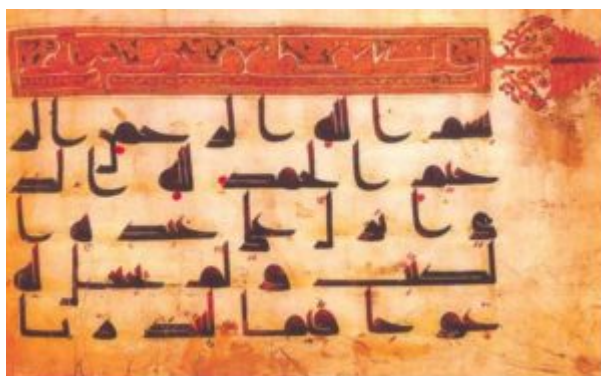


При современном состоянии знания восточная миниатюра может быть разбита па следующие главнейшие отделы:

- Арабская миниатюра (месопотамская или багдадская школа 13 века),
- Персидская миниатюра (с 13 по 17 век),
- Турецкая миниатюра (15 — 17 века)
- индийская миниатюра эпохи великих Моголов.

## Начало

Каллиграфия в мусульманском мире считается высшим проявлением искусства: письмо там приобрело сакральный характер, потому что посредством письма изложен Коран, Слово Самого Бога. Практика письма постоянно изучалась, а тех, кто им владел, почитали. Зачатки арабской письменности существовали до ислама. Она относится к семитскому типу, хотя произошла из арамейского письма через набатейское. Ее ранние образцы сохранились в разрозненных надписях на камне. Направление письма — справа налево, с маленькими вертикальными чертами, обычно соединенными нижней чертой. Утверждение единого Корана при Усмани (644-656) дало толчок развитию рукописных шрифтов. В Коране есть сура (68-я) под названием «Письменная трость» («аль-Калам»), а в другой суре говорится о Господе, учившем посредством «калама» — тростниковой палочки для письма; поэтому вполне вероятно, что частично он был записан еще при жизни Пророка, на подручном материале — верблюжьих лопатках, глиняных черепках и, возможно, папирусе. При Усмани записи, вероятно, стали книгой, такой, как было принято у египетских коптов: листы пергамента в деревянной или кожаной обложке. Ни одного Корана такой давности не сохранилось; его самые древние уцелевшие копии относятся, скорее всего, к VIII веку.



*Пергаментный лист из Корана. Ближний Восток, IX — начало X века. На листе заголовок и на-чальные строки 18-й суры «аль-Еахф» («Петера»).*

*В ней говорится о семи погруженных в сон юношах из Эфеса,*

Первые рукописные шрифты мусульманской эпохи представлены на памятниках эпохи Омейядов. Знаменитая кораническая надпись «Купола скалы» — простая и четкая, с вертикальными чертами, соединяющимися с нижней, связующей чертой под правильным углом. Этот тип письма сейчас называют куфическим. В древности Мекка, Медина, Куфа и Басра были признанными центрами каллиграфии, так что куфическое письмо — лишь одна из четырех разно-видностей почерка. Но так как рукописей сохранилось слишком мало, чтобы различать шрифты, оказалось удобно объединить угловатые стили этого и следующих веков в группу куфических, в отличие от более округлых рукописных шрифтов, обычно имеющих каждый свое

*причисляемых к праведникам, жившим до Пророка. Текст написан куфическим письмом, гласные помечены красным цветом, хорошо выражены линии машк.*

*Декоративные детали в виде пальм лишились своих кончиков, когда были срезаны истрепанные края. Аублин, Библиотека Честера Битти и Галерея восточного искусства.*

название. В древнейший период выбор между куфическим и округлым письмом чаще всего определялся материалом, по которому надо было писать. Куфическое письмо было удобнее для камня и мозаики, а округлое — для письма тростниковым пером или кистью — граффити на «дворцах в пустыне» сделаны округлым письмом. Но монументальность, на которую способно куфическое письмо, делала его особенно подходящим для переписывания Корана. Коран из Британского музея, предположительно созданный в VIII веке в Хиджазе, написан куфическим почерком, однако в нем есть одна особенность — наклон (маил): большинство линий, идущих сверху вниз, наклонены против хода строки. Он выполнен на выделанной телячьей коже, в вертикальном формате. Другие сохранившиеся Кораны, относящиеся ко времени до X века, написаны в горизонтальном формате, в них буквы куфического письма имеют горизонтальные удлинения вдоль строчек, так называемые машк.

В I веке был предпринят ряд реформ письма, облегчающих точное чтение Корана. Поскольку арабские буквы не передают краткости гласных, Абу-ль-Асвад ад-Дуали (ум. 688) для их обозначения ввел систему красных и желтых точек. Его ученики Наср ибн Асим и Йахья ибн Йамур для различения букв, имеющих одинаковое начертание, ввели черные точки над и под нижней линией. Последующие реформы обозначения согласных и систему обозначения гласных без помощи цвета разработал и осуществил в конце VIII века Халил ибн Ахмад аль-Фарахиди. Но практическое воплощение этих систем было далеко от единообразия.

Округлые рукописные шрифты для светских нужд развивались при дворе Омейядов и Аббасидов. К IX веку они были распространены очень широко, но более других утвердился почерк насх, сейчас обычно используемый в типографской печати. В начале X века визирь Ибн Мукла (казнен в 940 году) разработал систему для оценки пропорций рукописных шрифтов. Она основывалась на точке площадью, равной следу от нажима калама, простой ветикали олифа, первой буквы, и окружности диаметром, равным высоте олифа.

Величественная каллиграфия древнейших Коранов часто сопровождается цветными рисунками, преимущественно из золота с вкраплениями красного, голубого или зеленого цвета. На украшенных фронтисписах и заголовках к сурам письмо сочетается с растительным и геометрическим узорами. Недавно были изданы листы Корана из

Библиотеки Большой мечети в Санае, датируемого эпохой Омейядов; в нем с исключительной полнотой изображена многосводчатая мечеть. Ни одной светской иллюстрации того периода не сохранилось.

## **Западные земли. Египет, Северная Африка и Испания**

Подобно ближневосточным, североафриканские Кораны IX-X веков изготовлены из пергамента, в альбомном формате и написаны куфическим письмом, правда, некоторые диакритические знаки исполнены в местной манере. Заголовки глав помещены в прямоугольную заставку, отделанную пышным золотым орнаментом, схожим с тем, который использовали резчики по стуку и дереву. Несколько старых Коранов хранятся в музее Большой мечети Кайруана, некоторые из них в кожаном переплете — весьма редкие экземпляры, поскольку переплет обычно терялся. Обложки ранних рукописей, как правило, деревянные, покрытые тисненой кожей и украшенные по краям геометрическим орнаментом. Обложка одного из кайруанских Коранов, относимая к IX-XI векам, представляет редкую технику нанесения рисунка — когда цветочный узор образуют выпуклости от веревок под кожей.

Знаменитый большой Коран из пергамента, ныне рассыпавшийся и, очевидно, созданный в Кайруане при Аглабидах, в начале IX века, был написан золотом по синему фону; возможно, это опосредованное влияние Византии: там встречаются рукописи, выполненные на пурпурном пергаменте, но непосредственное влияние, скорее всего, здесь оказала мозаичная надпись золотом по синему полю в мечети «Купол скалы». Окончание каждого аята отмечается серебряными розетками, к сожалению из-за окисления потускневшими. Рукопись уникальна и, похоже, создавалась к особому событию, возможно по случаю восстановления мечети.

Криволинейное письмо, традиционное для Северной Африки и Испании, резко отличается от письма, распространенного в восточных землях. Его наиболее отличительная черта — использование глубоких, чуть ли не в полукруг, петель для букв, выносящихся под строку, и наклоненные влево верхушки вертикальных черточек. Толщина следа от довольно жидких коричневатых чернил весьма различна, что в сочетании с очень малой расплывчатостью строк и росчерком нижних выносных элементов букв дает видимость письма кистью, а не пером; но, скорее всего, в данном случае использовался довольно мягкий и волокнистый тростник. Здесь можно увидеть цветные знаки для гласных — в этом регионе исламского мира они применялись дольше, чем в остальных.

Образную живопись того времени представляет ряд отдельных фрагментов, найденных среди развалин древнего Фустата. Большинство из них трудно поддаются датировке и представляют собой скорее каракули, чем рисунки. Но даже на этих изображениях просматриваются некие стилистические черты. Наиболее выразительны большие, темные, запоминающиеся глаза многих персонажей, чем-то напоминающие глаза

написанных восковыми красками заупокойных портретов классической и раннехристианской поры. Другая их особенность, указывающая на связь с художественными традициями прошлого, — изображение, даже на весьма простых рисунках, складок для придания объема. Прослеживается в них и определенное влияние живописи Самарры — на него указывают, например, завивающиеся у висков черные локоны, только теперь уже они носят задорный характер. Самый примечательный из относимых ко времени Фатимидов рисунков — хранящийся в иерусалимском Израильском музее портрет весьма тучной, обнаженной, покрытой татуировкой женщины; возможно, это набросок для настенной живописи.



*Мужчина, играющий на дудке. Фрагмент росписи потолка Палатинской капеллы. Палермо, 1140-е годы. Большие глаза на выразительном лице музыканта — элемент египетской живописной традиции; на музыканте высокий тюрбан в стиле эпохи Фатимидов, а рукава одежды украшены тиразом. Кувшин у его плеча, по всей видимости, предназначен для вина, что указывает на связь сюжета с придворной*

Огромные дворцовые библиотеки, наподобие кордовской библиотеки аль-Хакама II с 400 тысячами рукописей, погибли, поэтому наши знания о живописных произведениях, предназначавшихся высокопоставленным особам XII — начала XIII века, черпаются преимущественно из двух источников. Один имеет жесткую пространственно-временную привязку, но вызывает вопросы по иным критериям, второй вовсе неизвестного происхождения. Примером первого источника могут служить работы 1140-х годов, проведенные в Палермо и Чефалу, на Сицилии, по заказу Рожера II. Так, стены и купол возведенной в Палермо Палатинской капеллы украсили христианскими сюжетами византийские мастера мозаики, тогда как потолок с деревянными мукарнами расписали художники, работавшие в традициях эпохи Фатимидов. На отдельных гранях мукарн видны кувические надписи, рисунки животных, настоящих и сказочных, характерные для исламского орнамента: львов, грифонов, соколов, павлинов, — а также индивидуальные портреты мужчин и женщин с добавлением изображения кувшинов либо музыкальных инструментов. Несколько панелей являют сцены игры в шахматы под сводами шатра и добывания воды из колодца. Манера письма весьма выверенная и скорее восходит к книжной иллюстрации, нежели к настенной живописи.

Единственным живописным сюжетно-тематическим образцом для сравнения с

жизнью.

этой потолочной росписью может служить «История Байяд и Рийяд». Действие повести происходит в Ираке, это история о молодом купце, влюбленном в служанку знатной госпожи. Иллюстрации очень ярко передают подробности разыгравшейся драмы. Лица героев схожи с теми, что встречаются в росписи Палатинской капеллы, только несколько крупнее. Перспектива плоская, но объем передан складками на одежде.



