлежит перу Мартина:
„The miniature painting and painters of Persia,
India and Turkey“. 1912. Второй том труда
Мартина представляет богатейший атлас прево-

сходных воспроизведений с миниатюр. В 1914 году вышел обширный, богато иллюстрированный труд Вальтера Шульца: „Die persisch - islamische Miniaturmalerei“. Очень богатый материал воспроизведений заключен в публикации Marteau et Vever о выставке миниатюры 1912 года в Париже. Прекрасные репродукции находим мы и в большом каталоге Мюнхенской выставки 1910 года. X

Ряд ценных статей был помещен в журнале The Burlington Magazine (начиная с 1903 года); несколько интересных этюдов дал в 1920—22 г.г. во французских журналах турок Арменаг Сакизиан и, наконец, в 1922 году появилась небольшая, но очень удачно обобщающая сделанное в области изучения восточной миниатюры работа Эрнста Кюнеля: „Die Miniaturmalerei im islamischen Orient“. Специально индийской миниатюре посвящена ценная работа Бюниона и Арнольда: „The court painters of the Grand Mogols“, Oxford. 1921.

Далее мы прилагаем список работ о восточной миниатюре, как в специальных исследованиях и статьях, так и в изданиях более общего характера, где изучение миниатюры входит, как часть. По условиям времени, т. е. еще далеко не все сделанные на западе работы дошли до нас, он вряд ли окажется исчерпывающим; но все более зна-

чительное работы, кажется, найдут в нем место.

Из собраний восточной миниатюры особенным богатством отличаются собрания в Каире, Константинополе, Петербурге, Лондоне, Париже, Берлине, Вене, Лейпциге, Мюнхене, Бостоне и Нью-Йорке. В России, кроме петербургских собраний Публичной библиотеки и Азиатского музея, имеющих мировое значение, есть мусульманские миниатюры в Москве („*Arts asiatica*“ и Музей—институт классического Востока), в Киеве (собрание Ханенко) и в Казани (Мусульманская библиотека).

В виду огромного значения петербургских собраний для изучения миниатюр, скажем кратко об их основном составе (об отдельных выдающихся миниатюрах и иллюминированных рукописях из этих собраний часто шла речь в предшествовавшем изложении). Часть иллюминированных арабских, персидских и турецких рукописей прекрасного собрания Азиатского музея Академии наук происходит из собраний консула в Реште Руссо и поступила в музей в 1819 и 1825 годах ¹⁾. С тех пор собрание значительно пополнилось.

¹⁾ Азиатский музей Российской Академии наук. 1818—1918. Краткая памятка. П. 1920.

Гордостью собрания восточных манускриптов Публичной библиотеки является Ардебильская библиотека, поступившая в 1828 году. Здесь мы встречаем чудеса книжной роскоши Востока: изумительные росписные лаковые переплеты, превосходные образцы каллиграфии и орнаментики, отличная бумага, частью цветная и изукрашенная золотыми узорами, громадное количество превосходных миниатюр. Большая часть манускриптов написана для шахов из династии Сефевидов и является их даром в Ардебильскую библиотеку, особенно ими любимую, т. е. в мечети, в которой хранилась эта библиотека, находилась гробница основателя династии шейха Сефи. Манускрипты отличаются отличной сохранностью, вопрос о подлинности миниатюр вне сомнений. Что за прекрасная школа для глаза всякого изучающего искусство Востока!

Библиография мусульманской миниатюры.

- 1) D'Allemagne. Du Khorossan au pays des Bachtiaris. 3 mois de voyage en Perse 1911. 4 v (т. II о персидском искусстве).
- 2) Auet Ch. Exhibition of persian miniatures at the Musée des Arts décoratifs (Burlington Mag. 1912).
- 3) Anet Ch. „Manafi-i-heiwan“ (Burlington Mag. 1913, july a. august).
- 4) Arnold. Some persian and indian miniature (Burlington Mag 1917, july).
- 5) Bell C. Persian Miniatures (Burlington Mag. 1914, mai).
- 6) Binyon L. a. Arnold T. W. The court painters of the Grand Mogols, Oxford, 1921.
- 7) Blochet E. Les miniatures des manuscrits musulmans (Gaz. des Beaux-Arts. 1897).
- 8) „ Musulman manuscripts and Miniatures at the Exhibition in Paris (Burl. Mag. t. II, 1903, july et dec.).
- 9) „ Les origines de la peinture en Perse (Gaz. des Beaux-Arts, 1905, août).
- 10) „ Les écoles de peinture en Perse (Rev. archéologique 1905, juillet et août).
- 11) „ Peintures de manuscrits arabes à types byzantins (Rev. arch. 1907).
- 12) „ Peintures de manuscrits arabes, persans et turcs de la Bibliothèque Nationale. P. 1912. (64 табл.).
- 13) „ Les peintures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale. P. 1920 (82 табл. иллюстраций и 325 страниц текста).

-
- 14) Coomaraswamy A. Rajput painting. Oxford 1916.
 - 15) Cumont E. Mâni et les origines de la miniature persane (Revue arch. 1923).
 - 16) Demaison M. L'exposition de tissus et de miniatures d'Orient au Musée des Arts décoratifs. (Les Arts. 1907, mai).
 - 17) Денике В. Заметки по искусству Востока (Казанский Музейный Вестник 1921 г. № 1—2). ✓
 - 18) Он-же. Арабо-месопотамская школа миниатюры (Новый Восток за 1923 г. № 3). ✓
 - 19) Dietz E. Die Kunst der islamischen Völker. 1915
 - 20) Достоевский М. Страницы искусства Востока (Баян, 1914, № 7—8).
 - 21) „ Очерки восточного искусства (Баян, 1914, № 7—8).
 - 22) Дульский П. Миниатюра на выставке культуры народов Востока. (Путеводитель по выставке) К. 1920.
 - 23) Он-же—перевод по татарски.
 - 24) Huart. Les calligraphes et miniaturistes de l'Orient musulman. P. 1908.
 - 25) Gayet. L'art persan. 1895.
 - 26) Кандивский В. Письмо из Мюнхена (Аполлон 1910, № 11—о персидской миниатюре).
 - 27) Karabacek J. V. Zur orientalischen Alterthumskunde. I. Sarazenische Wappen. (Sb. K. Akad. W. in Wien, 157 B. 1908).
 - 28) „ Risa—i—Abbasi (ibidem, 19 1)
 - 29) „ Muhammedanische Kunststudien (ibidem, 19.3).
 - 30) Kühnel E. Miniaturmalerei im islamischen Orient. Berlin. 1922 г. (159 иллюстраций).
 31. Lavoix. Les peintres arabes. P. 1876.
 32. Martean G. et Vever H. Miniatures persanes... exposés au Musée des Arts décoratifs. 1912. 2 т.
 33. Martin E. R. Etude sur les peintres persans (Burl. Mag. 1909).
 34. „ The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey. London. 1912. 2 т.
 35. „ Les miniatures de Behzad dans un manuscrit persan daté 1485. 1912.
 - 36) Marye G. L'exposition d'art musulman. (Gas. des Beaux-Arts 1893 и 1894).

-
- 37) Meisterwerke muchamedanischer Kunst auf der Ausstellung in München. 1911 (в т. 1—41 табл. миниатюр и статья Martin'a) 1).
- 38) Migeon G. Berchem M. et Huart. L'exposition. des arts musulmans à l'Union centrale des Arts décoratifs. (Catalogue des riptif, P. 1903).
- 39) „ L'exposition des arts décoratifs (Les Arts, 1903, avril).
- 40) „ Les arts plastiques et industriels. (Manuel d'art musulman, v. II. P. 1907).
- 41) Орбели И. А. Мусульманское искусство (Новый Энциклопедич. словарь Брокгауза и Эфрона, т. 27).
- 42) Половцев А. А. Заметки о мусульманском искусстве (по приведениям его в музее Штиглица)—Старые годы 1913, октябрь.
- 43) Ф. А. Розенберг. Персидская миниатюра конца XV в., работа Али Риза-и Аббаси. (Изв. Рос. Акад. ист. мат. культ. № 10, т. 2. 1922).
- 44) Он-же. Об индо-персидской и ново-индийской живописи (Восток 1923 г. № 2).
- 45) Sakisian Armenag. Les miniaturistes Behzad et Kassim Ali (Gaz. des Beaux—Arts 1921, octobre)
- 46) „ L'unité de miniaturiste en Perse (Syria, 1921, II p 1-e fasc.).
- 47) „ La miniature persane à Boukhara au XVI siècle. (Revue de l'art ancien et moderne 1622, mars et mai).
- 48) Sarre Fr. Rembrandts Zeichnungen nach indisch—islamischen Miniaturen (Jahrbuch d. K. Preussisch. Kunstsamlungen, XXV. 1904).
- 49) „ Ein neues Blat von Rembrandts indischen Zeichnungen. (Ibidem, XXX B. 1909).
- 50) „ Risa Abbasi (Knnst und Künstler, 1910).
- 51) „ Zeichnungen von Risa Abbasi. München. 1920.
- 52) Sarre F. u. Mittvoch E. Zu I. v. Karabaceks Risa-i-Abbasi (Islam, II, 1911).

1) Цитируется нами чаще всего, как М. А.—Münchener Ausstellungswerk.

-
-
- 53) „ Zeichnungen Risa Abbasi. Text u. Mappe. 1914.
- X 54) Sattar Kheiri. Indische Miniaturen der islamisch. Zeit. Berlin. 1921 (48 таблиц).
- 55) Schulz W. Die islamische Malerei (Orientalisches Archiv 1910).
- 56) „ Die persisch - islamische Miniaturmalerei. Leipzig, 1914. 2 тома (200 таблиц)..
- 57) Стасов В. В. Миниатюры некоторых рукописей византийских, русских, джагатайских и персидских. 1902.
- 58) Tressan. La peinture en Orient et en Extrême Orient (L'art et les artistes, 1913).
- 59) Т. Г. Персидская живопись (Золотое руно 1908 г. № 3—4).
- 60) Варварова Д. Персидское искусство (Союз молодежи 1912, № 1).
- X 61) Персидские вещи Щукинского собрания 1907.
- 62) Войнов В. Собрание Ханенко в Петербурге (Аполлон 1916, № 1).
- 63) В. П. Мусульманская выставка (Старые годы 1910, окт.).

Прикладное или декоративное искусство мусульманских народов.

По мнению Эрнста Дица¹⁾, потребует много десятилетий точнейших детальных изучений, особенно в области техники и орнаментики, чтобы добиться отчетливого познания прикладного искусства Ислама. И это весьма важно не только для мусульманского искусства. Ведь до позднего средневековья художественная промышленность Европы жила только милостью Востока.

Ткани, ковры, керамика, стекло, восточное серебро, инкрустированная бронза, резьба по дереву, по кости, камню, орнамент и художественная декорация оружия, монет - все должно быть предметом внима-

¹⁾ E. Dietz. Die Kunst der islamischen Völker. 1905, стр. 192.

тельного изучения со стороны особенностей стиля и техники. И только как завершение такого изучения могут быть общие выводы о характерных особенностях прикладного искусства мусульманского Востока в различные эпохи, у различных народов, в движении и развитии. В дальнейшем мы постараемся характеризовать главнейшие отрасли художественной промышленности Ислама в наиболее ярких проявлениях, в наиболее типических и художественно ценных образцах.

Для понимания взаимоотношений художественных течений Востока и Запада, *ткани*, этот важнейший источник орнаментики, как элемент легко переносимый, прочно и верно, бессознательным путем всюду просачивающийся, представляют величайший интерес. При этом стороной дающей в этой области искусства является по преимуществу Восток, а Запад — стороной берущей, заимствующей, хотя и перерабатывающей. Лишь для весьма поздней эпохи можно говорить о воздействии западных мотивов и узоров на восточные, напротив влияние Востока вплоть до эпохи ренессанса было преобладающим.

Дрегер¹⁾ полагает, что можно вообще разделить текстильное искусство Европы после-античной эпохи на два основных периода: один вплоть до поздней готики и ренессанса — стоящий под преимущественным влиянием Востока и другой — с эпохи ренессанса, с которого только и начинается развитие европейской художественной ткани. В древней Руси мы наблюдаем также очень значительное распространение восточных тканей вплоть до конца 17 века: здесь и бархат кизильбашский, и байберек, и изорбаф (персидская шелковая золотая ткань) и др. Узоры тканей влияли и на древне-русское шитье и на орнаментiku металлических изделий и вносили острую восточную струю в русское искусство 16 и 17 веков. Ткань мусульманского Востока может быть изучаема в ее прошлом не столько на самом Востоке, сколько на Западе и в России: в музеях, а еще раньше в сокровищницах, в ризницах церквей и монастырей. В России особенно богаты собрания Оружейной палаты и б. Щукинского музея.