«Рийяд играет на уде и поет перед своей госпожой». Сиена из «Истории Байяд и Рийяд». Испания, XIII век. Среди слушателей в саду госпожи изображен Байяд со старухой; Рийяд в своей песне поет о муках любви. Ее госпожа, в золотистом головном уборе, сидит под башней с окном, закрытым решеткой машрабия. Ватикан, Апостольская библиотека.

Изображенные архитектурные элементы указывают на испанское влияние, а почерк выдержан в западной исламской манере. Исследователи склонны датировать рукопись XIII веком.

## Возрождение Востока. Появление сельджуков в Иране и Малой Азии

Хотя Коран на пергаменте встречается вплоть до X века, бумагой в Иране пользовались давно, возможно с пленения китайских мастеров в 751 году. Видимо, белизна бумажного листа лучше подходила для крайне утонченного восточного куфического письма, которое мы встречаем на страницах Корана X—XIII веков и которое затем нашло применение в архитектуре и керамике. Восточное куфическое письмо изящно и в то же время величественно; в нем сочетаются наклоненные вперед строчные элементы букв с верхними выносными элементами, как правило вертикальными, создавая поистине волнующее зрелище. У некоторых букв, наподобие кафа (i\_f), выносной элемент отклоняется на 45 градусов, а у лигатуры лам-алиф (U) образует изящный полуовал, напоминая натянутую тетиву с луком. В восточном куфи диакритические знаки иногда изображали золотыми, а синтаксические — красными и синими. Начиная с конца рассматриваемого периода и вплоть до XV века куфическими буквами писали лишь заголовки.



*Список Корана, сделанный в Багдаде в 391/1000-1 году Ибн аль-Баввабом. Заголовки выполнены сульсом, а текст — насхом. Унван открывающей книгу главы «Фатиха аль-китаб» содержит семь стихов, а кружок на правом поле, напротив каплевидной точки в тексте, указывает на начало 5-го аята. Второй унван содержит стихи из суры «аль-Бакара» («Корова», под которой подразумевается библейский золотой телец), осуждающие заблуждения иудеев. Дублин, Библиотека и Галерея восточного искусства Честера Битти.*

Продолжалось развитие курсивного письма: особым вниманием пользовались почерки насх, судье, мухаккак, райхани, рика и тауки, из которых первые три получили наибольшее распространение. Все шесть почерков использовал великий каллиграф периода правления Бундов — Али ибн Хилал, известный как Ибн аль-Бавваб (Сын привратника), начинавший с отделки помещений и научившийся каллиграфии у учеников Ибн Муклы. Насх, созданный Ибн Муклой на основе почерка деловой переписки с помощью разработанной им системы пропорций, затем, после усовершенствования Ибн аль-Баввабом, превратился в четкое, изящное письмо, достойное использования для записи Корана. Благодаря скорости и простоте письма почерком насх он широко использовался представителями неуклонно растущего слоя просвещенных людей, которые приобретали написанные им нравоучительные и развлекательные книги. Сульс как орнаментальный почерк использовался для заголовков и изразцовых надписей, когда требовалось, чтобы они, несмотря на их краткость, производили особое впечатление. Для этого почерка характерны изогнутые линии, образующие порой причудливые лигатуры, а его ритмический рисунок прослеживается по всему полю. Мухаккак как относится к кораническому письму. Он отличается тем, что нижние выносные элементы уходят под строку, увлекая ее за собой, но их удерживает незыблемость вознесшихся верхних выносных элементов. В дальнейшем этот почерк займет почетное место, запечатлевшись в Коранах мамлюкского времени.

Иллюминирование рукописей в этот период становится все изысканнее и сложнее. Все чаще художники прибегают к завиткам наподобие арабесок, предпочитая их геометрическим узорам; золотая краска при оформлении вытесняется синей. В первые века новой эры текст и заголовки (унваны) выглядели на странице обособленными друг от друга, но с XI века вырабатываются приемы, позволяющие трактовать страницу как единое целое. Особенно это относится к оформлению фронтисписа (сарлауха), как правило, прямоугольной композиции, нередко представляющей собой стол и сидящего за ним переписчика. Иногда унван помещался внутрь заставки, которая, в свою очередь, тоже заключалась в окошко, а область основного текста очерчивалась. Для создания привычного впечатления

некой текучести отдельные строки текста окружались волнистой линией, а пустоты заполнялись тонкими завитками, точками или штрихами. Сохранились персидские переплеты, самые ранние из них датируются XII веком.

Они представляют собой несколько склеенных слоев бумаги и покрыты изящно обрезанной кожей. Задняя сторона обложки снабжена отворотом с кожаными петлями, загибаемым поверх передней стороны и заканчивающимся «язычком», как у конверта. Иногда переплет украшали тиснением в виде либо ромбовидной сетки, либо медальона с окаймляющей рамкой.

Происхождение книжной иллюстрации в странах ислама неясно. Здесь, видимо, прослеживается связь с

сасанидской традицией, на это указывают слова историка Масуди о том, что в 915 году он видел в Истахре, на западе Ирана, книгу с изображениями сасанидских царей. К тому же, согласно письменным источникам, сасанидский правитель Наср ибн Ахмад заказал список «Калины и Димны», перевод книги древних индийских рассказов и притч, состоящей из пяти частей и потому названной «Панчатантра», который иллюстрировали предположительно китайские художники, — местные умельцы не смогли удовлетворить его интереса к книжным иллюстрациям. Согласно еще одному сообщению, в 1092 году в библиотеке Газны хранился «Аржанг» — альбом Мани, жившего в III веке н. э. основателя манихейства. Это, разумеется, маловероятно, но Мани и его альбом стали нарицательными в литературе, и поэтому его имя вполне могли связать с коллекцией уйгурских картин IX века. Одним словом, похоже, что собрание картин приличествовало царскому сану, только вот собирателей было мало. Немногочисленность сохранившихся книг — скорее всего, следствие типичных опасностей, их подстерегающих, кроме того, они становились жертвами тех, кто враждебно относился к живописи.

Гибели от рук последних избежала иллюстрированная «Книга созвездий неподвижных звезд», созданная Абд ар-Рахманом ибн Умаром ас-Суфи и переписанная его сыном в 400/1009-10 году.



*Андромеда. Иллюстрация из «Книги созвездий неподвижных звезд». Фарс (?), переписана в 400/1009-10 году, но рисунок, скорее всего, относится к середине XI века. Андромеда, связанная (аль-мусалсала), облачена в головной убор китайского ученого, ее браслеты и сточенные ногти на руках тоже свидетельствуют о восточном происхождении. Оксфорд, Бодлианская библиотека.*

Возможно, она уцелела именно благодаря своей научной направленности. При описании созвездий ее автор опирается на сочинение Птолемея «Альмагест» и показывает, как они выглядят на небе и, в зеркальном отображении, на небесном глобусе. Иллюстрации, завершенные в ходе реставрации книги, поражают своей красотой. Изображения людей на них во многом схожи с теми, что встречаются порой на фатимидской росписи люстром: мощный подбородок, черные кудри на висках и, у мужчин, высокие тюрбаны; только глаза более узкие. Одежда на женщинах указывает на буддийские истоки, а мелкие сбившиеся складки известны по сасанидским изваяниям: смешение этих стилей произошло в Средней Азии, распространившись затем на территориях, расположенных вдоль Великого шелкового пути.



«Гульшах в плену у Раби ибн Аднана».

Иллюстрация к поэме «Варка и Гульшах», вероятно переписанной в Конье около 1225 года. Героиня лежит связанная, а ее похититель (обозначенный как талиб, победитель) собирается надругаться над ней. Варка, прячущийся слева, затем ворвался в шатер и спас ее, тем самым отплатив Гульшах за свое недавнее спасение. Справа стоит стражник, возможно, первоначально был изображен и поджидающий конь. Кошки на полотне шатра истолковываются как символы жестокости Раби ибн Аднана. Стамбул, Библиотека дворца Топкапы.

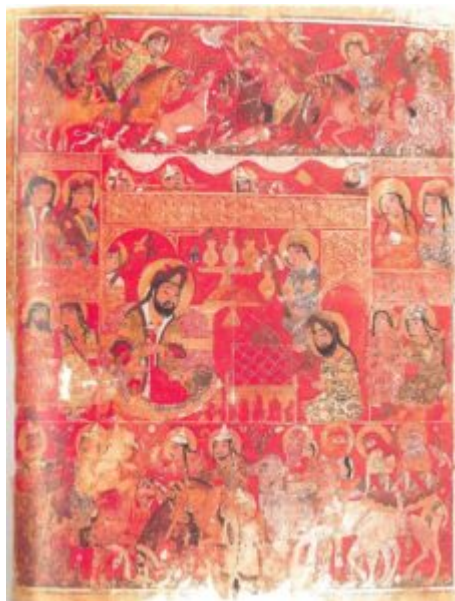
От XIII века до нас дошла иллюстрированная стихотворная повесть «Варка и Гульпах» поэта Айюки, хранящаяся в Библиотеке дворца Топкапы в Стамбуле; ее действие происходит в доисламской Аравии; в основе сюжета — злключения влюбленной пары. Текст написан в два столбца почерком насх. В рукописи отсутствует колофон с указанием времени и места ее создания, но под одним рисунком художник подписался: «Абдул Мумин Мухаммед аль-Хойи». Поскольку прозвище (нисба) художника свидетельствует о происхождении его или его семьи из города Хой в иранском Азербайджане, то возможно, что рукопись появилась либо там, либо в Джазире. Но так как это имя встречается в документе, связанном с медресе Каратай в Конье, то более вероятной родиной мастера представляется Конья. Рукопись содержит семьдесят одну иллюстрацию альбомного формата. Уверенное исполнение рисунка свидетельствует о зрелости мастерства иллюстрации того времени; в то же время следует отметить, что этот художник не придерживался тогдашних канонов: в его работе использованы явно новаторские приемы. Изображенные фигуры невысокие, но стройные, художник показал их в динамике, порыве,



изобразив подавшимися вперед. Подобно лицам дворцовых скульптур, лица на этих иллюстрациях круглые, узкоглазые, с небольшим ртом; волосы и у мужчин, и у женщин свисают длинными черными прядями. Головы у всех окружены нимбом, что, кстати, можно наблюдать и на керамических изделиях того времени; эта деталь заимствована из буддийской живописи, возможно еще и христианское влияние, однако здесь она не несет никакого религиозного смысла. На всех изображенных персонажах широкое платье, видимо из шелка, из-под подола выглядывают просторные шаровары или башмаки.

На мужчинах венцы, тюрбаны или шапка наподобие отороченного мехом чепца. Сцены обставлены скупо, для этого используются главным образом изображения шатров и деревьев, в качестве фона встречаются завитки по образцу архитектурного декора.

## Зенгиды, Айюбиды и мамлюки



Арабские школы книжной миниатюры существовали уже в начале XIII века. В какой мере прибегали к иллюстрации прежде, пока остается только гадать, но в данном случае совершенно очевидно смешение двух направлений. С одной стороны, сохраняется сельджукская манера изображать правителей: они по-прежнему «лунноликие», нередко в антураже, символизирующем власть. А вот представители арабского населения изображаются по-новому: с орлиным носом, в свободной одежде, в динамичных позах, порой в скромной обстановке, отражающей бытовые реалии. Возможно, иллюстрирование некоторых сочинений было обусловлено их нравоучительным характером, но, судя по иллюстрациям, пылкое воображение художников уводило их гораздо дальше назидательной цели.

*Правитель и его приближенные. Фронтиспис* Самое раннее из дошедших до нас творений исламских художников-миниатюристов — «Китаб ад-дирйак» («Книга Мосул (?), 2-я четверть XIII века. Правитель, которого собираются потчевать жарким, окружен своей свитой хасса-кийа. Сокол, меч, чаша и клюшка для

художников-миниатюристов — «Китаб ад-дирйак» («Книга противоядий», ныне хранящаяся в парижской Национальной библиотеке), перевод труда греческого эскулапа Никандра, записанный в 599/1199 году; помимо обучения исцелению от змеиных укусов, книга была призвана еще и радовать глаз — этой цели служило

*игры в поло, которые видны в руках у приближенных, указывают на их обязанности при дворе. В галерее играют музыканты. Сиены с охотниками и путешественниками восходят к той же живописной традиции, что представлена на страницах поэмы »Варка и Гульшах».* Вена, Австрийская национальная библиотека.

Щедрое украшение ее страниц. Сельджукское наследие представлено на занимающем два листа фронтисписе: на нем пара змей обвивает сидящие женские фигуры, в углах художник поместил ангелов, чьи прообразы восходят к буддизму. Некоторые изображения царственных особ схожи с теми, что встречаются на страницах «Варки и Гульшах». Другие персонажи: ученые лекари, врачующие от змеиных укусов, и подверженные этой опасности землепашцы с садовниками — выписаны в арабской манере: с орлиным носом и взглядом, устремленным куда-то вдаль. Благородные особы нарисованы на красном фоне — прием, по всей видимости заимствованный из настенной росписи; окружающая обстановка передана скупко: линией земли и несколькими деревьями, некоторое представление о повседневной жизни людей дают сцены молотьбы и веяния зерна.

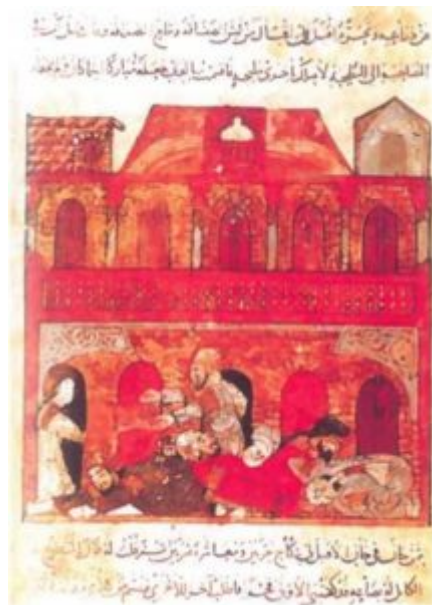
Значимость восточной манеры иллюстрации видна на фронтисписах некоторых уцелевших томов двадцатичастной «Китаб аль-агани» («Книга песен»), завершенной в 1220 году и, по всей вероятности, предназначавшейся для Бадр ад-Дина Лулу. В томе, хранящемся в стамбульской публичной библиотеке «Миллет кутубханеси», есть изумительный портрет. Судя по тиразу на отороченной мехом шапке, это изображение знатного господина. Он сидит на металлическом складном престоле, держа в руках лук и стрелы, оружие, указывающее на тюркское происхождение его хозяина. Свиту и ангелов, окружающих господина, художник изобразил в меньшую величину.

Помимо Мосула, было еще два центра изготовления книг. Один — в принадлежавшей Ортукидам Амиде, где в 602/1205-6 году было создано сочинение «О знании инженерных хитростей» аль-Джазари — эта рукопись ныне хранится в Библиотеке дворца Топкапы. Посвященная механическим диковинкам, изготовленным для халифов, она описывает те, что созданы автором для развлечения Ортукидов. Сочетая в себе образы зданий, животных, людей, эти механизмы показывали время или разливали вино. Другим местом, славящимся книжной иллюстрацией, был Багдад — там, в частности, в 605/1208-9 году был сделан список «Книги верховой езды». Буквально год спустя после появления обоих упомянутых сочинений появился их новый иллюстрированный список, что свидетельствует о большом спросе на них.

Наибольшей популярностью среди иллюстрированных сочинений пользовались три: «Калила и Димна», «De Materia Medica» и «Макамы». «Калила и Димна», как известно, иллюстрировалась и прежде, и потому неудивительно, что хранящийся в парижской Национальной библиотеке извод, относимый к 1200-1220 годам, отличают детали, свидетельствующие о влиянии традиции. Изображение персонажей книги — двух шакалов из первой главы и других животных — переданы быстрым, даже небрежным движением кисти, что не мешает ярко отразить их нрав: видно, что художник хорошо знает свое дело, он рисует быстро, но не поверхностно, без спешки. Порой он

использует древний прием — изображает по обе стороны от дерева стоящих друг против друга животных, а облик разнообразных растений больше восходит к традиционному иллюминированию рукописей и резьбе по стуку, нежели к новоявленному натурализму XIII века.

«De Materia Medica» («О лекарственных веществах») представляет собой перевод сочинения Диоскорида Педания. Самый известный его список, ныне хранящийся в Библиотеке дворца Топкапы, свидетельствует о наследии «классическим» миром не только текста, но и приемов иллюстрирования. Составленный в 626/1228 году писцом снисбой аль-Маусили, манускрипт открывается фронтисписом на двойной разворот листа; на нем под поддерживаемыми колоннами мозаичными парусами свода изображен автор в сопровождении двух учеников. Он облачен в традиционное платье, если не считать тюрбана; складки одежды переданы путем тщательной передачи светотени. На учениках арабская одежда, ее складки изображены более упрощенно. Подобный контраст наблюдается и в изображении растений: виноградной лозе придан естественный вид, тогда как изображение других растений плоское и схематичное. Видимо, художник имел доступ к византийским образцам иллюстраций, из которых большинство, к сожалению, не сохранилось.



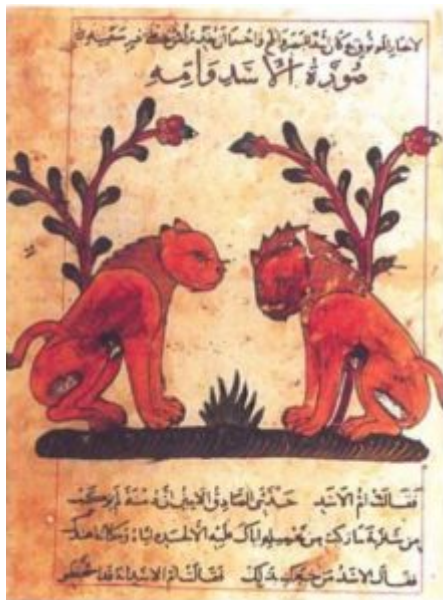
«Абу Зейд с сыном грабят  
опоенных зельем  
постояльцев караван-  
сарая». Из «Макам»,  
иллюстрированных аль-  
Васити. Багдад (?),  
634/1237 год. С  
безмятежностью  
разморенных сном людей  
контрастирует  
сосредоточенный вид Абу

Однако, если говорить о влиянии на арабскую живопись искусства восточно-христианского мира, то прежде всего следует сказать не о византийской «державной» живописи. Более значимыми для арабских художников оказались упрощенные и стилизованные иллюстрации сирийских Евангелий. Заимствования оттуда можно наблюдать в подходе к композиции, к передаче поз и способам затенения (ретуширования), но носили они не односторонний характер, так что в самих Евангелиях тоже можно встретить изображения людей с чертами лица и живостью, свойственными лучшим образцам исламской миниатюры. Но как шло становление арабской манеры иллюстрирования, во многом остается загадкой, однако полагают, что большое влияние на это становление оказал существовавший уже в ту пору театр теней. Динамичные фигуры и обстановка действия, переданная или условно, отдельными предметами, или в форме «сценической площадки», — яркие тому свидетельства. Но тогда возникает вопрос: откуда появился сам театр теней?

Произведение, более всего погружающее нас в атмосферу того времени, — «Макамы» («Беседы»), Сочинение состоит из пятидесяти рассказов и служит наставлению читателя в литературном стиле. Возможности для иллюстрирования предоставляют похождения героя-плута по имени Абу Зейда ас-Серуджи. «Макамы» знакомят нас с миром

*Зейда. Париж, Национальная библиотека.* мечетей, дворцов властителей, питейных заведений, библиотек, невольничьих рынков, бедуинских стоянок, странствующих паломников и морских путешествий. Самый известный список этого сочинения, ныне хранящийся в парижской Национальной библиотеке, создан в 634/1237 году Яхьей ибн Махмудом аль-Васити, он же его и оформил. Есть предположение, что манускрипт появился в Багдаде, но для утверждения этого нет достаточных оснований.

Росписью книг в Багдаде занимались и после монгольского нашествия. Например, в 686/1287 году здесь был создан список «Расаиль аль-ихван ас-сафа ва хуллан ал-вафа» («Послание братьев чистоты и друзей верности»), ныне хранящийся в стамбульской Библиотеке мечети Сулеймание. На первом развороте этого манускрипта на фоне строений изображены авторы и их последователи. Рисунок отличается изяществом, но не столь динамичен, как ранние работы; что касается палитры, то она холоднее по сравнению с землисто-коричневыми оттенками изображений начала XIII века.



Списки «Калилы и Димны» и «Макам» делали и в эпоху мамлюков, но, при всех несомненных удачах, изображения людей в них уже не были столь выразительными, как прежде. Это относится и к лицам. Ряд иллюстрированных сочинений, которые все же представляют интерес с точки зрения отражения жизни мамлюкского общества, составили учебники по фурусии, верховой езде с сопутствующим ей «кодексом чести». В этих учебниках всадники бесстрастно передают свое умение обращаться с лошадью. Больше эмоций присутствует в иллюстрациях к рукописи, проданной на аукционе Sotheby's в 1990 году и представляющей собой список с сочинения Казвини «Аджаиб аль-махлукат ва гараиб ал-мауджудат» («Чудеса сотворенного и редкости существующего», подобие иллюстрированной энциклопедии); на них изображения животных близки к тем, что представлены на «Купели святого Людовика». В конце рассматриваемого периода, в 916/1511 году, для предпоследнего мамлюкского султана Кансуха аль-Гури был сделан перевод на тюркский «Шахнаме» с иллюстрациями, выполненными отчасти в османской манере.

*«Львица поучает своего простоватого сына».*  
Иллюстрация из «Калилы и Димны». Сирия или Египет, 755/1354 год. Характер мудрой львицы и неопытного льва красноречиво передают их позы. Рукопись приобрел в Сирии Эдвард Покок, первый в Оксфордском университете профессор арабского языка. Оксфорд,

Своим содержанием сродни искусству книги уцелевшие в небольшом количестве игральные карты, относимые к концу XIII века. Мазью на больших прямоугольных листах выступают чаши, монеты, клюшки для игры в поло и мечи, а персонажами, согласно надписям, — государь, наместник, второй наместник и один из помощников.