Изучение тканей из круга мусульманского искусства приводит нас к источникам сасанидским, коптским и византийским. Здесь

1) M. Dreger. Stoffe. (M. A., т. III, стр. 2).

более, чем в какой либо другой области искусства, наблюдается медленная, постепенная эволюция стиля без резких переломов и потрясений. Когда Египет в VIII веке сделался мусульманским, прикладное искусство там было коптским и это коптское искусство оказало влияние на арабских завоевателей, но, по мнению Мижона (о. с., стр. 3^с2), не следует преувеличивать значение этого влияния: арабская культура при своем распространении в этот период входила в соприкосновение с различными культурами Азии и Африки, в том числе с очень древними, и с многовековой традицией. В отношении декорации тканей, в частности, арабы не восприняли религиозных изображений, заимствованных коптами из Византии, но легко впитали геометрические мотивы, комбинация линий, бывших, быть может, поздним отражением древнефиникийской цивилизации. Весьма рано начали входить в украшение ткани, как декоративный элемент, арабские кufические надписи.

В основе ранней ткани Месопотамии и Персии лежат сасанидские образцы. Сасанидские шелковые ткани представляют частую в своем узоре круги, ромбы, венки, в которые вписаны орнаментальные, растительные или животные мотивы. Особенно

характерны изображения фантастического павлинообразного дракона¹⁾, утки, сасанидского царя на охоте; затем симметрично расположенные реально или геральдически трактованные звери по сторонам дерева (древний восточный мотив). Иные из этих мотивов переходят непосредственно в декорацию тканей ранне-мусульманского периода. Примером этому могут служить ткани 8—10 веков с подражанием сасанидскому узору²⁾. На превосходном фрагменте ткани (из Месопотамии 11—12 в.) из собрания гр. Уваровой представлен мотив двух животных (крылатых львов?) по сторонам богато изукрашенного канделябра³⁾.

Представить себе ясно искусство ткани в ранне-мусульманский период вследствие малого количества дошедших памятников и трудности их точной датировки является весьма не легкой задачей. Кое-какие сведения о состоянии ткацкой промышленности у

1) Fr. Sarre. Die Kunst des alten Persien, 1922, р. 95; текст стр. 46—48.

2) Ibidem, рис. 100 и 101. Отметим связь их сасанидского прообраза с изображением одежды на рельефе в Так-и-Бустане 620 года, где представлен узор с утками и цветами в кругах (ibidem, рис. 97).

3) Воспроизведено в М. А., т. 3, табл. 179 (в красках).

народов ислама дает нам литературная традиция. В первый раз заходит речь об арабской ткани по поводу украшения тканями святынища Каабы в Мекке. Количество ценных тканей, приносимых для украшения святынища, было огромно. Уже в 774 г. по Р. Х. отмечалось их очень значительное количество; позднее оно еще возросло. Посетивший Мекку в 1183 г. сицилийский путешественник ибн-Джобайр восхищается богатством убранства. Снаружи 34 ткани были сшиты вместе; эти ткани зеленого шелка содержали множество надписей и изображения ниш, заканчивавшихся треугольником. Внутри даже колесны были покрыты тканями¹⁾. В Египте после арабского завоевания производство тканей, повидимому, не уменьшилось. Макризи называет ряд городов, известных этим производством. Особенного блеска искусство ткани достигло при Фатимидах, о чем дает представление сделанное Макризи описание чудес, собранных ими в своих дворцах. Один из них — Моез-ли-дин-Аллах приказал выполнить ткань, на которой была

1) G. Migeon, Manuel d'art musulman, t. II, стр. 383; у него же заимствуем дальнейшую сводку. Весьма в жной общей работой является труд Otto v. Falke-Kunstgeschichte der Seidenweberei 2. B. 1913.

изображена земля с ее горами, морями, реками, дорогами, городами. Чтение инвентаря сокровищницы Эль - Мостансера, составленного тем же Макризи, по замечанию Мижона, стоит чудес „Тысячи и одной ночи“. Мастерские Александрия, Дамиетты, Дабика и др. городов производили тонкие ткани, затканые золотом, золотыми цветами (т. наз. „дабики“), с изображением персонажей. Это были изображения празднеств, охоты, танцев, борьбы, сражений. Отсюда же на сарацинских или христианских кораблях эти ткани вывозились в Европу. Не меньшее увлечение производством драгоценных тканей имело место и при мамлюках.

Дамаск и Алеппо в средние века были грандиозной ярмаркой тканей; о караванах оттуда с шелковыми и пурпурными тканями сообщают еще хроникеры VIII века. Несомненно восточные ткани описываются в инвентарях ризниц иных средневековых соборов. Так, в инвентаре собора в Кентербюри в Англии, составленном в 1315 году, сообщается, напр., о ризе из ткани красного цвета, называемой антиохийской, с голубыми птицами с золотыми головами. Это описание заставляет вспомнить о шелковой зеленой ткани 11—12 века с красными птицами. головы и лапы которых вытканы золотом

(в Музее декоративных искусств в Брюсселе¹). Замечательные ткани выработывались и на острове Кипре. В Персии и Малой Азии на тканях наряду с чисто орнаментальными мотивами изображались и портреты властителей. Подобными тканями восхищались в дворцах Багдада во времена аббасидского калифа Мутеваккиля, умершего в 861 г по Р. Х. (Об этом у Карабачека: Die persische Nadelmalerei Susandschird. 1881).

Из путешественников сообщает о тканях Марко Поло, отмечающий красоту шелковых изделий, производимых в центральной Азии. В Персии его поражает высокое качество золототканых и шелковых материй; Казвин особенно славился в ту эпоху в этом отношении.

Подвергая рассмотрению самые памятники восточного тканья, мы сначала коснемся предметов древнейшего периода (до 14 века) в их различных стилистически проявлениях в разных странах мусульманского Востока, а потом разберем позднейшие, преимущественно персидского и малоазиатского происхождения.

К первой группе мы отнесем (следуя Мижону с дополнениями по Дрегеру) ткани

¹) J. Errera. Catalogue d'étoffes anciennes et modernes. 1907, стр. 25 (рис. № 9).

с надписями фатимидского Египта, арабские ткани с сасанидским и византийским влиянием, сельджукидские ткани, сирийские ткани из Антиохии, месопотамские ткани (до 14 века), ткани мамлюкского Египта 13—14 веков, испано-мавританские ткани, сицилийские ткани и, наконец, сарацино-итальянские.

Фатимидских тканей с надписями и примыкающих к ним по стилистическим признакам Мижон указывает в различных собраниях свыше 10. Из них особенно интересна ткань из ризницы собора Парижской Богоматери с изображением зайцев с длинными ушами; надпись куфическим шрифтом называет фатимидского халифа конца X века. На ткани из ризницы церкви в Апте где изображены в медальонах сплетшиеся хвостами сфинксы, мы читаем имя халифа Мустали-Абуль-Касим-Ахмеда (1094—1101). Из числа близких последней по стилю упомянем изумительную шелковую ткань XI века в музее Кюни, где повторяется мотив двух павлинов, стоящих по сторонам священного дерева, хвосты которых поднимаются кругообразно и почти соединяются над их головами (рис. 335 у Migeon'a, о. с.). Мижон считает эту ткань одним из шедевров арабского искусства и отмечает силу

линии рисунка и незабываемое по интенсивности и гармонии сочетание двух красочных тонов: рубиново-красного и золотисто-желтого.

В особую группу могут быть объединены ткани с более или менее ярко выраженным сасанидским и византийским влиянием, но в которых симметрия уже не так строга и проглядывает, по мнению Мчжона (о. с., стр. 392), некоторая свобода и живописный инстинкт. Из этих тканей одна с мотивом гепардов на цепи, строго симметрично поставленных по сторонам стилизованного дерева, из церкви св. Стефана в Chinon (воспр. у Migeon'a, о. с., f. 333), могла бы считаться сасанидской, если бы не арабская надпись. Строгость мотива византийских концентрических кругов встречаем в замечательной ткани, найденной в архиве одного из соборов Испании. Эта ткань была нашита на документ эпохи Фердинанда II (1157—1188) и, следовательно, не может быть моложе 2-й половины XII века. В ленте каждого круга прекрасная арабская надпись замыкает сомкнутую композицию двух павлинов спиной друг к другу, но с голсами повернутыми назад, так что клювы их почти сходятся ¹⁾.

1) Воспроизведена у Migeon'a, о. с., f. 337.

Ткань с надписью, называющей сыновей сельджукидского султана начала 13 века (Migeon, o. c., f. 339), из музея торговой палаты в Лионе, позволяет об'единить ее со сходными по стилю в обособленную группу сельджукидских тканей. Затем ряд тканей, стилистически сходных с птицами и другими животными, головы которых вытканы золотом (что отмечалось в вышеупомянутой описи кентербюринской ризницы как особенности тканей из Антиохии), могут быть соединены в группу сирийских тканей из Антиохии. Мижон пытается ряд тканей до 14 века, с изображением охоты, стилистически близких к работам мосульских инкрустаторов по металлу, связать в особую — месопотамскую группу.

III Самостоятельную группу представляют сицилийские ткани. Хотя мусульмане, как власть, были вытеснены из Сицилии норманнами уже в XI веке, но мусульманская культура долго еще продолжала развиваться на острове. Мохаммед ибн - Джебайр, пилигрим из Испании, посетивший Сицилию в конце XII века, оставил нам очень любопытную картину жизни страны. Мусульмане сохранили свои нравы, обычаи, религию; мечети продолжали существовать рядом с церквями. Из смещения двух на-

чал: христианской и мусульманской цивилизации не замедлило зародиться могучее художественное движение. В середине 12 века Рожер II, сицилийский король, предприняв поход на Грецию, овладел Коринфом, Фивами, Афинами, разграбил эти города и увел в плен мастеров шелковой промышленности; он поселил их в Палермо и приказал обучать сицилийцев своему искусству. Так передает дело Оттон из Фризингена (Migeon, o. c., стр. 412). Вероятно, палермские ткани долго сохраняли арабский характер. Несколько драгоценных тканей из сицилийских придворных мастерских хранятся поныне в сокровищницах Европы. Наиболее знаменита мантия в Вене, бывшая частью реликвий священной римской империи, которую Генрих VI вывез в 1195 г. в Германию после своего коронования в Палермо. Эта мантия была выткана в Палермо в 1133 году. Она поражает стройной монументальностью композиции, представляющей две симметрические группы львов, терзающих верблюдов; эти группы разделяет стройная стилизованная пальма. Изображения вытканы золотом на пурпурном фоне. Замечательно искусство, с которым вписаны группы в поверхность поля, представляющего форму четверти круга. Животные трактова-

ны в очень стилизованных формах, разбросан орнамент в форме виноградной лозы¹⁾. Мижон замечает, что никакие описания не в состоянии передать величия, декоративной силы и изумительного богатства этой исключительной ткани. Из других сицилийских тканей эпохи отметим две ткани в ризнице собора в Ратисбоне, где надпись называет мастера (Абд-эль-Азиза, вытканшего их для короля Вильгельма II (1169—1189).

Испано-мавританская ткань представляет область арабской художественной промышленности с особыми, свойственными ей чертами. Источники, как восточные, так и западные, сообщают нам и о главнейших центрах производства, рассказывают об их внешнем виде, приводят их названия. Писатель Эль-Маккари говорит, что серебряная ткань в несколько тонов называлась дибаж, ткань, на которой были вышиты имена властителей, называлась тираз, более простые ткани носили название хомоль. Культура шелка началась в Испании и получила распространение ранее X века. Уже в IX веке испанские ткани славились; о них говорит уже Анастасий Библиотекар, именуя их „spaniscum“.

¹⁾ Воспроизведение у Migeon'a, о. с., f. 353. Надписи на мантии арабские.