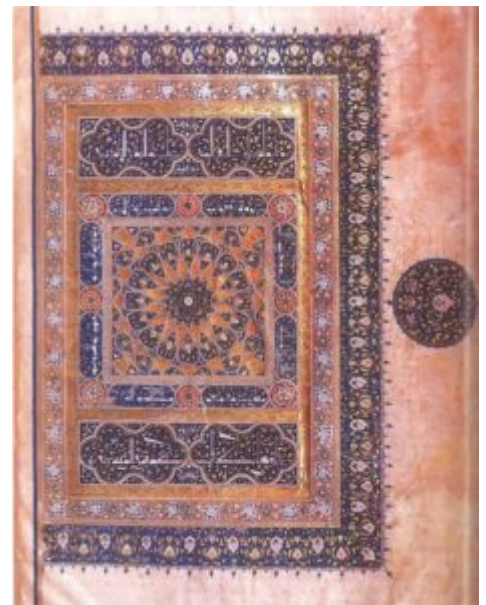
*Бодлианская библиотека.* Карточные игры появились в Индии и в Европу, где о них впервые упоминается в 1377 году, попали через мамлюкские земли.

Главные достижения мастеров книжной миниатюры эпохи мамлюков связаны с оформлением не светских сочинений, а Корана, списки которого создавались тогда в огромном количестве, часто в целях благотворительности. Большое распространение получило известное и раньше тридцатичастное (джуз, мн. ч. аджаза) деление Корана — рассчитанное на то, чтобы чтение священной книги укладывалось в один месяц. Иногда Коран делили и на семь частей. Тома хранились в красочно отделанных шкафах или в ящиках с соответствующим количеством отделений. Наиболее изящный семичастный Коран, хранящийся в Британском музее, был создан для Бей-барса аль-Джашнагира (прозванного Вкусителем) в 1305-1306 годах, при ан-Насире Мухаммаде; вероятнее всего, он предназначался для заложенной Бейбарсом ханаки, но после того как в 1309-1310 годах он отважился занять султанский престол, учреждение было закрыто, а пожертвования изъяты, что во многом и объясняет хорошую сохранность рукописи. Этот Коран написан почерком ашар (встречается только здесь и восходит к сульсу), золотыми буквами с изящным

черным обводом, с шестью строками на странице, хотя четное число было не в чести. Фронтисписы, где указывается номер тома, иллюминированы узорами с сочетанием золотого, красного, синего и белого цветов, отделяющими рамку из арабесок на фоне штриховки от центрального поля, украшенного строгим геометрическим узором.

Вершиной мамлюкского искусства иллюминирования священной книги мусульман можно считать три рукописных Корана, относящихся примерно к середине правления аль-Ашрафа Насир ад-Дина Шабана (1363-1376); два из них султан пожаловал основанному его матерью медресе, а третий носит имя одного из его эмиров — Аргун-шаха аль-Ашрафи. Все они написаны почерком мухаккак. Их чудесно украшенные фронтисписы значительно изящнее фронтисписов на Коране, созданном для Бейбарса, среди деталей их оформления — заимствованные у китайцев узоры в виде лотоса и пиона. Сами рисунки с главенствующей звездой посередине, сочетающие в себе живость и размеренность, сложность и ясность, можно назвать настоящими шедеврами религиозного искусства.

Для переплетов мамлюкских рукописей характерны замысловатые, но в то же время тщательно выверенные



*Правая часть фронтисписа Корана, изготовленного в Каире примерно в 1368 году.*

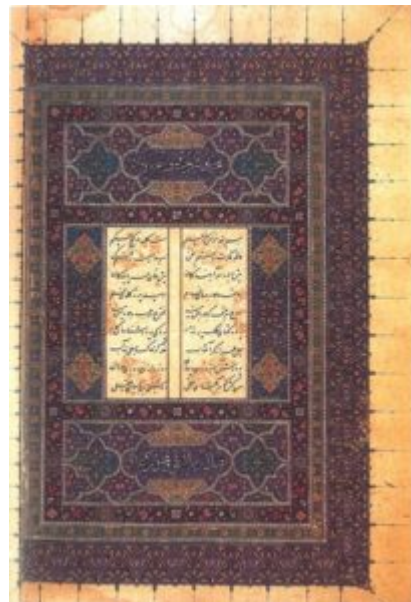
*Это один из Коранов, завещанных султаном Шабаном II медресе его матери 15 шабана 770 года (25 марта 1369 года).*

*Заставки сверху и снизу центрального поля содержат аяты 192-194 из*

узоры. Среди наиболее типичных элементов декора — обрамляющие полосы и центральный геометрический узор. На внутренней стороне переплета иногда встречается оттиснутый орнамент.

## Державы монголов и Тимуридов

Для Ульджайту и его визиря Рашид ад-Дина изготавливались великолепные списки Корана, и, в частности, некоторые тома предназначались для мавзолея Ульджайту. Но один список каким-то образом оказался в Каире, существенно повлияв на мамлюкский стиль. Наиболее часто в то время использовались почерки мухаккак и похожий на его уменьшенный вариант, более мягкий рихани, стройные верхние



*Иллюминированная страница «Хамсе» Низами. Герат, 900/1494-5 год. Рукопись, видимо, служила дипломатическим подношением тимуридскому правителю Самарканда Али Фарси Барласу (так значится в посвящении). Один из лучших образцов иранского искусства иллюминирования*

выносные элементы букв и надстрочные гласные выписывали более тонким пером. В богато иллюминированных сарлаухах заполненные арабесками геометрические фигуры повторяются, образуя как бы бесконечный узор. На отдельных листах значительная часть поверхности остается незакрашенной, вместо этого она заполнена ажурной сеткой золотого, синего и черного цветов, что создает впечатление легкости — «воздуха».

На протяжении столетия при иллюминировании рукописей все чаще используются китайские элементы декора. Например, в ширазских рукописных книгах конца XIV — начала XV века ветки с нежной листвой, подобные тем, что встречаются на «султанбадской» керамике, изображают на голубом или исполненном резервом (некрашеном) фоне. А вот арабески выразительны сами по себе; выписываемые с бесконечным изяществом и четкостью, они заполняют собой рамки, прямоугольники, фигурные заставки. Такие страницы

*26-й суры, а окружающая его рамка — 29-30-й аяты из суры 35; в них говорится о непреходящем значении Корана. Лучи от шестнадцати конечной звезды расходятся к многоугольнику, полученному из квадрата, трижды повернутого вокруг своей оси на 22,5 градуса.*

*При иллюминировании использованы изображения лотосов и пионов, вписанные в традиционную арабесковую вязь. Каир, Национальная библиотека.*

рукописи, эта страница имитируют синеву лазурита, сияние которой оттеняют  
отличается золотистые, белые, черные, зеленые, красные и коричневые  
сложностью орнамента цвета.

и в то же время четкой упорядоченностью всех С конца XIV века китайские заимствования встречаются и в  
своих элементов. Белые оформлении

петляющие линии,  
организующие книжного переплета.  
композицию, восходят к Центральной часть и  
каменным оконцам-узлам углы обложки теперь

Хирбет аль-Мафджара. декорированы не  
строгими

Текст выполнен геометрическими  
почерком насталик. линиями, а линиями,  
Лондон, Британская изогнутыми, подобно  
библиотека. китайской «облачной

накидке», которая в ту  
пору приживается в  
одежде (известная с  
эпохи Тан женская  
вуалевая накидка на  
плечи, края которой  
отделаны узором,  
называемым  
европейцами  
«китайские облачка»).

Встречаются также  
лотос и нежная  
листва, особенно на  
тисненой коже поверх  
расписанных золотом  
или синью листов  
бумаги с внутренней  
стороны переплета. В  
XV веке на коже  
появляется

поразительно изящная  
филигрань из  
арабесок или целого  
китайского  
«зверинца»: драконов,  
симвургов, ланей,  
львов, обезьян и рыб.  
В конце XV века  
китайские элементы



Кожаный переплет «Дивана» поэта  
Кемала Хулжанди. Иран, 856/1452  
год. Рукопись была изготовлена для  
тимуридского правителя Мухаммада  
ибн Байсонкура, но на переплете  
значится имя его брата Абу-ль-  
Касима Бабура. Расписанную  
золотом и синью бумагу покрывает  
тонко отделанная кожа.

Центральный медальон с  
изображением дракона окружают  
драконы по углам, представленные в  
виде усеченных пальметт или узора  
вроде гуська. Стамбул, Музей дворца  
Топкапы.

декора начинают использоваться на лакированных обложках. В этом случае многослойная клееная бумага покрывалась гипсовой грунтовкой, расписываемой затем непрозрачными красками и бесцветным лаком, который иногда накладывался на маленькие кусочки блестящего перламутра.



Новым почерком конца XV века стал насталик, созданный Мир Али ибн Хасаном ат-Табризи, джалаиридским писцом, который мог служить и при Мираншахе ибн Тимуре. Полученный соединением насха с таликом, этот почерк с извивающимися горизонтальными кривыми отличается крайне короткими верхними выносными элементами и наличием у некоторых букв диагонального росчерка, идущего вниз справа налево. Этот росчерк особенно виден у буквы син, пишущейся без зубцов. С середины XV века диагональные линии утолщаются, а остальные утончаются. Насталику свойственны размеренность и изящество, им пользовались преимущественно при переписывании персидских стихов.

*«Диван» (собрание стихов) Султан Ахмада Джелаира. Данный список предположительно сделан в 805/1402-3 году в Багдаде. Каждое стихотворение, выписанное ранним насталиком, содержит выведенное золотом имя августейшего*

В течение XIV века, во многом под китайским влиянием, возникает новый стиль персидской живописи, в XV веке обретший свое классическое выражение. Пример этого стиля — бестиарий «Манафи аль-хайаван» («Описание животных») из нью-йоркской Библиотеки Пирпонта Моргана, переписанный в Мараге на исходе XIII века. Для оформления рукописи характерно смешение арабской манеры, восходящей к оригинальной «Калиле и Димне», с элементами, присущими китайской традиции: приближенные к своему естественному облику животные изображаются в соседстве с крупным древесным стволом или с ивовыми ветвями. Примерно к тому же времени и, по-видимому, к Багдаду восходит ряд «малых» «Шахнаме» с



сочинителя — Ахмад.  
Изящные рисунки  
чернилами многие  
ученые относят именно  
к тому времени, но  
некоторые  
исследователи считают,  
что это подделка  
персидских художников  
XVII века из Турции. Как  
бы то ни было,  
изображения дают  
живую картину жизни  
кочевников. Вашингтон,  
Художественная галерея  
Фрира.

прекрасными иллюстрациями альбомного формата, где на золотом фоне изображены воины с явно восточными чертами лица, отважно скачущие навстречу китайским четырехногим драконам или иным врагам. Но вплоть до 1340-х годов большинство рукописных книг, изготавливаемых в Ширазе для инджуидских властителей, иллюминируются в соответствии с более древней традицией: красный фон, двуногие драконы или змеи.

О стремлении монголов утвердить как свое место в мире, так и законность своей

власти свидетельствует поощрение ими исторических сочинений. «Джами аттаварих» Рашид ад-Дина должен был охватить историю тюркских и монгольских племен, иудеев, Пророка Мухаммада и халифов, индийцев и европейцев; списки этого сочинения планировалось изготавливать в скрипториях Раби-Рашиди и рассылать по всей империи. Из довольно большого иллюстрированного списка, созданного в 714/1314-5 году, уцелели два фрагмента, один из которых хранится в Библиотеке Эдинбургского университета, а второй, некогда принадлежавший Королевскому



«Махмуд ибн Себук-тегин Газневи переправляется через Ганг».