Самая древняя из дошедших до нас испано-мавританских тканей—это фрагмент очень тонкого шелка, найденный в алтаре одной маленькой испанской церкви и ныне хранящийся в Исторической Академии в Мадриде. В медальонах представлены сидящие фигуры, львы, птицы и четвероногие (у Мижона, о. с., f. 355). В двух полосах читается куфическая надпись, называющая халифа Хишама, правившего в конце X в. Этот фрагмент можно причислить к тканям, обозначаемым именем тираз. Присутствие изображений одушевленных существ несколько выделяют эту очень раннюю ткань из испано-мавританской группы, одной из характерных особенностей которой как раз является отсутствие изображений живых существ и преобладание линейных и геометрических мотивов, что вообще характерно для мавританского искусства (в Марокко и Алжире, так же как в Испании). Горизонтальные полосы орнаментации чередуются с полосами украшенными надписями¹⁾.

Особую группу образуют ткани, преимущественно 13—15 веков, относительно

1) Воспроизведение у Migeon'a, о. с., f. 352, 354, 356; Eggera, о. с., f. 17; M. A., t. III, табл. 188. Ткань из собр. Eggera найдена в могиле инфанта Филиппа умершего в 1252 году, что позволяет отнести ее к половине 13 века.

которых очень трудно с полной уверенностью сказать, имеем ли мы дело с действительно восточными тканями или сработанными в восточном духе в Италии (в южной Италии, Сиене, Лукке, Венеции и пр.). Эту группу Дрегер (о. с., стр. VII) называет сарацино-итальянской. Ряд превосходных облачений из сарацино-итальянских тканей 14 столетия воспроизведен в Каталоге мюнхенской выставки (т. 183—186). Сочетание тонов отличается большой прелестью и силой: то это зеленый с красным, затканый золотом, то желтый и зеленовато-желтый узор на небесно-голубом фоне, то золото и белый тон на темно-лиловом. В изображениях встречаются попарно сопоставленные павлины, грифоны; также корабли, борьба чудовищ (в одном случае с китайским влиянием). Здесь уместно будет сказать несколько слов о восточно-азиатском влиянии на ткань мусульманского Востока. Влияние Китая на культуру передней Азии становится ощутительным со времен монгольских династий, частично об'единивших восточную и западную Азию. Являлась ли здесь посредствующим звеном Индия, сказать трудно, так как там по климатическим условиям старые ткани не сохранились. Влияние Китая на Европу (в частности на сарацино-

итальянские ткани) отчасти было непосредственным — путем ввоза китайских тканей, частью перешло через мусульманские ткани, отмеченные чертами китайского влияния. Были в мусульманском искусстве и чисто китайские представления (как, напр., дракон или стилизованные на китайский лад облака). Часть тканей, трактованных в китайском духе, но, повидимому, мусульманских была выработана, вероятно в Китае, и явилась или подарками китайских властителей при мусульманских дворах или просто изготовлена на вывоз. Одним из важнейших примеров в этом роде может служить превосходная ткань из церкви св. Марии в Данциге; в ней элементы мамлюкского Египта соединены с китайскими мотивами: с одной стороны арабские надписи, с другой изображение чисто китайских драконов. Она воспроизведена в Каталоге мюнхенской выставки (табл. 180); надпись называет мамелюкского султана начала 14 века. Ощутимое в той или иной мере в большей части мусульманского мира, китайское влияние не затронуло только совершенно памятников Испании и Марокко¹⁾, Мы рассматривали до сих пор ткани,

¹⁾ Dreger, о. с., стр. VI.

относившиеся к эпохе не моложе 14 века, и старались установить особенности стиля различных групп. В конце 14 века, а особенно в XV и XVI веках, произошло весьма глубокое изменение в производстве ткани у народов Востока и вся активная работа сосредоточилась в эту эпоху в Персии, в Анатолии и на берегах Босфора, где Кения, Брусса и Константинополь соперничали в блеске и роскоши тканей. С 15 века начинают видоизменяться самые принципы орнаментировки. Восточная орнаментация становится более натуралистичной, обнаруживает более верное наблюдение флоры, ограниченной, впрочем, очень малым количеством типов: гиацинта, тюльпана, шиповника, гвоздики, цветка персикового дерева. „Что особенно замечательно для этой эпохи, говорит Мижон (о. с., стр. 406), так это простота, с которой выражен рисунок, чудо декоративного сокращения. Длинные стебли описывают гармоничные арабески, скоро ткани будут обширными садами, где на свободе будет произрастать густая растительность и где среди нее снова появится человек, но уже не в героическом виде, а в обычном, как часть окружающей природы“. В лучшую эпоху, начиная с 16 века, Персия производила изумительные ткани, оживленные персонажами среди пышной

флоры. Не мало дошло до нас в различных музеях превосходных тканей этого типа; персидским фигурным тканям посвятил Мартин специальную, богато иллюстрированную работу¹⁾. Особенно богаты персидскими тканями этой эпохи русские собрания: Оружейная палата и собрание П. И. Щукина (ныне частью в музее „Ars asiatica“). Ряд превосходных образцов тканей воспроизведен в Каталоге мюнхенской выставки, при статье: „Персидские вещи Щукинского собрания“ (М. 1907) и при статье: „Персидское искусство“ (Золотое руно за 1908 г. № 3—4).

Из фигурных тканей в русских собраниях отметим еще образчик на желтом фоне в музее Штиглица, близкий по характеру к тканям в замке Розенбург; такой же тканью обиты спинки кресел царя Алексея Михайловича и царицы Марии Ильинишны, хранящихся в Саввино-Сторожевском монастыре²⁾. О том, как попадали подобные тка-

1) F. R. Martin *Figurale persische Stoffe aus dem Zeitraum 1550—1650*. Stockholm. 1899; см. также его работу: „Die persische Prachtstoffe im Schlosse Rosenberg in Kopenhagen. 1901.

2) А. А. Половцев. Заметки о мусульманском искусстве (по произведениям его в музее барона Штиглица). Старые годы за 1913 г., октябрь.

Из подобного же рода ткани XVI века спит ковер, бывший в собр. В. Г. Сапожникова в Москве (воспроизведен в Золотом руно за 1908 г. № 3—4).

ни в европейские сокровищницы, ярким свидетельством может служить история тканей в замке Розенбург в Копенгагене, рассказанная Мартином в его статье об этих тканях. Ткани эти были посланы в 1639 году персидским шахом в дар герцогу Фридриху III Гольштейн-готторпскому.

Персидские фигурные ткани 16—17 веков пленяют свободой и разнообразием композиций, грацией и изяществом рисунка, богатством гармонично сопоставленных красочных тонов. В композиции, рисунке и колорите этих тканей мы встречаем большое художественное сродство с персидской миниатюрой тебризской и исфаханской школ; возможно, что эскизы рисунков тканей делались теми же художниками, что изготовляли миниатюры рукописей. Самый характер изображения на ткани, где один и тот же рисунок, одна и та же сцена должны повторяться несколько раз, а также и особенности техники тканья, придают рисункам оттенок большей обобщенности и заставляют повторяемостью подчеркнуть ритм композиции. На фигурных тканях изображаются и отдельные фигуры и целые сцены: то это одинокие фигуры изящно одетых юношей и девушек среди стройных стеблей растений и распустившихся цветов, с соболами, с цветком или

с кувшином в руках, то всадники на охоте (напр. на прекрасной ткани франкфуртского музея¹⁾, то это сцены с определенным содержанием: вооруженный перс ведет пленного татарина²⁾, Искандер, готовящийся бросить обломком скалы в дракона,³⁾ наконец, иные сюжеты литературных произведений. Из последних нам известен ряд мотивов, взятых из поэмы Низами: „Меджнун и Лейла“. На ткани из собр. Еггега в Брюсселе (Каталог, № 264) изображен исхудалый Меджнун, перед ним Лейла; на фелони из собр. Щукина, воспроизведенной в Каталоге мюнхенской выставки (табл. 195), рисунок ткани представляет Меджнуна среди различных животных (сцена в пустыне); наконец, нам известны два фрагмента ткани, одинакового рисунка, но различно окрашенной, изображающей сцену посещения Лейлой Меджнуна в пустыне: Лейла приезжает в богато украшенном палангине на верблюде, которого ведет невольник, Меджнун окружен

1) М. А., табл. 191.

2) Martin, *Figurale persische Stoffe*, табл. VIII; изображение в собр. П. И. Щукина („Персид. вещи Щукинского собрания“, т. XXV): доскут персидской шелковой фасонной ткани 16 века.

3) На кафтане из Оружейной палаты (эта исключительная по красоте ткань воспроизведена в красках в М. А., табл. 196).

зверями¹⁾. О красоте красочных сочетаний персидской фигурной ткани дает также представление воспроизведенный в красках в Каталоге мюнхенской выставки (табл. 189) лоскут персидской бархатной парчи 16 века из собр. Щукина, где по фону из золотой саржи размещены человеческие фигуры, птицы и деревья из шелкового бархата малинового, желтого, синего, зеленого и серого цвета.

Столь значительная деятельность ткацких мастерских в Персии распространилась в XVI веке и в Армению, и в Анатолию особенно же в Бруссе и на Босфоре. Известно, что Сулейман II переселил из Тебриза в Турцию много ткачей шелковых изделий в половине XVI века. Эти прекрасные турецкие шелковые ткани обычно называются „брусскими“ (брусский бархат), но этот термин надо признать условным, так как шелковое производство было очень распространено и во многих других городах Малой Азии. В декорации турецких тканей не встречается изображений животных и людей; орнамент их исключительно растительный. Преимущественно изображаются цветы тюльпана, гвоздики, гиацинта, шиповника,

1) Воспроизведена у Еггега, о. с., № 324 и М. А. табл. 198 (из собр. Зарре—в красках).

также пальметта и веер. Траптовка орнаментальных мотивов отличается схематичностью, но большой широтой. В тканях 17 и 18 веков начинает сказываться европейское влияние.

Отрасль художественной промышленности, которая для народов Востока является важнейшей, а у европейцев ценится наиболее, это — ковры.

Дошедшие до нас древнейшие памятники коврового производства не старше 13 века, но литературная традиция показывает, что производство ковров началось значительно раньше. Так, Якут сообщает, что Ван славился своими коврами, а другой арабский географ Эль-му-Каддаси говорит о Тусе, как о городе известном в этом отношении ¹⁾.

Ковры, за весьма редкими исключениями (и то не раньше 16-го века), не носят даты. Каким же образом удалось установить хронологические вехи, хотя бы относительно точные? В этом большую услугу оказал метод, впервые примененный Лессингом в его книге „Altorientalische Teppichmuster“ (1877 г.), а затем с успехом использованный Боде в его работах „Vorderasiatische

1) Migeon, o. c., t. II, стр. 426.

Knüpfterpiche“ и „Altpersische Knüpfterpiche“ (1904 г.). Метод этот заключается в классификации и хронологическом определении ковров на основе изучения ковров, изображенных на картинах итальянской, фламандской и голландской школ 15—17 веков. На весьма многих картинах этих школ мы встречаем изображения ковров чаще всего малоазийских, затем кавказских и персидских. Среднеазиатский ковер изображается очень редко: Фелькерзаму¹⁾ удалось найти изображение туркменского ковра только на одной картине кисти Лоренцо ди Креди в Пистойском соборе. Присутствие ковров определенного типа на старинных картинах указывает, что в эпоху написания этих картин ковры такого типа уже существовали. Изображенные ковры могли быть, конечно, и старше эпохи написания картины, но известное постоянство типов изображаемых в определенную эпоху ковров и факт ввоза восточных ковров (особенно малоазийских) в Европу в 15 и 16 веках, особенно через такие порты, как Венеция или Брюгге, с вероятностью позволяют считать изображенные на картинах ковры приблизительно современными эпохе написания са-

¹⁾ О. с., стр. 96.

мих картин. Помогает правильному хронологическому определению ковров еще сравнение с точно датированными коврами (из эпохи 16 века известен, впрочем, только один ковер, носящий точную дату: ардебильский ковер 1539 г. в Лондоне) и с коврами, эпоха которых определяется давними архивными и литературной традицией; напр. присланные к какому нибудь европейскому двору с персидским или турецким посольством такого то года.