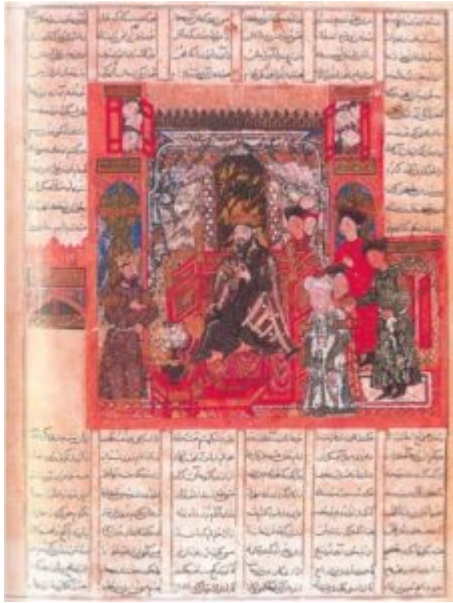
Миниатюра из «Джами аттаварих». Тебриз, 706\1306-7 год. Как создателя державы, Махмуда можно рассматривать предтечей монголов.

Изображение в профиль — редкость для того времени — наилучшим образом показывает его несокрушимую волю, его безудержное стремление вперед.

Композиция с расположенным наискось плавучим мостом восходит к китайской традиции, которая возродится при Моголах. Библиотека Эдинбургского университета.

азиатскому обществу,  
находится в частной  
коллекции. Обе  
рукописи большие,  
иллюстрации в них  
выполнены в  
альбомном формате.  
Многие  
изображенные  
персонажи наделены  
восточными чертами  
лица и восточной  
одеждой, на чистом  
фоне пейзаж едва  
намечен — совсем в  
духе росписи  
китайских свитков.  
Палитра более  
сдержанная, чем было  
принято на Среднем  
Востоке, это  
позволяло ярче  
проявиться и серым  
тонам (гризайль), и  
основной цветовой  
гамме (рисунок  
наносился чернилами  
и раскрашивался  
яркими красной и  
синей красками с  
добавлением  
приглушенного  
зеленого цвета).  
Использовалось и  
серебро: с его  
помощью передавали  
световые пятна, но, к  
сожалению, из-за  
окисления они со  
временем  
превратились в серые  
подтеки. Весьма  
популярно  
изображение сцен

атакующих конных  
воинов в доспехах и  
правителей,  
восседающих на  
престоле в окружении  
придворных. Можно  
увидеть и сюжеты на  
религиозные темы:  
Нуха (Ноя) в ковчеге;  
Ибрахима (Авраама),  
встречающего  
путников (в  
обстановке,  
напоминающей  
дворцовую); пещеру  
Будды (с показанными  
крупным планом  
стволами деревьев);  
Благовещение Девы  
Марии у колодца  
(первое явление  
ангела Господня,  
согласно апокрифам  
«Протоевангелие  
Иакова» («История  
Иакова о рождении  
Марии») и «Евангелие  
псевдо-Матфея»  
(«Книга о рождестве  
блаженнейшей Марии  
и детстве Спасителя».  
— Пер.), Пророка  
Мухаммада,  
доставленного к  
престолу Аллаха ал-  
Бурак похожим на  
лошадь крылатым  
существом с женским  
лицом.



*«Исфандияр упрекает  
своего отца Гуштаспа».*  
Миниатюра из «Шахнаме»  
Демотта. Тебриз, около  
1336 года. Гуштасп не  
выполнил своего обещания  
отречься в пользу сына.

*Разыгравшуюся  
политическую и личную  
драму отражает  
положение персонажей:  
стоящий слева, в  
уединении, сын,  
старающийся держаться  
непринужденно отец и  
застывшие в ожидании  
придворные и жены.*

*Ступенчатый верхний край  
иллюстрации — деталь,  
нередко используемая  
художниками той эпохи.*

*Флоренция, Центр  
Гарвардского университета  
по изучению итальянского  
Возрождения.*

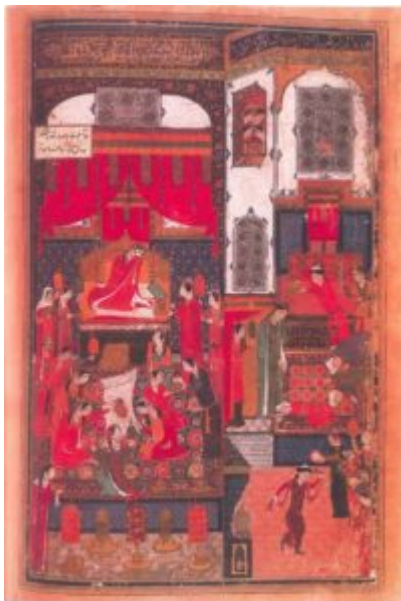
За «Джами ат-таварих» последовал список «Шахнаме», столь же больших размеров, который по иронии судьбы носит имя разделившего его на части (для более выгодной продажи) бельгийского торговца Демотта.

Сочинение Фирдоуси величественным поэтическим слогом повествует о славе и кончине царей Древней Персии. Иллюстрации к рукописи Демотта отражают эти события; битвы за престол, героические деяния, любовь и смерть, радость и горе переданы в них с такими величием и страстью, каких больше не было в персидской живописи. Если иллюстрации к «Джами ат-таварих» призваны заинтересовать, просветить читателя, то здесь они поражают воображение, будят чувства. Предпочтение отдается более темным, насыщенным цветам; следует также отметить возобновление традиции передачи объема наложением слоев в композиции и ступенчатым затенением неба. Персонажи, как статичные, так и переданные в динамике, изображены весьма реалистично и эмоционально. Их взгляды друг на друга как невидимые нити связывают их на рисунке, придавая ему целостность и драматизм. Окружающая обстановка передается детальнее, чем прежде: пейзаж наделяется китайскими соснами и ивами, а интерьер — необычного вида сводами и лакированными предметами. Но дело не только в формальных подробностях, важнее то, что характер обстановки теперь тесно связан с настроением персонажей, органично вплетается в сюжет: мрачные горы сопутствуют изображению места казни и логова дракона, в Стране тьмы изображаются пламенеющие камни, а в сцене убийства художник рисует цветущее дерево со сломанной веткой.

Изготовление списка «Шахнаме» Демотта, вероятно, было задумано, когда ильханом после смерти Абу Саида был поставлен Арпа (736/1335-6), чему многие воспротивились. Иллюстрации в этом списке, сюжеты которых затрагивают вопрос о законности власти, видимо, должны были служить объяснением тогдашних событий. Один из таких сюжетов — «Возведение на престол Зава»; он явно указывает на то, что законность власти обеспечивает не прямое наследование, а личные качества самодержца. Время создания этого списка «Шахнаме» считается началом новой эры исламского искусства иллюстрирования. Дуст Мухаммад, художник,

работавший в 951/1544 году у сефевидского царевича Бахрама-мир-зы, приписывает происхождение классической персидской живописи правлению Абу Саида, когда, по его словам, «угод (мастер) Ахмед Муса разгадал тайну передачи изображения и изобрел способ живописания, бытующий поныне». Затем Дусть Мухаммад прослеживает родословную учеников Ахмеда Мусы с XIV по XV век; он упоминает иллюстраторов рукописной книги, а также знатоков ксишм-и сийахи, рисования черными чернилами, по всей видимости восходящего к китайским образцам. Дискуссии о том, какие из сохранившихся работ созданы последователями Ахмеда Мусы и как вообще развивалась живопись в ту пору, ведутся по сей день. Творения этих художников, очевидно, представлены среди множества разрозненных картин, рисунков, узоров для вышивки и кожаного тиснения, набросков и эскизов, большинство которых, к сожалению, не отмечено ни именем, ни датой и собрано в ряде альбомов, ныне хранящихся в Библиотеке дворца Топкапы в Стамбуле или в Берлине.

Некоторые наиболее впечатляющие и в то же время наиболее загадочные изображения из этих альбомов можно разделить на два сюжетных направления: нарисованные на шероховатой бумаге и лишенные всякого пространственного окружения, они изображают либо мощных демонических существ, нередко испуганно танцующих, либо кочевников, мужественно переносящих тяготы своей жизни. Все эти миниатюры получили название Сийах Калам (Колем), но не потому, что исполнены пером, а по имени Мухаммад Сийах Калам, которым отмечены некоторые из них. Судя по живописной манере остальных, безымянных работ, они



создавались разными художниками на протяжении XIV-XV веков: о принадлежности к XIV веку свидетельствуют выразительность изображения и техника передачи светотени, сближающие их с «Шахнаме» Демотта; на миниатюрах XV века демоны «добрее» и изящнее. Происхождение данного стиля остается загадкой, предполагается, что его родина — северные и восточные районы Ирана, где ощущалось влияние шаманизма и буддизма.

Классический период персидской живописи начинается в конце XIV века — с покровительства джелаирского султана Гийас ад-Дина Ахмад-хана. Список трех стихотворных повестей Хаджи Кермани был сделан для него в Багдаде в 798/1396 году. Девять иллюстраций к ним, возможно,

«Брачная ночь Хумая и Хумаюн». Из месневи (повесть в виде двустиший) Хаджи Кермани. Список и иллюстрации созданы в 798/1396 году в Багдаде.

*Простыня предъясняется как доказательство того, что Хумаюн была девственницей; прислуга на радостях разбрасывает монеты. Тем временем Хумай принимает поздравления. В верхнем левом углу на узорчатом стекле окна красным цветом выведена подпись Ажунайда, преемника ученика Ахмеда Мусы. Лондон, Британский музей.*

появились чуть раньше. Теперь они занимают всю страницу, правда, на них встречаются вкрапления текста; рисунки отличает новая палитра, более яркая и светлая, с преобладанием холодного синего, зеленого и бирюзового цветов, оттеняемых алыми и желтыми мазками. Для изображений характерна поразительная романтичность. Персонажи, теперь значительно уменьшенные, изящны и изысканны, но при этом исполнены былого простодушия. Внешняя обстановка, будь то сад, древесные кущи или дворцовые покои, воспроизводит в идеализированном виде знакомый султану мир.

История живописи XV века весьма запутанна: нити традиции тянутся от одного центра к другому, в соответствии с тем, каких художников обретают властители в ходе своих завоеваний либо — реже — другим, более мирным путем. Так, джелаирских художников в Самарканд доставил Тимур, но всю их судьбу трудно проследить. Известно, например, его внук Искандар Султан, будучи правителем Фарса в 1409-1414 годах, тоже пользовался их услугами.

Широту интересов Искандара показывает ряд изготовленных для него манускриптов, в которых содержатся не только отрывки из эпосов, повестей и лирических поэм, но и религиозно-правовые и научные сочинения. Иллюстрации к ним выполнены на безусловно гладкой бумаге; они выдержаны в джелаирской манере, но отличаются более мягким исполнением. В манускриптах Искандара содержатся самые ранние из известных нам изводов многих классических сочинений, а в изысканном орнаменте на полях прослеживаются исламские, китайские и даже европейские мотивы.