Возьмем несколько примеров изображения ковров на западно-европейских картинах. На картине Мемлинга в Вене „Мария с младенцем“ изображен кавказский ковер, что дает прямое указание, что ковры из Кавказа попадали в Нидерланды еще в 15 веке и что встречающиеся в более позднее время орнаментальные сочетания кавказских ковров восходят к этой эпохе ¹⁾. Малоазийский ковер (старый ушак) мы узнаем на картине Бордоне в Венецианской академии: „Передача рыбаком кольца св. Марка дожу“. Подобный этому ковер воспроизведен в книге Вернера Гроте Хазенбальга „Der Orientteppich“ 1922 г., т. I, стр. 75) ²⁾. На кар-

¹⁾ Воспроизведение у R. Neugebauer'a. Orientalische Teppichkunde. 1922, стр. 17.

²⁾ Werner Grote Hasenbalg. Der Orientteppich. Seine Geschichte und seine Kultur, B. II.

тине Раффаелино дель Гарбо (1466—1524) в Берлинском музее: „Мадонна на троне“ с чрезвычайной точностью изображен малоазийский ковер; очень близкая аналогия есть в том же музее (воспроизведения у Hasenbalg'a, о. с., В. I, Bl. III и рис. 41). По борту ковра идет узор в виде плетения строго геометрического характера, известного под названием „Holbeinmuster“, так как очень часто встречается на восточных коврах, изображенных на картинах Гольбейна.

Помогает хронологическому определению и анализ изображений восточных ковров на восточных миниатюрах: ковер с бордюром „гольбейновского узора“ изображен на персидской миниатюре, датированной 1463 г., сходного типа узор встречаем мы на турецкой миниатюре из „Исвандер-Наме“ 15 века, воспроизведенной в настоящей книге (наша т. VIII). На другой воспроизведенной у нас персидской миниатюре 1568 г. (наша т. VI) изображен персидский ковер, видимо, из придворных мастерских.

Всего в настоящее время насчитывается семь главных групп коврового производства (с многочисленными подразделениями внутри каждой группы), а именно группы: малоазийская, персидская, кавказская, среднеазиатская (или закаспийская),

восточно-туркестанская, индийская и китайская.

Из этих групп мы в настоящей работе будем рассматривать только первые четыре, как относящиеся к кругу мусульманского искусства.

Эти группы коврового производства далеко не в одинаковой степени изучены. В то время, как персидские и малоазийские ковры изучаются уже около полувека и многие вопросы в изучении этой группы довольно удовлетворительно выяснены, ковры кавказские и среднеазиатские изучались несравненно менее. Важным толчком в деле изучения восточного ковра явилась выставка 1891 года в Вене, после чего появился ряд публикаций. Труды Лессинга, Карабачека, Ригля, Боде очень подвинули работу художественно-исторического изучения восточного ковра. Наконец, появившийся в 1908 году труд Мартина: „A Oriental Carpet before 1800“ является капитальным вкладом в деле изучения ковров. Мюнхенская выставка 1910 года и ее богатейший иллюстрированный каталог представляют собой новый шаг вперед в работе изучения. Впервые обследованы среднеазиатские ковры в обстоятельной работе Фелькерзама (в Старых годах за 1914 и 1915 гг.). В новых

работах по художественному ковроведению (в переизданном в 1912 г. „Handbuch“ Neugebauer'a и в трехтомной работе Wegner Grote Hasenbalg) обследуются все многообразные отрасли коврового искусства, причем изучение не ограничивается эпохой до 19 века (как это делалось раньше вплоть до работы Мартина), а захватывает и прошлое столетие вплоть приблизительно до 70-х годов, т. е. до того момента, когда под влиянием европейского рынка проникают анилиновые краски, когда ковер перестает существовать как произведение искусства.

Наиболее значительной в художественном отношении группой коврового производства являются персидские ковры. Здесь намечается одно постоянное деление, в различные эпохи выступающее с большей или меньшей яркостью: деление ковров на группы придворную и народную (продукт творчества кочевников). Это деление с меньшей определенностью проявляется и в малоазийской группе, в то время как в среднеазиатской все ковровое производство является работой кочевников, главным образом туркменов.

Основным памятником для понимания придворного стиля коврового искусства северной Персии 16 столетия служит уже

упоминавшийся датированный ардебильский ковер в Лондоне. Этот ковер был заказан шахом Тахмаспом для ардебильской мечети; 1539 год — дата ковра; согласно подписи это работа Максуда из Кашана. По мнению Мартина, ковер изготовлен в дворцовой ковровой мануфактуре шаха близ Ардебиля. Таким образом, мы имеем здесь дело с северо-персидским типом ковра 16 века. Этот поразительной красоты огромный ковер украшен богатой растительной орнаментацией по голубому фону: ветвями цветущих деревьях, тонкими растительными стеблями; большой центральный медальон образует желтый фон; он окружен 16 зелеными, красными и светло-желтыми картушами; далее мы видим изображение богато изукрашенной лампы, — воспроизведение висячих ламп, употребляющихся в мечетях; она изображена привешенной к среднему картушу.

Ковры 16 века придворного стиля по характеру узора обычно разбиваются на несколько типов. Теперь представляется возможность связать эти подгруппы с делением по местностям. По мнению Мартина, к северной группе и к той эпохе, когда придворная ковровая мануфактура вместе с резиденцией была перемещена в Тебриз, относятся так наз. „зверинные“ ковры. Такие

звериные ковры могут быть расчленены на две стилистически различные подгруппы ¹⁾: чисто персидского стиля и с чертами дальневосточного влияния. Ярким примером первого является ковер из собр. Voitegoi в Вене около 1500 г. ²⁾. Форма пальметт (особенно в медальонах средней полосы борта) еще строга и условна; все изображенные животные принадлежат к персидской фауне; не встречается ни китайских облачков, ни сказочных зверей монгольского типа. Образец стиля, пропитанного дальневосточными впечатлениями, дает чарующий красоты ковер 1-й половины 16 века в Берлинском музее, происходящий из Генуезской синагоги ³⁾. Здесь, несмотря на общую строгость формы персидского ковра начала 16 века, мы встречаем много мотивов, заимствованных из китайского искусства.

Животные, среди которых мы видим львов, гепардов, быков, трактованы реалистически; особенно бык в своем повороте обнаруживает тонкое наблюдение природы; в этих изображениях чувствуется дальневосточный язык форм так же, как и в изобра-

1) W. Grote Hasenbalg, о. с., т. I, стр. 113.

2) М. А. т. I, табл. 46.

3) Воспроизведения у Migeon, о. с., стр. 433 и у Hasenbalg, III, стр. 113.

жениях журавлей и лентовидных китайских туч в центральном медальоне; среди деревьев мы видим гранатовое дерево — символ Будды. Однако, встречаются и не китайские, а иранские элементы: некоторые деревья, как то платаны, кипарисы, крокодилообразный дракон — не китайского типа, общее понимание флоры в духе густых, ароматных садов, как на персидских миниатюрах эпохи. Из ковров этого типа остановимся на ковре из северной Персии в музее Штиглица в Петербурге. Мартин датирует его 1540 годом и относит к производству Тебриза. А. А. Половцев ¹⁾ полагает, что едва ли можно с такой точностью установить и год и место тканья, но соглашается, что этот ковер принадлежит первой половине 16 столетия и происходит из северной Персии. Этот ковер выткан из шелка поразительного блеска; в центральном медальоне орнамент из растительных побегов на красном фоне; фон главного поля белый; здесь среди цветущих ветвей представлены ягуары, преследующие ланей; у угловых картушей видим попугаев, вытканых по зеленому фону; широкая кайма борта обнаруживает по желтому фону ряд медальонов с надписями; узкая

1) А. А. Половцев. Заметки о мусульманском искусстве. (Старые годы за 1913 г., октябрь).

крайняя кайма ярко розового цвета с цветочным орнаментом. Вышеописанные ковры принадлежат к эпохе (16 века — эпохе высшего расцвета коврового искусства придворного стиля в северной Персии. Когда в конце 16 века в царствование шаха Аббаса Великого придворная мануфактура вместе со столицей была перенесена в Исфахан, северная Персия утратила свое значение в искусстве. Тогда крупнейшую роль начала играть средняя Персия и выработался тип средне-и западно-персидских ковров. Замечательнейший ковер этой эпохи — это шелковый „охотничий“ ковер в Вене ¹⁾). По преданию, этот ковер является даром Петра Великого австрийскому двору. Основной красочный аккорд здесь — сочетание цвета „сапшо“ несколько блеклого оттенка с резедово-зеленым тоном. На ковре изображена сцена пышной охоты; всадники в тюрбанах сефевидского типа стреляют из луков, преследуют ланей, борются с пантерами; характер стиля близок к лучшим образцам персидской миниатюры эпохи и фигурной ткани. Здесь китайские мотивы сплетаются с чисто персидскими. Из первых отметим фениксов в борьбе с драконами, крылатых

1) М. А., табл. 42 и 43.

гениев, представляющих повторяющийся мотив украшения внешнего борта, — китайские облака; из иранских элементов отметим пионы и головы с львиными масками — орнаментация одного из узких бортов. Дух какого-то изумительного благородства, необычайно гармонического ритма веет над этим превосходным созданием персидского искусства. С половины 17 века производство подобных ковров прекращается. Оно исчезло, не оставив заметных следов в народном искусстве.

Есть еще группа ковров, обязанная своим возникновением 17-му веку и средней Персии, — это так наз. „польские“ ковры. Их материал отличается особенной ценностью: шелк с золотыми и серебряными нитями. Еще Боде разрушил эту легенду, доказав, что в Польше производили только так наз. „Savonnerie-teppichen“, а ничего подобного „польским“ коврам исполнено быть не могло. В виду того, что „польских“ ковров в самой Персии доселе не было встречаемо, наиболее вероятным является предположение, что эти ковры производились исключительно в качестве подарков европейским дворам, а иногда даже бывали вытканы и гербы тех фамилий, кому они предназначались. Несколько таких ковров было,

напр., прислано в подарок от персидского шаха герцогу Гольштейн—Готорнскому в 1639 году; они хранятся теперь в замке Розенборге в Копенгагене. Обычно орнамент „польских“ ковров растительный, но очень стилизованный, наиболее строгий и холодный из различных типов персидского растительного орнамента.

✓ Ковры южной Персии в 16 и 17 веках с их натуралистической нотой в трактовке изображений и богатством мотивов фауны носят на себе черты индийского влияния: с Индией южная Персия была в тесных культурных взаимоотношениях. Главными центрами коврового производства здесь были Кирман и Шираз. Ковры южной Персии отличаются особенною плотностью и прочностью, что зависит от качества материала—шерсти пасущихся на высоких горных пастбищах южной части иранского плоскогорья овец. По мнению Мартина, к которому присоединяется и Зарре, южная Персия является местом происхождения т. наз. „вазовых“ ковров 16 столетия; так названа эта группа потому, что среди растительных элементов и рамок из арабесок в каждом ковре неизменно встречается мотив вазы. „Вазовые“ ковры 16 века явились выразителем духа персидского народ-

ного искусства и в дальнейшем претворении сыграли формообразующую роль для создания ковров 19 века южно персидских кочевников.

Нам остается еще выяснить характерные особенности восточно-персидских ковров. В то время, как китайские мотивы в коврах из других частей Персии проявляются особенно ясно при изображении фантастических зверей, здесь видим мы цветочный стиль, взявший прообразом китайскую трактовку цветка лотоса и пиона; „китаизмы“ сказываются еще в изображении облаков и лишь в редких случаях в изображении животного мира. Одним из крупнейших центров коврового производства является Герат.

Другая значительная ветвь коврового искусства Востока — это малоазийские ковры. Древнейшие известные нам ковры Малой Азии существовали в государстве сельджуков с их столицей Конией. В мечети Ала эддин в Конии сохранились 3 ковра, которые вероятно происходят из этой эпохи. Они украшены строгим геометрическим узором и очень примитивны по характеру исполнения, без всяких черт персидского или монгольского влияния. Вероятно, этот узор, как и техника производства принесены

были сельджуками из своей прародины. Первые монгольские мотивы появляются позднее. Боде нашел изображение ковра с мотивом борьбы феникса и дракона на фреске Доменико ди Бартоло в Сиене, относящейся к эпохе 1440 — 44 г.г.¹⁾ Близкий к нему по формам ковер в Берлинском художественно-промышленном музее, изображающий этот мотив в очень сильно стилизованном, почти деформированном виде, происходит также, следовательно, из эпохи первой половины 15 века²⁾. От 16 века до нас дошли превосходные памятники. В эту эпоху наряду с коврами народного типа существовал уже ковер придворный — продукт деятельности придворной мануфактуры. Материалом малоазийского ковра всегда служит шерсть и только в изделиях придворной мануфактуры 16 и 17 веков встречаем мы применение шелка. При классификации малоазийских ковров обычно принято обозначать их типы по месту происхождения: различают ковры из Ушака, Ладика, Конии, Кулы, Смирны, Муджира, Бергамо (Пергам классической древности) и пр. Удивительной красотой отличаются ковры из Ушака, которые продолжают развивать характерные особенности

¹⁾ Hasenbalg, о. с., стр. 67; см. рис. 37 (ок. 1300).

²⁾ См. у Neugebauer, о. с., рис. 3.

своего типа, сложившегося в 16 веке, в последующие века вплоть до 18 и 19 века. Согласно Мартину, „ушаки“ были первоначально подражанием северно-персидским коврам из ранне-сефевидской эпохи с пышными центральными медальонами. Исторически это может быть связано с тем обстоятельством, что Салиман Великий, овладев Тебризом, увел в плен в свою страну персидских мастеров коврового дела. Но в колорите „ушаки“ сохраняют чисто турецкий характер, где главными красками являются красная (кирпичного оттенка) и светло или темно-синяя¹). Очень благородны по общему впечатлению небольшие молигвенные ковры из Ладика, Кулы с изображением михраба, иногда с привнесением искусно разработанных изображений архитектурных деталей: колонок, иногда целого ряда их. Широкой известностью пользуются так наз. „дамасские“ ковры. Тонкие геометризированные мотивы сочетаются в строго симметрическую композицию с очень сильно стилизованными растительными элементами. О колорите можем судить по красочному воспроизведению ковра из собрания Зарре, где видим очень гармоничное сочетание трех тонов: |розово-

1) Воспроизведения, напр., у Hasenbalg'a, о. с., т. I, рис. 43; т. II, табл. 2; М. А., табл. 70, 71.

красного, светло-зеленого и голубого. О происхождении этих ковров много спорили. По последним изысканиям Зарре¹⁾, эти ковры происходили из придворной мануфактуры султанов мусульманского Египта. То обстоятельство, что „дамасские“ ковры изображаются на картинах до середины 16 века, а египетская мануфактура существовала только до завоевания Египта турками в 1517 году, заставляет Зарре предположить, что турки силами египетских мастеров коврового дела основали свою собственную мануфактуру близ Константинополя.

Совершенно своеобразный характер носят так наз. „пергамские“ (из Bergamo) ковры. Эта группа малоазийских ковров имеет примитивный чисто турецкий узор с сильнейшей геометризацией всех изображаемых элементов, с яркими, звучными красками. В этом и во многом другом они сближаются с кавказскими коврами.

Рассмотрение „пергамской“ группы малоазийских ковров, родственных кавказским, приводит нас к проблеме кавказского ковра.

Кавказ представляет из себя страну с огромным количеством различных народно-

1) F. Sarre. Die ägyptische Herkunft der so genannt Damascus-Teppiche. (Zeitschrift für bildende Kunst за 1921 г., апрель).

стей (до 350 с 150 наречиями). Соответственно этому и ковры Кавказа отличаются огромным разнообразием узоров, иногда различных в двух соседних селениях. История искусств кавказскими коврами занималась еще очень мало; в „Manuel“ Мижона о них даже не упоминается, но в последних работах Oettingen'a, Нейгебауера и Хазенбальга им отводится известное место. Юго-восточная часть Кавказа принадлежала раньше Персии; в связи с этим здесь замечается в ковровом производстве персидское влияние. Затем должна быть отмечена группа армянских ковров, среди которых Мартин отмечает один с обозначенной армянским шрифтом датой—1684 г.

Среди них выделяется подгруппа „звериных“ ковров, где можно видеть изображения животных и растительных мотивов в очень сильно стилизованной и геометризированной форме. От других кавказских ковров они разнятся и по материалу: к основному материалу—к шерсти иногда примешивается хлопчатая бумага; краски их яркие, блестящи, особенно зеленая; в узорах они проявляют родство с другими произведениями художественной промышленности армян.

Но большая часть кавказских ковров

в своем рисунке не имеет ничего общего с персидским и армянским искусством. Их узоры происходят из центрально-азиатской прародины турецких племен, как и узоры кочевых племен восточной части Малой Азии.

Хазенбалг различает следующие группы кавказских ковров: восточную (Ширван, Куба, Дагестан, Баку), южную и юго-западную (Генджа), восточную, северо-восточную (у чеченцев и пр.). И в колорите и в деталях орнаментации они являют огромное разнообразие. Особенной силой и контрастностью колорита отличаются южная и восточная группа, северная же (напр. чеченская) отличается большой сдержанностью и некоторой бедностью красочных сочетаний.

Остается нам рассмотреть еще одну группу коврового производства — ковры Средней Азии. Хазенбалг отмечает в своей книге совершенное отсутствие литературы по вопросу об этих коврах. Даже Мартин в своем большом труде говорит о них лишь несколько слов. Большой материал дан западным исследователям трудом Боголюбова: „Ковры Средней Азии“ (1908 г.). Но Хазенбалгу осталась неизвестной русская работа по тому вопросу Фелькерзама о старинных коврах Средней Азии, напечатанная

в Старых годах за 1914 и 1915 годы, которая дает много нового. Хазенбальг вместо термина „среднеазиатский“ пользуется термином: „закаспийский“.

Фелькерзам придает среднеазиатским коврам особенное значение. „В области коврового производства, пишет он ¹⁾, наибольший интерес представляют не великолепные ковры Персии, а именно ковры кочевых народов, в замкнутой среде которых преимущественно живет это искусство“.

Фелькерзам сообщает сведения о видах и наименовании среднеазиатских ковров в зависимости от их назначения, о материале, окраске, дает классификацию орнамента и, наконец, характеризует ковры по народностям. По назначению ковры распадаются на следующие категории: 1) намазлыки или джейнамазы (молитвенные ковры), 2) большие ковры для постилки на полу юрты или кибитки (хале), 3) энси — наружные завесы на входы в туркменскую кибитку, 4) осмолдуки — свадебные украшения верблюда, 5) торбы и хоржумы — переметные сумы, 6) чувалы (иначе капы, мафрачи) — заменяют сундуки или чемоданы, 7) капунуки — ламбрекены, 8) иоламы — дорожки.

¹⁾ Фелькерзам. Старинные ковры Средней Азии (Старые годы 1914, окт.—дек., стр. 63).

Затем даются сведения об окраске. Красотой своей среднеазиатские, как и вообще восточные, ковры обязаны применению для окраски исключительно растительных красок. Но за последние 30 лет в Среднюю Азию проникли анилиновые краски и погубили ковровое производство, как художество. Фелькерзам дает сведения о старинных натуральных красках Востока.

Далее Фелькерзам характеризует ковровый орнамент. „Во всех среднеазиатских коврах, пишет он, в большей или меньшей степени выражен характер кочевничьего ковра, в котором мы в первую очередь отмечаем мотивы, обуславливаемые самой техникой выделки его: параллельные, граблеобразные линии, косые полосы с острыми углами, ступенчатые фигуры, треугольники и четырехугольники, зубчатые и без зубцов. Особенно бросается в глаза способность к бесконечным вариациям, благодаря которой невозможно, кажется, найти пару совершенно одинаковых ковров; причина этого кроется в очень небольшом запасе основных орнаментальных форм; часто она объясняется и разнообразием окраски“. Орнамента среднеазиатских ковров обуславливается не только материалом, техникой и назначением, но и национальными и инди-

видуальными особенностям различных племен. Все эти узоры очень древнего происхождения, изменяются в своих основных чертах крайне медленно, так что датировка ковров является делом весьма трудным. Из растительных форм в среднеазиатский орнамент вошли, главным образом: древо жизни (thuja), гранатник, кипарис, финиковая пальма, лотос, тисльпан, роза и др. цветы. Из животных форм встречаются: лев, овца, коза, лошадь, верблюд, некоторые птицы и насекомые (бабочки и жуки). Применяются мотивы свастики, якоря, михраба, лампады; встречаются изображения музыкальных инструментов: у туркменов — „гопуз“, у киргизов — „кауз“; изредка видим и человеческие фигуры. Затем попадаются геральдические знаки — т. наз. „тамги“, представляющие собой наследственный знак отдельных семей, племен и даже отдельных лиц. Формы растений, животных и человека уже в очень раннее время были сведены к геометрическим. Затем Фелькерзам подробно исследует ковровое производство у различных народов Средней Азии: у туркменов, сарыков, салоров, текинцев, иомудов, гоклаков, киргизов, узбеков и др. Особенно высоко ценит он туркменские ковры.

Самое богатое собрание среднеазиатских

ковров хранится в этнографическом отделе Русского музея в Петербурге; в основу его легло собрание Боголюбова.

Если при изучении ковров нам приходится иметь дело преимущественно с памятниками последних веков (редко раньше 16 века), то при изучении художественных изделий из металла наше внимание будет обращено к памятникам первых веков мусульманской эры и даже к эпохе им предшествовавшей. Как ранне-христианские памятники находили свое начало в поздне-античном стилистическом кругу, так и ранне-исламские вытекали из поздне-сасанидских. Много времени должно было бы пройти, чтобы, с утверждением новой культуры, пластический сасанидский стиль мог переработаться в плоскостный мусульманский¹⁾. Очень многие памятники уже мусульманской эпохи носят на себе явные черты сасанидского стиля. Об этом так говорит И. А. Орбели:²⁾ „Термином „сасанидские“ принято называть не только те памятники, которые были действительно созданы в пределах сасанидской Персии и прилегающих стран в период

1) E. Cohn-Wiener. Das Kunstgewerbe des Ostens. 1923, стр. 110—111.

2) И. А. Орбели. Временная выставка сасанидских древностей. II. 1922, стр. 5—6.

времени, ограниченный четырьмя с небольшим столетиями (226—651 г.г. по Р. X.). Далеко за пределами владений Сасанидского дома и много позже конца его владычества создавались памятники, и архитектурные, украшенные скульптурами, и самостоятельные рельефы, и, особенно, произведения прикладного искусства из металлов, кости, глины, а также ткани, по многим чертам, — по сюжетам и мотивам, по их разработке, и по технике, тесно примыкающие к памятникам чисто сасанидским⁴. Такой же взгляд в частности в отношении металлических сосудов высказывает в своей новой книге об искусстве древней Персии Ф. Зарре¹). Изучение серебра как сасанидского, так и ранне-исламского стало на твердую почву с появлением капитального труда Я. И. Смирнова²). Много новых памятников было введено в научный оборот в „Каталоге Мюнхенской выставки“ (со статьей: E. Kühnel. Die Metallarbeiten). Ценные данные встречаем мы и в вышеупомянутых новых работах И. А. Орбели и Ф. Зарре. Первым в мире по богатству собранием „сасанидских“ изделий из металла является Государственный Эрмитаж.

¹) F. Sarre. Die Kunst der alten Persien, 1922, стр. 48—49.

²) Я. И. Смирнов. Восточное серебро. Спб. 1909.

Как происходило изменение пластического стиля Сасанидов в плоскостной мусульманский, мы можем судить, хотя-бы, по примеру, приведенному Кон-Винером. Возьмем серебряное блюдо из собрания Строганова ¹⁾ ранне-мусульманского времени. На нем изображен властитель в типе сасанидских восседающих на троне царей; он носит корону подобную сасанидской; но он уже восседает не на троне, а сидит на корточках на ковре. Сравнение этого блюда с сасанидским из ранней эпохи с изображением осады крепости ²⁾ показывает, как пошло на убыль чувство пространства. Там крепость твердо поднимается вверх и окружающее ее войско глубоко прочувствовано в пространстве. Здесь над всем преобладает плоскость блюда; ракурсов и перспективы уже нет; слуги, музыканты, львы уже не окружают царя, а обрамляют, и схематический рисунок людей и их одежд совершенно удаляется от действительности. Еще шаг дальше — и фигуры станут орнаментом, и пластическая выбивная работа будет заме-

1) Sarre. Die Kunst d. alten Persien, рис. 109.

2) М. А. № 2969; рис. 105 у Sarre, о. с. Это блюдо вызывает сомнение у И. А. Орбели: едва ли не поддельно, пишет он (о. с., стр. 12), блюдо с литым изображением сцены нападения конницы на крепость (2969), внушающее подозрение по технике.