После низложения Искандара Султана искусство книги в Западном Иране стало претерпевать изменения. В

итоге утвердился суховатый, упрощенный стиль иллюстрирования. В середине



*«Бахрам Гур убивает дракона». Сиена из «Хамсе» Низами. Список сделан в 846/1442-3 году в Герате; иллюстрация нарисована рабом Бехзадом, около 895/1490 года. Засохшее дерево олицетворяет разрушительную природу дракона. Лондон, Британский музей.*

века получает распространение маловыразительная манера рисования, получившая название «потребительский (коммерческий) туркменский стиль», для которого характерно изображение низких, приземистых фигур; позже, при поддержке правящего дома Ак-Коюнлу, расцветает более своеобразный, так называемый «царский туркменский стиль». Между тем лучших художников Искандара Султана забрали в Герат, где, работая на царевичей Байсонкура и Мухаммада Джуки, они совершенствовали классический стиль. Гуашь клалась четкими пятнами, которым перед последующей прорисовкой давали высохнуть. Четкость линий и хрупкое равновесие элементов в композиции гармонировали с лиризмом цветовой гаммы и романтизмом трактуемой темы. После «Шахнаме» наиболее востребованным сочинением была «Хамсе» («Пятерица») Низами Гянджеви, поэта XII века. Оно включало четыре стихотворные повести на сюжеты из жизни в доисламскую эпоху: «Хосров и Ширин» — это история о Хосрове Парвизе II и Ширин, армянской княжне, события в «Лейли и Меджнун», повести о трагической любви, происходят в Аравии; «Хафт Пайкар» («Семь красавиц»), повесть, в которой царевны поочередно рассказывают супругу, сасанидскому царю Бахрам Гуру, сказки своей родины, а из «Искандар-наме» мы узнаем о походах Александра Македонского.



*«Маниже наблюдает, как Рустам спасает ее возлюбленного Бижана». Сцена из «Шахнаме», список сделан для Мухаммада Джуки. Герат, до 1444 года. Картина полна условностей: ночь не окутана тьмой, а колодец изображен в разрезе. Лондон, Королевское Азиатское общество.*

В конце XV века при дворе Хусайна Байкары вновь расцвел классический стиль, лучшие образцы которого отличает новая, более яркая передача глубины чувств. Эти достижения приписывают творчеству Бехзада, мастера, произведшего столь неизгладимое впечатление на современников, что в Персии его именем стали называть каждого выдающегося художника.

## Иран при Сефевидях и Каджарах

Ранняя сефевидская живопись напрямую восходит к популярному в державе Ак-Коюнлу «царскому туркменскому стилю». Об этом свидетельствует ярчайший его образец — рукопись «Хамсе» Низами из Библиотеки дворца Топкапы: переписанная в 886/1481 году для султана Якуба, она содержит иллюстрации



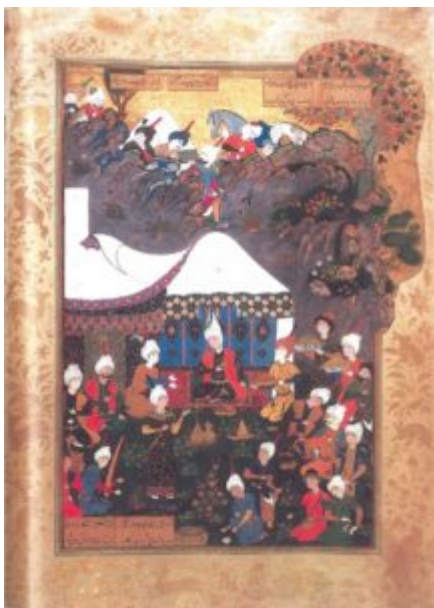
*«Спящий Рустам». Иллюстрация из списка «Шахнаме». Тебриз (?), около 1514 года. Рустам крепко спит, а его верный конь Рахш обороняет хозяина от льва. Это переданное художником чувство уверенности в условиях опасности свидетельствует о настроениях, господствовавших в начальную пору завоеваний Сефевидов. По всей вероятности, автор рисунка Султан Мухаммад, художник, лучше всех выразивший дух кызылбашей. Отсутствие линования*

времен Ак-Коюнлу и начала правления Сефевидов. Для тех и других характерны красочность, насыщенность персонажами и динамичность, в живописной манере ощущается влияние альбомных стилей XIV века. Однако в туркменских рисунках все это как бы подернуто тленом, тогда как в сефевидских ощущается «брожение нового». Отчасти это впечатление вызвано присущей туркменским композициям неформальности, неустойчивости, но главным образом его создает облик персонажей сефевидских рисунков: они излучают энергию и жизнелюбие, позы их более непринужденны, на мужчинах тадж-и Хайдари, придающая им мужественность. В этот начальный период шапка изображается красной, обернутой тюрбаном толщиной с руку, на ней четко выделяются полосы, символизирующие двенадцать имамов. Шлемы воинов снабжены отверстием, через которое она выглядывает, подобно дымовой трубе. Любопытное свидетельство формирования облика тадж содержит рукопись Асафи «Джамаль и Джалал», о поиске князем Величием (Джалал) княжны Красоты (Джамаль). Рукопись, хранящаяся в библиотеке университета шведского города Упсала, была изготовлена в 908/1502-3 году в Герате, откуда, по всей видимости, попала в Западный Иран. На ее первой иллюстрации мужчины изображены в низких шапках под тюрбаном, но уже на следующих трех или четырех рисунках шапка выросла, подобно гиацинту из луковицы. Это свидетельствует о том, что иллюстрации были сделаны в Западном Иране, когда тадж вошла там в повседневный обиход, а не в Герате, как предполагалось ранее. Сам ли шах Исмаил заказал добавления к Низами и месневи «Джамаль и Джалал», неизвестно, но такое вполне возможно. И более чем вероятно, что по его заказу были сделаны четыре рисунка из незавершенного списка рукописи «Шахнаме», — об этом можно судить по истинно царскому размаху иллюстраций, в духе характера правителя. Возможно, что оставленный незавершенным труд — своего рода жест раскаяния или отчаяния после поражения в 1514 году на Чалдыранской равнине.



*между колонками стихов указывает на незавершенность рукописи. Обращают на себя внимание камни со сплошь нанесенными на них причудливыми лицами. Лондон, Британский музей.*

Великолепная рукопись «Шахнаме», самая роскошная из персидских рукописей, была изготовлена для преемника Исмаила — шаха Тахмаспа; ныне известная как «Шахнаме» Хотона и частями разбросанная по миру, она содержит рисунок, относящийся к 934/1527-8 году. Эпические герои на ней, как обычно, облачены в одежду того времени, при этом шапка у них возвышается над тюрбаном в виде тонкого стержня. Существенные изменения коснулись и самой манеры письма: она стала более мягкой и тщательной, в то же время сохранив как богатство композиции, так и широту и гармоничность цветовой гаммы. Решающую роль в такой перемене сыграло назначение Бехзада, переведенного из Герата в Тебриз, главой шахской библиотеки (928/1522 год). Несмотря на преклонный возраст, Бехзад оказал большое влияние на манеру живописания и, в частности, способствовал синтезу идущей из Герата традиции классической утонченности с туркменской выразительностью. Отчасти перемены были также обусловлены характером самого Тахмаспа и изменившимся государственным порядком. Властители часто заказывали список «Шахнаме» в начале своего правления, Тахмасп же, погружаясь в мир, воссоздаваемый иллюстрациями к персидскому эпосу, видимо, таким образом постоянно поддерживал в себе уверенность в законности и незыблемости своей власти.



*«Шапур отчитывается перед Хосровом». Иллюстрация работы Ака Мирака из списка «Хамсе»*

В самом начале воцарения Сефевидов произошли важные перемены, касающиеся условностей в изображении Пророка Мухаммада и его семьи: на иллюстрациях их лица теперь закрыты белой завесой, что можно видеть на изображении вознесения (мирадж) Мухаммада на Небо в рукописи «Хамсе» Низами, изготовленной для Тахмаспа в 949/1543 году. Отличающаяся большой выразительностью, эта иллюстрация считается творением Султана Мухаммада, художника, который сумел к страстности, присущей живописной манере начала сефевидского периода, добавить проникновенность и изящество гератской школы; согласно источникам, он давал уроки живописи самому шаху. На этой миниатюре лицо Пророка закрыто завесой, а голова обрамлена нимбом в виде пламени. В сонме ангелов он возносится на чистейшее ультрамариновое Небо. Между ангелами клубятся белые облачка, в стиле «китайских», и новая деталь: мир, в который попадает Пророк, обволакивает пелена облаков, изображенных вполне реалистично. Другие иллюстрации в

*Низами, изготовленного в этой рукописи подписаны различными художниками Тебризе для шаха Тахмаспа дворцовой мастерской, из чего видно, что к этому в 949/1543 году. творению приложили руку многие мастера. Прекрасный Остановившись в Армении, настапик, которым выполнен текст рукописи, принадлежит куда отправился в поисках перу каллиграфа Шаха Махмуда Нишапури, поля Ширин, Хосров ожидает заполнения китайскими золотыми узорами. возвращения Шапура, Иллюминирование лазурными и золотыми арабесками — которому поручил еще одно свидетельство использования гератского и снискать к себе туркменского стилей, но в то же время здесь появляется и расположению Ширин. новая, сугубо сефевидская деталь — широкий, наподобие ремня, стебель. Рисунок выполнен в изящном «придворном» Живописци покровительствовал не только шах Тахмасп, но и стиле, свойственном Ака два его брата — Сам-мирза и Бахрам-мирза. Для Мираку (его имя выведено последнего Дуст Мухаммад написал трактат о персидских на крыше шатра). художниках. Этот важный источник, включающий Выделяется своим видом сведения о каллиграфах, стал предисловием к альбому, Хосров, в высокой составленному для Бахрам-мирзы в 951/1544-5 году. Сын сефевидской шапке тадж Бахрама — Ибрахим-мирза перенял увлечение отца. Но в и платье с китайским узором; стоящий перед 1556 году, когда Тахмасп изменил свое отношение к ним юноша в расписанном живописи на враждебное и издал свой покаянный указ, он цветами черном одеянии, отослал Ибрахима править Мешхедом. Ибрахим взял с видимо его наперсник собой каллиграфа Шаха Махмуда и художников из царской Шапур. Сцену обрамляет мастерской и усадил их за работу; привлек он и кази- выполненный кистью Ахмеда, который впоследствии также создал важное золотой узор в китайском сочинение о каллиграфах и художниках. Наиболее ценной рукописью, созданной в Мешхеде для Ибрахима (в период с стиле. Лондон, 963/1556 по 972/1565 год), стала «Хафт Авранг» («Семь престолов») (по-русски больше известная как «Семерица») Британская библиотека. Джами (Вашингтон, Художественная галерея Фрира). В иллюстрациях к ней можно увидеть перемены, они касаются больше не манеры письма, а облика персонажей. На первый взгляд иллюстрации к повестям Джами совпадают по манере с теми, что украшают творения, предназначавшиеся для Тахмаспа; это сложные композиции, отличающиеся законченностью, но люди здесь часто изображаются несколько гротескно, например много улыбающихся юношей, но их улыбки порочные, лицемерные; в палитре теперь преобладают багрянистые оттенки и коричневые с сероватым налетом. Рисунки побуждают зрителя скользить взглядом по странице, не зная, на чем остановиться. Такое впечатление, что художники потеряли веру в возможность привлечь внимание к изображению лишь передачей сюжета и взялись за поиски иных способов. Они утратили*

непосредственность: иллюстрирование классических произведений стало для них главным образом средством проявления своего мастерства; они словно лишились волшебной силы воображения. В дальнейшем живопись будет тяготеть к более реальным, «жизненным» сюжетам, правда, толкование их зачастую скрывает от нас эту реальность.