нена плоскостной гравировкой. Блюдо с изображением трех персонажей, а в нижнем поле двух хищных зверей ¹⁾ представляет яркий пример этого стиля. По сходству в трактовке фигур и лиц с памятниками керамики, а также самыми ранними проявлениями арабо-месопотамской миниатюры это блюдо возможно датировать эпохой 11—12 веков или даже несколько позднее. Один из важнейших элементов мусульманской орнаментации — фризы с куфическими надписями также наблюдается уже на ранне-исламских серебряных сосудах.

Уже в раннюю эпоху ислама изделия из бронзы: подсвечники, кружки, тазы, кувшины, курительницы, акваманиле — вытесняют запрещенные религией изделия из серебра постепенно, но неуклонно; благородные металлы применяются только для инкрустирования. Прекрасным примером такой инкрустационной работы, к тому же точно датированным — 1163 годом — является известный гератский котелок, описанный и изученный Н. И. Веселовским ²⁾. Котелок орнаментирован в настоящем плоскостном

1) Cohn-Wiener, o. c., рис 84.

2) Н. И. Веселовский. Гератский бронзовый котелок 559 года хиджры (1163 г. по Р. X.) Спб. 1910 (Материалы по археологии России, № 33).

стиле; он украшен рядом горизонтальных фризов, где чередуются орнаментально трактованные надписи с фризами, на которых изображены всадники, музыканты, акробаты, птицы и пр. Еще ряд точно датированных бронзовых сосудов из эпохи 12—13 веков позволяет сгруппировать вокруг них близкие им по стилю, что дает яркую картину блестящего развития этой отрасли мусульманского искусства в эту эпоху. Согласно Мижону ¹⁾, мусульманская бронза может быть классифицирована по двум группам: 1) восточной—иначе называемой группой „мосульских бронз“, т. е. главным центром производства здесь был Мосул в Месопотамии, и 2) западной—сиро-египетской. Последняя образовалась под влиянием месопотамской группы; только сосуды в форме животных в фатимидском Египте носят черты своеобразной обработки. Египетская школа при мамелюках в 14 и 15 веке стала на путь самостоятельного развития, в орнаментике характеризующейся отсутствием человеческих фигур, применением стилизованных розеток и медальонов с куфическими надписями. Примером проявления этого стиля может служить „курси“ (подставка для ко-

1) Manuel, стр. 172.

рана из Галауна 1327 года) (ныне в Арабском музее в Каире). Ярчайшим выражением мосульского стиля является блюдо, исполненное мастером Мохаммедом ибн-Абсуна по приказу атабека Лулу из Мосула (1233 — 1259) для принцессы Хавонрах ²⁾.

Китайские черты сплетаются с переднеазиатскими в творчески новое целое в большом блюде конца 13 века в Берлинском музее, где феникс и дракон в центральном поле скопированы с китайских оригиналов, а всадники в обрамляющей полосе еще чисто месопотамского типа. Отметим еще ряд бронзовых курильниц и аеваманиле в виде животных и птиц; мы знаем изображения лошади, утки, петуха из ранне-мусульманской эпохи 7—8 веков в Персии и Месопотамии, оленя, льва в искусстве фатимидского Египта 10—11 веков. Эти памятники подводят нас вплотную к проблеме скульптуры в мусульманском искусстве. В. В. Бартольд считает заслуживающим внимания до сих пор „не отмечавшийся факт согласия письменных известий различного происхождения о широком распространении в восточно-иранском мире в последние века до и в первые века после мусульманского

2) М. А. табл. 145.

завоевания скульптурных изображений животных".¹⁾ Из ряда известий приводимых акад. Бартольдом особенно интересно сообщение бухарского историка Нершахи, родившегося в 899 г.: еще при его жизни на одном из бухарских базаров открыто продавались „идолы“ — вероятно глиняные фигуры людей и животных; „из слов историка, замечает В. В. Бартольд, что такой обычай еще был в его время, можно заключить, что этот пережиток до-мусульманского периода успел исчезнуть ко времени составления его труда, написанного в 943 и 944 г.г.“ Таким образом для определенного пункта мусульманского мира, в данном случае для Бухары, устанавливается момент исчезновения скульптурных изображений. Влияние несомненно существовавшего, но далеко не всегда соблюдавшегося религиозного запрещения ваяния могло сказываться только постепенно; к тому же религия не запрещает мусульманину иметь у себя изображения живых существ, если обстановка, в которой они хранятся, и цель, для которой они употребляются, исключают возможность предполагать, что им оказывается не-

¹⁾ В. В. Бартольд. Восточно-иранский вопрос. (И. Р. А. И. М. К., т. II), П. 1922, стр. 379.

подобающее уважение. ¹⁾ В согласии с этим и большинство бронзовых фигур по назначению являются акваманиле, курильницами и пр. Мижон, ²⁾ сообщая известия писателей о скульптуре, из дошедшей до нас скульптуры отличает лишь такие памятники круглой скульптуры из камня, как львы в Альгамбре (14 века) Большее распространение имела резьба по дереву, камню, кости.

Проследить развитие орнаментики в мусульманской декоративной резьбе по дереву возможно особенно успешно в арабском искусстве Египта, где дошло до нас достаточное количество минбаров, михрабов, резных дверей мечетей от 9 до 15 века. С эпохой Саладина (концом 12 века) связывает Кон-Винер ³⁾ решительный перелом—переход в новой орнаментальной системе. Он сравнивает этот перелом с имевшим место на западе переходом от романского стиля к готике. В древнейших вещах строго расчленяется рама и заполнение. Рама остается неукрашенной, как архитектурная основа, и только заполнение декорируется, потому что оно не несет никаких функций, заме-

¹⁾ В. В. Бардольд, о. с., стр. 380.

²⁾ Manuel, стр. 62 сл.

³⁾ Cohn-Wiener. Kunstgewerbe des Ostens, стр. 106.

чает Кон-Винер ¹⁾. В очень ранних фрагментах деревянной резьбы из Египта в Берлинском музее (Cohn-Wiener, о. с., рис. 77) глубоко вырезанные контуры образуют сильно моделированные строго симметрические сердцеобразные и листообразные формы с короткими завитковыми окончаниями — это резьба с ярко выраженным пластическим характером. В дальнейшем можно проследить, как орнамент постепенно теряет свою пластическую телесность и ясное расчленение, как становится лентообразно плоским и как завиток становится основной формой орнамента. Двери из мечети султана Хакима 10 века ²⁾ в своем основном расчленении еще тектоничны: вытянутые в ширину, они чередуются ритмически с панно, вытянутыми в длину, как бы поддерживающие их, как простейшие четырехугольные подпоры. Орнамент внутри панно стоит на границе плоскостного стиля. В фатимидскую эпоху плоскостный стиль становится господствующим. Примером является михраб 12 века из мечети Ситта Рукайя ³⁾, где вся поверхность покрыта типическим „бесконечным“

¹⁾ Ibidem.

²⁾ Migeon, о. с., стр. 91 (в Арабском музее в Каире).

³⁾ Ibidem, стр. 94.

узором, сетью зигзагов, образующих звезды, а промежутки заполнены мотивом усиков; все формы плоски и мало контрастны. В произведениях 15 века, как минбар мечети Каит-бея (ныне в Лондонском South-Kensington музее)¹⁾, употребляется мотив звезд, как единственное украшение. Если мы сравним этот минбар в его основных формах и в орнаментации с минбаром из белого песчаника из мечети Баркука в Каире конца 15 века (Migeon, f. 56), то мы увидим в резьбе по камню, как и в деревянной резьбе, проявление одного и того же стиля вплоть до полного почти тождества узоров. В более позднее время большого мастерства резьба по дереву достигла в Туркестане. Отметим в виде примера удивительной красоты двери Шах Зинде в Самарканде 14 века с их панно, заполненными растительным орнаментом в очень легком рельефе.

Как пример мастерской резьбы по слоновой кости, рассмотрим пластинки с фигурными изображениями из флорентийского музея Барджело, относимые к месопотамскому кругу и к 13 веку. На одной из них изображены среди ветвей и гроздьев винограда два персонажа: один с бутылкой и кубком

¹⁾ Cohn-Wiener, о. с., рис. 80.

в руке, другой играет на тамбурине; оба в пестро орнаментированных одеждах и тюрбанах. И сюжет и стиль — яркое выражение месопотамского стиля эпохи, здесь в скульптуре отражающего те же устремления, что в месопотамских бронзах, в керамике, в миниатюре. На другой пластинке представлены два грифона по сторонам дерева — отзвук мотива искусства древнего Востока.

Одна из сильнейших отраслей художественной промышленности ислама — это керамика, гибко отражавшая все стадии развития мусульманского стиля в различных странах Востока.

В древнейшем периоде мусульманского искусства главными центрами производства были Фостат (в Египте), Ракка (в Месопотамии), Раги, Верамин и Султанабад (в Персии); ¹⁾ была находима керамика и при раскопках столицы халифата в 9 веке — в Самарре. Особенной силы и красоты достигла керамика 12—13 веков из Раг, которые были разрушены в эпоху монгольского завоевания в 1221 году ²⁾. Изумительна бо-

¹⁾ О древнейшем периоде трактует обширная работа М. Pèzard. La céramique archaïque de l'Islam. P. 1920.

²⁾ В русских собраниях есть прекрасный образец рагской керамики — бокал в собр. Штиглица, воспроизведенный у Половцева, о. с Из шедевров русских

гатая и пестрая многокрасочность рагской керамики на фоне цвета старой слоновой кости. Обычно тонкой кистью бываёт написаны целые сцены: восседающие на троне в пышном окружении, кавалькада всадников, музыкантов, сидящие под деревьями.

Поражает в этой совершенно плоскостной трактовке родство с современными им багдадскими миниатюрами. При последней статье Э. Кюнеля о персидских фаянсах из собрания Дрегера в журнале *Sisegone* за 1923 г. воспроизведена тарелка, на которой изображены в симметрической композиции по сторонам дерева два всадника, убивающие эфрита. Стиль очень близок к миниатюрам „Макам“ (напр. парижского цикла). Немного позднейшие по времени фаянсы из Султанабада совершенно уже другого характера; они украшены почти исключительным орнаментом и в них блестящая полихромия рагских сосудов, по наблюдению Половцева (l. c.), заменена синими, серыми, сизыми тонами, часто покрывшимися радужной дымкой от окисления в земле. Наряду с поливной посудой, часто с металлическим отблеском, весьма рано стали изготовлять полив-

собраний нельзя умолчать о прекрасной персидской вазе 14 века в Эрмитаже, происходящей из коллекции Базилевского.

ные изразцы для облицовки зданий как религиозного, так и светского назначения и при этом как для наружных, так и внутренних поверхностей стен. Очень утонченный стиль с применением главным образом растительной орнаментации с изразцами крестообразной и звездообразной формы встречаем мы в Верамине (датированы 1262 г.). В более позднюю эпоху облицовка изразцами мечетей в Персии достигла чрезвычайно широкого распространения. Очень ярким проявлением персидского стиля 15 века является декорация голубой мечети в Тебризе. Обычай украшать стены зданий изразцами был очень распространен и в Туркестане. С. М. Дудин ¹⁾ по технике декоративные украшения древних сооружений в Средней Азии, каковы мечети в Самарканде, Бухаре, Анау, Бахрам Али, Ак-Сарае и Шахрисябсе, делит на 3 вида: а) изразчатые мозаики, б) майолики (изразцы) в) рельефные изразцы.

В сефевидскую эпоху облицовка стен также еще очень широко применяется. Изображения охоты, картины придворной жизни покрывают стены замков, а в мечетях, где человеческой фигуры не изображали, видим

¹⁾ С. М. Дудин. Орнаментака и современное состояние старинных самаркандских мечетей (Изв. Археол. Ком., в. 7, 1903).

пышную декорацию с букетами и вазами (напр. в Ширазе), аналогичную декорацию ковров „вазового стиля“. Как пример первой укажем на фаянсовую облицовку „павильона 40 колонн“ в Исфахаве времени шаха Аббаса, где стройные юноши и девушки среди кипарисов и цветущих кустарников наслаждаются вином и любовью — совсем, как на миниатюрах эпохи. В Турции керамика еще в 15 веке (напр. в Брусской мечети) стоит под персидским влиянием, но затем освобождается от него и развертывает на покрываемых изразцами стенах своеобразную турецкую декорацию — главным образом изображения излюбленных цветов: тюльпана, гвоздики, розы среди растительных побегов; та же орнаментация живет на посуде из турецкого (так наз. родосского) фаянса 16 — 17 веков.

Об остальных отраслях поистине блестящего прикладного искусства ислама, как то о производстве из стекла, об обработке горного хрусталя, эмали, об украшенном оружии, о мусульманских монетах, поскольку они являются произведениями искусства, — в настоящем черезчур кратком очерке мы можем только упомянуть, а между тем каждая из них заслуживала бы целой монографии.

Архитектура ислама.

(Конспект и библиографические указания ¹⁾).

Изучение мусульманской архитектуры далеко еще не закончено; к сделанному до сих пор предстоит еще многое прибавить. Это касается изучения и издания отдельных памятников, а также работы классификации по школам и эпохам.

Обращаясь к библиографии вопроса, отметим прежде всего основные общие труды по истории мусульманской архитектуры.

Saladin. Manuel d'art musulman. I. L'architecture. P. 1907 и E. Dietz. Die Kunst der islamischer Völker. 1915.

В своем труде Саладэн сначала занимается вопросом с происхождения мусульманского искусства, а затем рассматривает главнейшие направления или школы в зодчестве ислама, каковых он насчитывает 5: 1) сирийско-египетскую (Египет, Сирия, Аравия), 2) мавританскую (Тунис, Алжир, Марроко, Испания и Сицилия), 3) персидскую (Персия, Месопотамия, Туркестан, Армения, Афганистан, Белуджистан), 4) турецкую (Турция и Анатолия), 5) индийскую (здесь

¹⁾ В настоящей работе отдел мусульманской архитектуры представлен нами лишь конспективно, в виду того, что этой отрасли мусульманского искусства мы предполагаем посвятить специальный труд.

же рассматривается мусульманская архитектура Китая и Дальнего Востока).

В начале книги Саладэна мы находим обстоятельную библиографию вопроса, распределенную по школам (по 1906 год включительно). Библиографию с 1906 по 1915 г. находим в цитированном уже труде Дица. Кое-какие дополнения по 1913 год включительно (главным образом русские работы) встречаются в русском переводе книги Флетчера: „История архитектуры по сравнительному методу“, т. III (2 изд. Спб. 1914 г.), в главе „Магометанская архитектура в Аравии, Сирии, Египте, Испании, Персии, Средней Азии, Турции и Индии“ (о. с., стр. 646—685).

Диц свою книгу об искусстве мусульманских народов посвящает преимущественно архитектуре. Из 14 глав архитектуре им отведено 10. Но построение его работы отличается от конструкции книги Саладэна. Сначала Диц ставит вопрос о переходе от древнего к мусульманскому Востоку. Переходя далее к архитектуре, он разбирает сначала древнейшие культовые сооружения, потом постройки эпохи Омейядов, затем укрепленные и загородные дворцы, мечети Джума эпохи Аббасидов (750—1258 г.г.) в различных странах исламского мира, на-

конец, посвящает главу ранне-исламскому фасадному стилю и орнаментике зданий. Особую главу посвящает Диц развитию надгробных построек, затем купольных сооружений. Мечетям Сельджукидов в Малой Азии, Османов, Айюбитов и мамлюков в Каире, постройкам светского характера отданы им отдельные главы. Изложение заключается главою о мусульманском зодчестве в Индии.

1. Сирийско-египетская школа ¹⁾.

1. Первые памятники Египта и Сирии: Мечеть Амру в Каире 642 г., мечеть Омара в Иерусалиме 643 года, Большая мечеть в Дамаске, мечеть в Алеппо 976 г., нилометр 715 года, мечеть Ибн-Тулун в Каире 862 года. 2. Фатимидские памятники Каира: мечеть Эль-Азхар в Каире — 978 г., мечеть Эль-Хакем, мечеть Талаи Абу Резик — 1160 года, мечеть Эль-Акмар — 1125 года, фатимидские фортификации Каира. 3. Аббасидские памятники Багдада и Самарры. 4. Памятники эпохи Айюбитов в Египте и Сирии. 5. Памятники эпохи мамлюков в Египте; постройки (Калауна): две мечети, две

¹⁾ Конспект сделан главным образом по вышесчитированному труду Саладена.

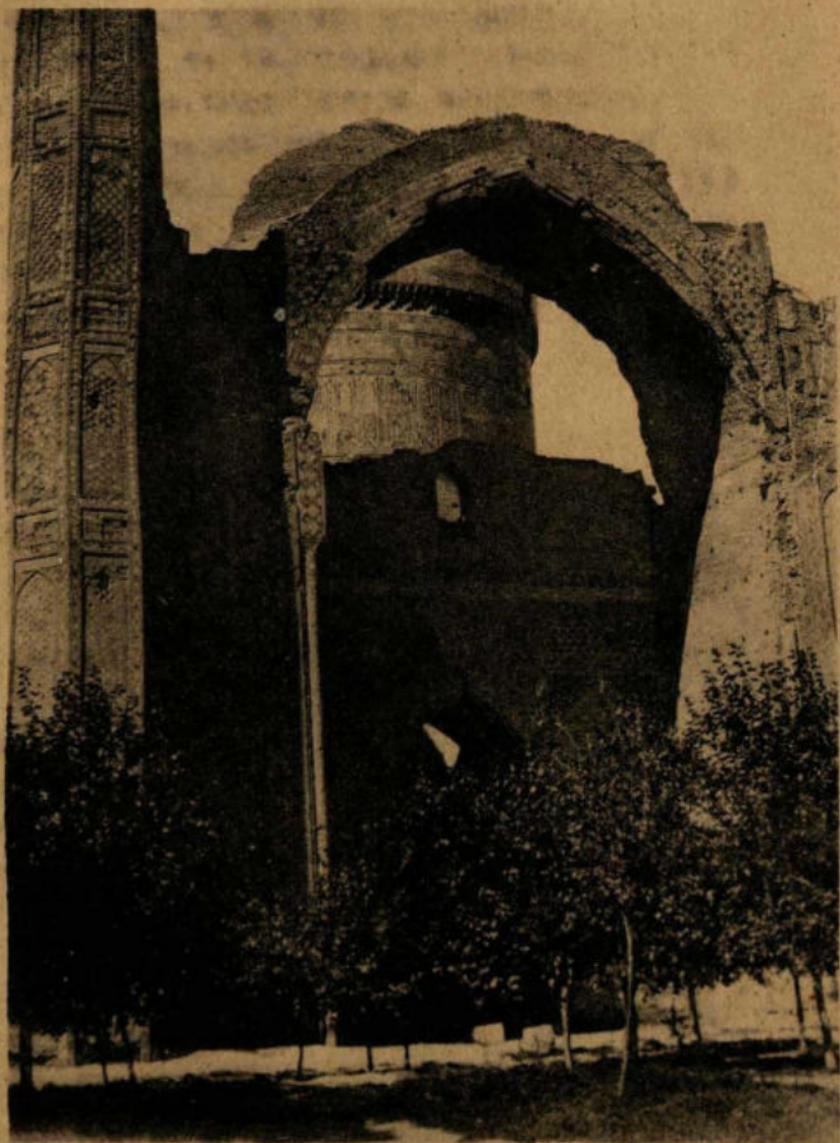


Табл. IX.

гробницы и мористан (госпиталь). 6. Памятники 14 столетия: мечеть Хассана в Каире, мечеть султана Баркука 1384 г. 7. Памятники эпохи Кану-бея (15 век): мавзолеи, мушарабие, фонтаны, бани, дворцы. 8. Памятники Дамаска и Алеппо. 9. Архитектура 16 и 17 веков.

II. Мавританская школа.

1. Распространение мавританской школы зодчества по побережью Средиземного моря (в северной Африке: Тунис, Алжир и Марокко и в южной Европе — в Испании и Сицилии). 2) Период с первых веков хиджры до гегемонии Альморавидов: Кайруан в Тунисе и его памятники. Роль Марокко в 9 и 10 веках. Памятники Туниса (Джама-Зитуна — 732 г.). Особенности гражданской и военной архитектуры. 3. Развитие зодчества в Испании в эпоху Альморавидов; — архитектура с 11 по 15 век: Хиральда в Севилье (1195 г.), Альгамбра в Гренаде, Алькасар в Севилье. 4. Мавританское искусство после взятия Гренады и изгнания арабов из Испании (1494 г.). 5) Арабо-сицилийское зодчество.

III. Персидская школа.

I. Средневековый период. Связь с зодчеством сасанидской Персии. Архитектура Ирана и Месопотамии. Развалины дворца в Равке. Памятники Самарры. Памятники Багдада и Куфы. Первые персидские мечети аббасидской эпохи: Джума в Исфахане (эпохи первоначального построения—8-й век); мечеть воронов в Барфруше 9 века, большая мечеть Багдада (760 г.). Мавзолеи с конической и пирамидальной вершиной: радканская башня, мавзолей дочери Хулагу (13 века) и мавзолей в Амале; возможность связи с армянской архитектурой. Башня Кабуса в северной Персии (1006—1007 г. по Р. Х.)—древнейший точно датированный памятник мусульманской персидской архитектуры. Мавзолей Санджара в Мерве (1157 г.). Большая мечеть в Моссуле. Джума в Верзине (1322—1412); голубая мечеть в Тебризе (1437—68). Памятники Туркестана: а) до-монгольского периода: в Узгене, Ургенче, большой минарет в Бухаре 12 века („башня смерти“); б) после-монгольского периода: памятники в Самарканде—Шах-Зинде (1392 г.), Биби-Ханым (1399 г.), Гур-Эмир (1404 года), 3 медресе на Регистане. Зодчество в Болгарском

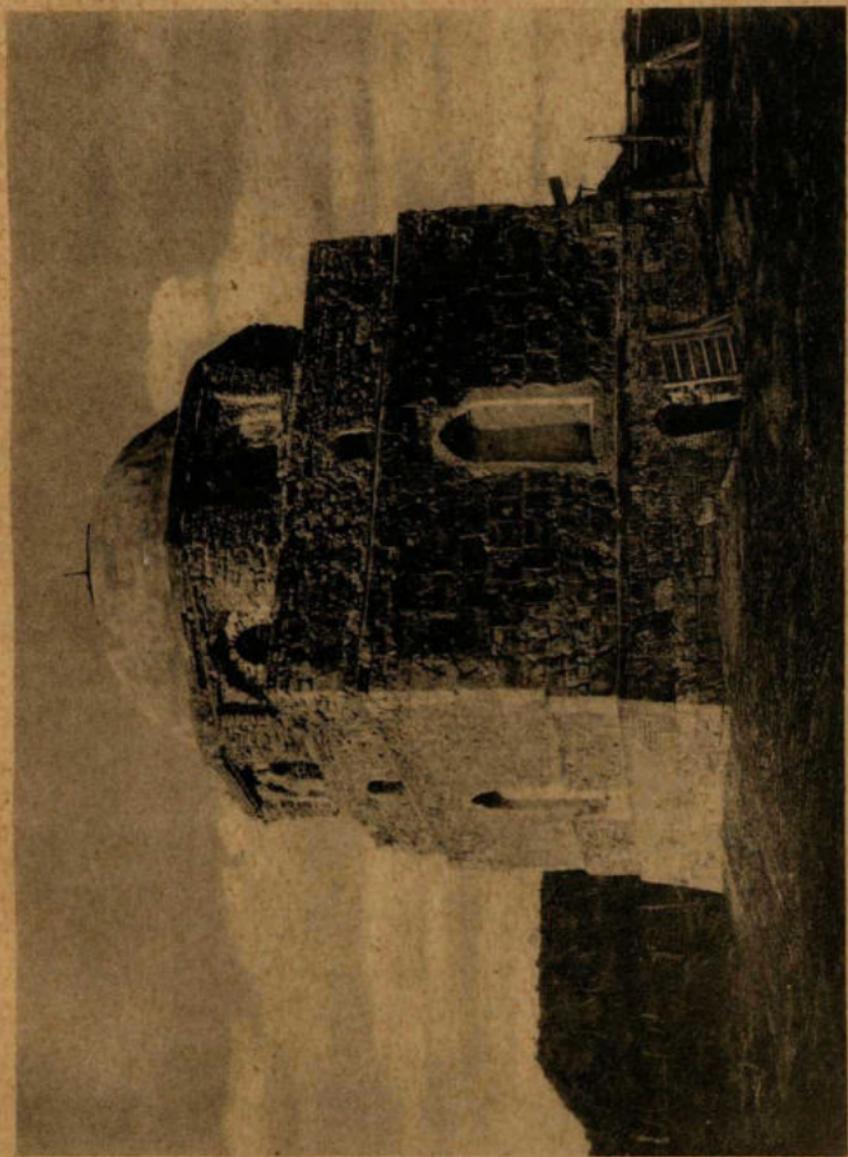


Табл. X.