*«Билкис получает любовное послание». Альбомный рисунок в казвинской манере, около 1590 года.*

*По преданию, посредником в сердечных делах между Билкис, царицей Савской, и царем Соломоном был угод. Изображенная на рисунке Билкис, очевидно, еще не отошла от любовных грез; взгляд зрителя переходит с ее задумчивого лица на птицу и наоборот. Одежда царицы украшена изящными завитками и человеческими лицами — узором, получившим название ваквак, по имени говорящего дерева из «Шахнаме». Указывающая на Бехзада подпись в правом верхнем углу рисунка более позднего происхождения. Лондон, Британский музей.*

Для художников Казвина с самого начала возникновения там искусства иллюстрирования рукописей (последняя четверть XVI века) характерна тенденция использования в своей палитре серых тонов и упрощения композиции. Фоном для многих сцен выступают багрянистые горы, а клубящиеся облака создают впечатление тревожности; тревожно гнутся древние чинары, да и фигуры людей порой слегка наклонены.

Примерно с середины XVII века и на протяжении всего периода расцвета рукописной книги в Казвине наблюдается интерес к отдельным рисункам, собираемым в альбомы.

Несомненно, обусловленная прекращением покровительства правителями искусства книги, мода на живописные работы, которые можно было приобретать частным лицам, обеспечивала художников куском хлеба, создавая спрос со стороны придворных ценителей искусства на менее дорогие по сравнению с целой рукописью произведения. Среди работавших в этой области мастеров — Мирза Али, сын Султана Мухаммада, грузин Сиявуш и Садиги-бек.

Некоторые работы — это рисунки чернилами, представляющие собой продолжение разработки таких персонажей, как охотник за львами и пери (чаровница), появляется и новое в

«орнаментальном зверинце» животное — фазан. Но основными персонажами остаются люди — их изображали либо вдвоем, нередко в виде флиртующей пары, или, чаще, индивидуально. Рисунки выполнялись чернилами или красками. На самых ранних мы видим и мужчин, и женщин либо коленопреклоненными, либо стоящими — и те и другие изображения напоминают фрагменты иллюстрации к какому-то повествованию, но со временем такие портреты

обретают самостоятельность. Примером миниатюры конца XVI века может служить написанный чернилами портрет работы Садигибека, хранящийся ныне в бостонском Музее изящных искусств; на нем изображен мужчина в тюрбане, сидящий скрестив ноги, его обращенный в сторону взор исполнен благородного величия.



*«Всадник под дождем», альбомный рисунок в исфаханской манере, около 1620 года. Рисунок подписан Ризой-и-Аббаси, прибегающим к смиренному имени камине — увечный. Тучного юношу в шляпе европейского покроя можно было бы принять за выходца из кочевников, если бы ему не было так неуютно под струями дождя.*

*Ноздри у лошади разделены в свойственной кочевникам манере. Изгибы накидки всадника, а также текстура плоти и дождя переданы весьма скупо. Лондон, Британский музей.*

Пожалуй, лучшим и наиболее влиятельным художником при шахе Аббасе бы мастер, подписывавшийся в начале своего длинного поприща как ага-Риза, а в дальнейшем — как Риза-и-Аббаси. Отношения Ризы со своим царственным покровителем не всегда были гладкими, а его поступки не всегда соответствовали придворному этикету: он, в частности, любил борьбу, общество людей низкого происхождения и — самое крамольное — независимость. Но именно благодаря этим «грехам» Ризы его творчество отличается широтой показа человеческой жизни и особой выразительностью. В качестве персонажей Риза использует не только сонливых придворных, но и мистиков с пронизательным взглядом и веселых шутов. Линии на его чернильных рисунках идеально передают текстуру, форму, движение и даже характер. Рисую людей в цвете, нередко в виде портретов, художник более сдержан, акцентируя внимание на покрое платья, богатстве тканей, небрежно убранном тюрбане, европейской шляпе... Среди его персонажей много вальяжных, изнеженных людей, изображенных в искривленных позах, подчеркивающих их полноту.

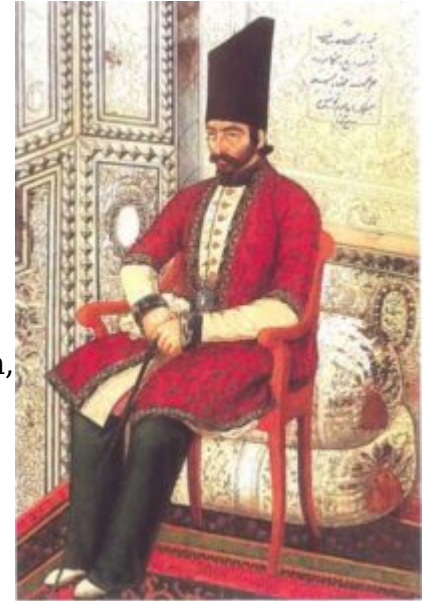
В середине XVII века творил последователь Ризы — Муин Мусаввир. Он изображал людей крепкого телосложения, пышущих здоровьем, жизнерадостных и уверенных в себе, с молодецкими усами и волчкообразными шапками под тюрбанами. Между тем эти персонажи — последние выполненные в персидских повествовательной и каллиграфической манерах. В конце XVII века

Мухаммад Заман, увлекшись техникой европейской гравюры, создает образы с тщательной проработкой деталей, но без передачи текстуры и объема.

Настенная роспись во дворце Чихиль-Сутун сохранилась лучше, чем в Али-Капу. Здесь видны две манеры исполнения. Одна, восходящая к Ризе-и-Аббаси и относимая к 1640-1650 годам, использовалась при изображении празднеств, сцен из повестей и отдельных фигур. В другой манере выполнено большое историческое полотно с



изображением шаха Тахмаспа, принимающего в 1544 году изгнанного могольского правителя Хумаюна. Относимое к 1660 году, оно отражает влияние европейской живописи маслом, особое внимание уделявшей передаче объема и пространства, — но сама иконография сугубо персидская. В аналогичной манере выполнена картина, представляющая индийский поход Надир-шаха (создана после 1739 года). Несколько человеческих фигур на этом полотне также выписаны в европейской манере. В третьей четверти XVIII века, при Зендах, стал вырабатываться новый, европеизированный стиль, расцветший уже при Каджарах. Таковы, например, многочисленные портреты Фетх-Али-шаха (1797-1834): в жемчужной короне, с черной бородой, он изображен масляными красками в манере, весьма близкой к той, в какой выполнены официальные королевские портреты. В более непринужденных позах, но тоже украшенными жемчугом изображали, и весьма часто, плясуний, акробатов, музыкантов. Палитра с преобладанием красного, черного и белого цветов существенно отличается от цветовой гаммы, присущей предшествующей традиции иллюстрирования рукописей. Лица с большими черными глазами и черные кудри на висках напоминают о канонах красоты, господствовавших при Сасанидах; о том, что это не случайно,



«Портрет Шахзаде Али Кули-мирзы». Альбомный лист, выполненный Юсуфом в каджарской манере, 1280/1863 год. Царевич был министром науки, вакуфного имущества и изящных искусств. Здесь использованы европейские приемы затенения. Лондон, Британская библиотека.

«Акробатка». Живопись маслом в каджарской манере, 1830-1840 годы. Очертания картины соответствуют форме стеной ниши, для которой она предназначалась. Акробатка изображена похожей на диковинную ученую птицу. Лондон, Музей Виктории и Альберта.

говорят попытки Фетх-Али-шаха возродить каменную скульптуру в стиле сасанидской эпохи. В некоторых рукописях воспроизведена размашистая каджарская манера изображения, но встречается и более утонченный стиль, в частности при создании портретов на бумаге привычной гуашью, — в этом проявляется усвоение европейских веяний, встречаемое еще только в могольской живописи.

Поздними нововведениями в области каллиграфии стали шикаете — ломаное письмо, получившее

распространение в XVII веке и часто представленное на странице в виде завитков, а с XVIII столетия — каллиграмма — изображение человека или животного с помощью шрифта.

## Османская империя

В рассматриваемый период истории исламского искусства среди мастеров рукописной книги наиболее выделялись османские; султаны гордились тем, что являются их учениками. Начало местной традиции письма положил Якут аль-Мустасими (ум. 1299), тюрк по происхождению, секретарь последнего аббасидского халифа аль-Мустасима, владевший шестью классическими почерками. Его влияние ощущается на протяжении веков — от Шейха Хамдул-лаха (1436-1520) и Ахмеда Карахисары (1469-1556) при Сулеймане Великолепном до Хафиза Османа, мастера конца XVII века, обучавшего будущего султана Ахмеда III. Все эти каллиграфы занимались перепиской Корана, созданием надписей для мечетей и оформлением листов для альбомов. Их почерк отличается динамизмом и изящностью изогнутых линий.

Для османской каллиграфии характерно изображение тугры, монограммы с именем султана и его отца, сопровождаемым тюркским титулом хан и эпитетом «всепобеждающий». Имя и титул писали тесно сплетенными, с высоко



*Каллиграмма в виде лошади. Иран, 1266/1849-50 год. «Бисмилла. Пока продолжают в своем беге сменять друг друга дни и ночи, о царь, пусть лик земли будет пребывать под копытом твоей белой лошади, подкова на ее черном как ночь копыте предстанет полумесяцем Нового года, а сие золотое созвездие небесного свода — украшением твоего седла. Рожденный для придворной службы, престарелый Сайид Хусайн Али выполнил сию каллиграфию». 1266*

взметнувшимися многочисленными вертикальными линиями, перехваченными плавными крупными петлями в направлении справа налево. Тутра использовалась как подпись султана на документах, наносилась на монеты и здания. Самый ранний из дошедших до нас образцов тутры, датируемый 724/1324 годом, хранится ныне в стамбульской Библиотеке Беледие. Эта тутра относится к Орхану Гази и помещена на грамоте пожалования земли вольноотпущенному рабу. Следует отметить, что она никак не украшена. С XVI века тутра на важных документах приобретает величественный вид, выписываемая золотом или синью и украшаемая изысканным орнаментом.