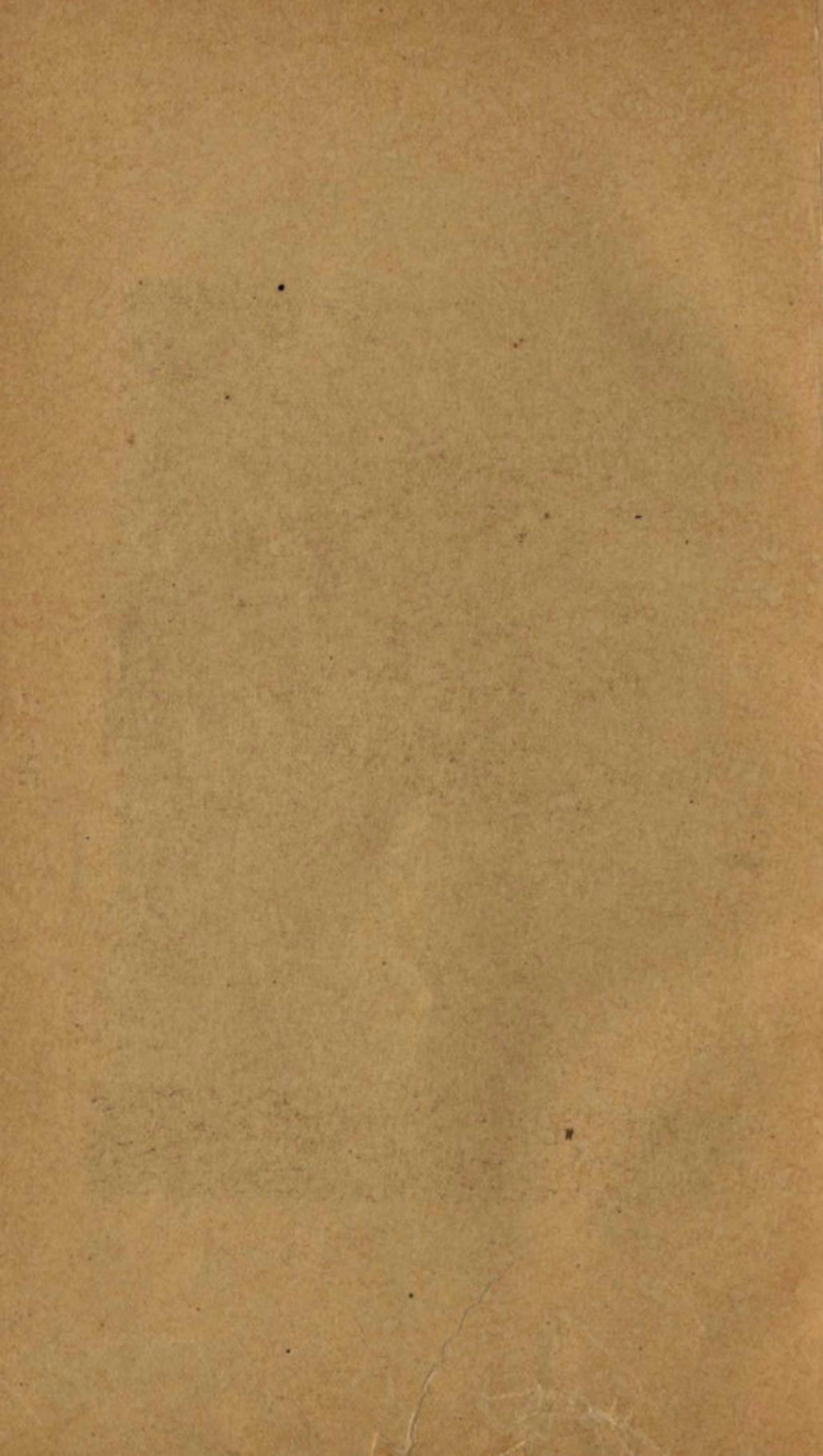




Табл. XI.

11

11

царстве на Волге: черная палата, малый минарет.

II. Новый период. Архитектура сефевидской эпохи. Мечеть в Ардебиле. Строительная деятельность шаха Аббаса в Исфахане: Чар-баг, дворец и ворота на Мейдане, Джума в Исфахане. Постройки 18 века в Исфахане, Ширазе Багдаде. Дворец в Баку, дворец Сардара в Эривани (1677 г.).

Архитектурные памятники Афганистана: постройки в Балхе, Герате, Мазар-и-Шерифе, Кабуле. Украшение зданий изразцами. Широкое распространение покрытия сводами и куполами. Роль стрельчатой арки.

IV. Турецкая школа.

1. Сельджукидские памятники Армении и Малой Азии. Связь с персидской архитектурой. Памятник Ани (мечеть 11 века) и их влияние на постройки Сельджукидов в Армении. Памятники Конии: дворец султана (1160 — 1190), большая мечеть (1220 года), каравансарай Султан-хана (13 века), Сирчели медресе (13 в.), Каратаи-медресе. Применение в обработке порталов резьбы растительного и геометрического характера. В стукковой орнаментике применение ларяду с растительными мотивами и животных.

2. Памятники оттоманские. А. Турецкое искусство до завоевания Константинополя: зеленая мечеть в Никее (1379 г.), мечеть султана Мурада в Бруссе, зеленая мечеть в Бруссе (1424 г.), бани Иени Каплиджа (14 века в Бруссе). Б. Турецкое искусство после завоевания Константинополя (с 15 по 18 в.). Влияние на архитектуру византийских форм Айя-Софии. Памятники Константинополя: Старый сераль, мечеть Баязида (1097—1505 г.), Сулеймание (1550—1556 г.), построенная архитектором Синамом, тюрбе султана Селима II (1571 г.), Ахмедие (1608—15 г.г.), мечеть Иени Валиде (1651—80 г.г.). Фонтаны в Константинополе: Ахмеда III (1728 г.), Топ-хане (1728 г.).

V. Индийская школа.

Мусульманская архитектура Индии (с 11 века). Влияние персидского искусства. В отделке зданий зависимость от древнейших местных традиций. 1. Памятники до владычества великих Моголов: мечеть Аджимира (13 века), минарет Газны, минарет Кутаб в Дели (13 века), Джума месджид в Ахмедабаде (1411 г.). 2. Памятники эпохи

великих Моголов (с 1526 года). Памятники Футейпор-Сикри; большая мечеть Агры (эпохи Акбара). Строительная деятельность шаха Джехана (1628—58 г.г.): дворец в Дели, Тадж-Мехал в Агре, жемчужная мечеть в Агве. 2. Мусульманская архитектура в Китае, в Бирме и на Зондских островах.

Библиография по мусульманскому зодчеству ¹⁾.

- 1) Бартольд В. В. Башня Кабуса, как первый датированный памятник мусульманской персидской архитектуры (Ежегодник Российского Института истории искусств, т. I, стр. 121—125 с 2 рис.).
- 2) Он же. Ориентировка первых мусульманских мечетей (*ibidem*, стр. 113—117).
- 3) Он же. Отчет о командировке в Туркестан (Известия Российской Академии истории материальной культуры, т. II, II, 1922).
- 4) Гинзбург М. Я. Татарское искусство в Крыму (Среди коллекционеров, 1922 г.).
- 5) Джелал Эссад. Константинополь. Пер. П. Везобразова. М. 1919. (Османская архитектура—стр. 207—298).
- 6) Достоевский М. Старина и быт Средней Азии. М. 1917.
- 7) Порфирьев С. И. Белая палата в Болгарах (Изв. Общ. арх., истории и этнографии при Казан. ун. т. 29, в. 1—3).
- 8) Циллосани В. Памятники старины г. Баку (Искусство № 2-3—октябрь 1921 г. Баку).
- 9) Borman R. Vom Städtebau im islamischen Osten. Berlin. 1918.
- 10) Creswell K. A. C. The origin of the persian double dome (The Burlington Magazine, 1913, ноябрь и декабрь—с 18 рис.).

¹⁾ Библиография, составленная по материалам изданным после 1915 года, совершенно не претендует на полноту.

-
- 11) Он же. Persian domes before 1400 A. D. (Ibidem 1915 г., янв. и февр.—с 27 рис.).
 - 12) Dietz E. Churasanische Baudenkmäler. Bd. I. Mit einem Beiträge von Max Van Berchem (Berlin, 1918. Arbeiten Knnsthistorischen Instituts der K. K. Universität. Wien, VII).
 - 13) Dietz E. und Clück H. Alt—Konstantinopel. München, 1920.
 - 14) Clück H. Dere Breit—und Langhausbau in Syrien Heidelberg, 1916.
 - 15) Он же. Problème des Wölbungsbaues. Die Bäder in Konstantinopel. Wien, 1921.
 - 16) Он же. Die Kunste der Osmanen. Leipzig, 1922.
 - 17) Herzfeld. Am Tor von Asien. B. 1920.
 - 18) Hielscher K. Das unbekannte Spanien. Berlin, 1922.
 - 19) Höver O. Kultbauten des Islam. Leipzig, 1922.
 - 20) Rivoira. Architettura musulmana. Milano, 1915.
 - 21) Sarre Fr Mokam Ali am Euphrat. Berlin, 1918.
 - 22) Он же. Konia. Selid-chukische Baudenkmäler, Berlin, 1921.
 - 23) Sattar Kheirl. Islamische Architectur. Orbispictus, B. 14. 1922. С 48 рис.
 - 24) Strzygowskij. Die sassanidische Kirche und ihre Ausstattung (Monats hefte für Kunstwissenschaft, 1915 г., октябрь).
 - 25) Он же. Die bildende Kunst des Ostens. Leipzig, 1916.
 - 26) Weltzel F. Islamische Grabbauten in Indien. Leipzig, 1918.

Список фототипий.

Табл. I. „Меджнун и Лейла“ Хозрова Дехлеви. 1495 г. „Меджнун и Лейла учатся в школе“. Миниатюра персидского манускрипта Публичной библиотеки в Петербурге (№ 395).

Табл. II. „Макамы“ Харири XII—XIII в. „Слава Басры“. Миниатюра из арабского манускрипта Азиатского музея в Петербурге (№ 92).

Табл. III. „Шах-наме“ Фирдауси. 1332 г. „Сражение Бижена и Хумана“. Миниатюра персидского манускрипта Публичной библиотеки в Петербурге (№ 329).

Табл. IV. „Макамы“ Харири XII—XIII в. Миниатюра из арабского манускрипта Азиатского музея в Петербурге (№ 92).

Табл. V. „Гуй у Чуган“. 1524 г. „Игра в поло“. Миниатюра персидского манускрипта Публичной библиотеки в Петербурге (№ 441).

Табл. VI. Джами. 1568 г. „Шах Шах-масп“. Миниатюра персидского манускрипта Публ. библиотеки в Петербурге (№ 256).

Табл. VII. Казвини. „Чудеса творения“. 1580 г. „Азраил“. Азиатский музей в Спб.

Табл. VIII. „Искандер-Наме“. 15 в. Миниатюра турецкой рукописи Азиатского музея в Петербурге (№ 286а).

Табл. IX. Главная арка и купол мечети Биби-Ханым в Самарканде. 14 в.

Табл. X. Черная палата. Българы.

Табл. XI. Минарет. Българы.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Предисловие	3
(I—III. Восточная миниатюра	7
IV. Арабо-месопотамская школа миниатюры	24
V. Персидская миниатюра	54
VI. Турецкая миниатюра	148
✓ VII—VIII. Индийская миниатюра	161
✓✓ Библиография мусульманской миниатюры	178
✓ Прикладное или декоративное искусство мусульманских народов.	182
✓ Архитектура ислама.	238
✓ Библиография по мусульманскому зодчеству	246
✓ Список фототипий	248



2011097034