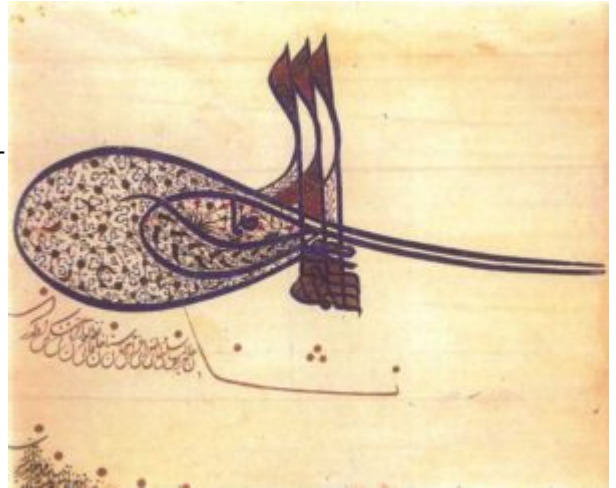
*Бумажная аппликация. Стамбул, 3-я четверть XVI века (помещена в альбом, предназначенный для Мурада III). Автор работы предположительно Абд аль-Хайй Али, мастер бумажной аппликации, включая вырезную каллиграфию. Боковые участки верхнего ряда расписаны красками. Вена, Австрийская национальная библиотека.*

Для оформления османских книжных переплетов из кожи был характерен определенный порядок: на обложке обычно изображались рамка, углы в виде гуська и стрелчатые медальоны на гладком темно-коричневом фоне. Вместо обычной кожи порой использовалась шагрень. Для украшения страниц развлекательных книг и альбомов прибегали к иным приемам декорирования, два из которых применялись еще при Тимуридах: это розбрызг золотом, когда вся страница покрывалась золотой пылью, и бумажная аппликация, прежде использовавшаяся для нанесения китайских узоров и текста, а с XVI века и для создания натуралистичных изображений цветов. Третий прием, распространенный также при Сефевидях и Моголах, заключался в отделке бумаги под мрамор и именовался эбру (от перс, абри — «облачный» или «пестрый»). Это в некотором роде способ печати. Подложкой выступала смесь из разведенного в лотке крахмала и яичного белка; краски, предварительно смешав с водой и бычьей желчью, выливались на эту смесь. Благодаря добавленной желчи они оставались на поверхности и при размешивании давали интересные узоры. На эту смесь клали бумагу, а спустя несколько секунд снимали и сушили. В результате на ней оставался орнамент.

Первые датированные и выполненные в сугубо османском стиле миниатюры содержатся в повести на

персидском языке «Дильсуз-наме» («Повесть о томящемся любовью сердце», иначе «Роза и Соловей»), список которой сделан в 860/1455-6 году — вскоре после захвата Константинополя — в старой столице Эдирне и хранится ныне в Бодлианской библиотеке Оксфордского университета. Иллюстрации полны очарования. Их отличают холодная цветовая палитра и простота композиции, распадающейся по вертикали надвое; у героя с героиней бледные лица и несколько скованные позы. Любопытный признак западного влияния прослеживается в изображении сада — он представлен сверху. Таким образом, «Дильсуз-наме» отражает важную сторону всей последующей османской живописи: подражание европейскому натурализму, но довольно осторожное, с сохранением присущей ей стилизации.

Мехмед Завоеватель, жадный до всего европейского, не только собирал гравюры флорентийских мастеров, но и приглашал итальянских художников. Самым знатным из его гостей был Джентиле Беллини, пробывший в Стамбуле с 1479 по 1480 или 1481 год. Его портрет Мехмеда, выполненный маслом в 1480 году (многократно переписывавшийся), хранится в запасниках лондонской Национальной галереи. Султан запечатлен им по пояс, смотрящим в окно, лишь намеченное декоративной аркой, фон темный. Беллини акцентирует внимание на строгом орлином профиле и проникновенном взгляде султана. Османские вариации на тему этого портрета можно видеть на картине, приписываемой художнику по имени Синан; она помещена в одном из альбомов, хранящихся во дворце Топкапы. Исполненный традиционной исламской гуашью, портрет представляет султана по пояс, но при этом художник обозначил скрещенные ноги, словно бы султан сидит на полу. Большинство портретов Мехмеда после его смерти разошлись по свету; некоторыми — с любовными сюжетами — торговали на базарах.

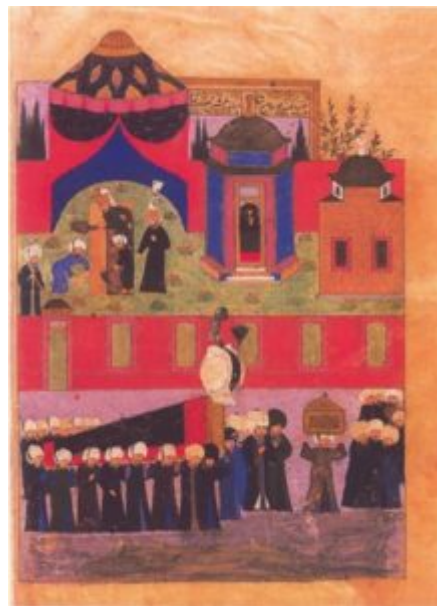


*Тугра Селима II. Стамбул, конец 1560-х годов. На ней написано: «Селим шах ибн Сулейман шах хан аль-музаффар да'иман». Надпись находится у верхушки завитка с кратким призывом к Аллаху над ним. Ниже тугры идут вступительные слова указа (ферман), написанные широко разнесенными, ладьеобразными строками (сефине) орнаментальным почерком дивани (канцелярский). Изображение этих изящных и довольно натуралистичных цветов больше всего связывают с именем художника-иллюминатора Кара Мехмеда. Продана на лондонском аукционе Sotheby's 10 апреля 1989 года, лот 161.*



Дворцовая платежная ведомость 1526 года дает любопытный взгляд на наккашхане первых лет правления

Сулеймана Великолепного. Там числится сорок один художник декоративной и сюжетной живописи. Одни доставлены из Тебриза, другие прибыли из разных краев Османской империи, включая Балканский полуостров. Вызванное этим многообразие стилей проявляется в рукописях того времени, в изысканных сценах царской охоты персидского происхождения — с одной стороны, и в лаконичном европейском «топографическом» стиле — с другой. Из этих разнородных элементов образовывался османский сплав. Важной вехой в этом процессе является иллюстрированная хроника похода Сулеймана на персидский и арабский Ирак (Библиотека Стамбульского университета), снабженная в 944/1537-8 году цветными картами. Там есть и вид Стамбула с птичьего полета, отражающий восхищение художника своим «стольным» градом и, благодаря детальности изображения, имеющий огромную документальную ценность.



«Погребение Сулеймана». Иллюстрация из «Тарихи султан Сулейман» Лукмана, 987/1579 год. Впереди траурной процессии несут золотой ларей для Корана. Захоронение состоится в мечети Сулеймание, к югу

В 1550-х годах Сулейман замыслил увековечить славу своих предков из рода Османа в четырехтомной хронике, а в пятом томе — прославить свой собственный вклад в расширение державы; этот последний том, «Сулейман-наме», заверченный в 965/1558 году, хранится во дворце Топкапы и содержит изображения султана в мирной и военной обстановке — в окружении либо множества пышно одетых придворных, либо слуг, либо воинов. Оформлявшие этот том художники изобразили в нем недавние исторические события, для которых не было соответствующих образцов; композиции отличаются беспорядочностью и статичностью, что вызвано стремлением иллюстраторов изобразить во всем великолепии самые разные



«Посещение Хюсревом румского кесаря». Иллюстрация из «Хюсрева и Ширин» Шейхи. Стамбул, около 1500 года. Это османский извод персидской повести. Лицо кесаря (византийского императора) повреждено, но отчасти может быть восстановлено по нижнему изображению; вполне возможно, что оно отражает облик тогдашнего султана Баязида II. Темнокожий мужчина с секирой и в опоясанном платье — пайк (гонец). Европейское влияние просматривается в изображении неба с садом в верхнем левом углу. Лондон,

от стены, обращенной в сторону Мекки. По рисунку можно заключить, что окружающая мечеть стена была выложена из кирпича и лишь затем облицована камнем. В центре изображена усыпальница, в которой покоится жена Сулеймана — Хюррем (Роксолана), умершая в 1558 году; там виднеется золотой светильник. В павильоне справа проходило обучение чтецов Корана, Дублин, Библиотека Честера Битти и Галерея восточного искусства

события. Тем не менее задачи масштаб работы, а также необходимость отображения множества реалий оказали решающее влияние на выработку классического стиля. Свое наиболее полное выражение этот стиль получил в иллюстрациях к «Истории султана Сулеймана», написанной при его внуке, Мураде III, в 987/1579 году. Описываемые там события иллюстрированы с горделивой неспешностью и в строгой последовательности. Все несущественное опущено, а важное передано яркими красками в традиционной манере. В других рукописях классическим стилем запечатлена жизнь при дворе султана, например шествия, устраиваемые по случаю обрезания султанских детей — когда мастера различных ремесел проходили по Ат-Мейдан (византийский ипподром), демонстрируя свои умения: пекари — с хлебными печами на передвижных платформах, мастера керамики — с гончарными горнами и т. д.

*Британский музей.*

Особенность изображения в этом стиле сцен на природе — в весьма схематичном представлении пейзажа: он передается тонкими, однообразными мазками бирюзовой или синей краской и невзрачными пучками травы. Такое упрощение наблюдается на протяжении XVI века и, вероятно, вызвано тем, что османы, особенно те, что участвовали в походах, большую часть своего времени проводили среди европейской природы, для изображения которой не подходили свойственные традиционному персидскому пейзажу условности, — поэтому ее старались передать простой стилизацией. Эти условность и унылая палитра при изображении пейзажа наряду с удлинненными фигурами людей нашли применение в конце XVI века — в похожих на видения иллюстрациях из жизнеописания Пророка — «Сийар-и Наби», хранящегося разрозненно в библиотеках, включая Библиотеку дворца Топкапы. На страницах этого грандиозного манускрипта нередко изображен Мухаммад со своим семейством, но неизменно с белой завесой на лице.

Между тем более мягкая разновидность классического стиля использовалась для иллюстрирования повестей

в русле персидской традиции, а более сдержанная — для сочинений в духе арабских «Чудес мира», ничего не утративших от обращения к византийским диковинкам. В 1560-1570-х годах мореплавателем Хайдаром Рейсом, чей талант художника, видимо, раскрылся при составлении карт, писал альбомные портреты султанов, прибегая к черному фону, возможно под влиянием портрета Мехмеда II кисти Беллини. Не прерывалась и традиция рисунка карандашом, процветавшая при тимуридском и сефевидском дворах. Там часто встречается листья саз, то в виде одиночного узора, то как заросли с ползущим сквозь них традиционным китайским драконом, то среди перьев на крыльях сказочных виночерпиев. Некоторые из этих рисунков подписаны тебризским художником Шах Кули Тебризом, присоединившимся к наккашхане в 1520 или 1521 году, или Вели-джаном, прибывшим в Стамбул в 1587 году. Оба воспитанные в персидской традиции, они сумели выработать сугубо османский стиль, который отличают четкие черные каллиграфические линии, вызывающие в памяти очертания туеры, зубцов листа или драконьих шипов, и стремление сочетать саз с европейским аканфом.

Ряд интересных живописных портретов был создан в XVII веке; среди них несколько работ мечтательного Османа II, умерщвленного в 1622 году в семибашенном замке Едикуле. Однако все эти портреты лишены живости. В первой четверти XVIII века Левни, покровительствуемый Ахмедом III, создал новый стиль. На одном из выполненных им портретов султана тот восседает на богато убранном престоле наподобие кресла; с черной острой бородкой, в громадной белой чалме с тремя черными перьями, усыпанными драгоценными камнями, он выглядит внушительно; с его видом контрастирует палитра из желтого, розового и серого цветов, передающая атмосферу беззаботности, присущую тому времени. Этот контраст особенно заметен на портретах, созданных Левни в 1710-1720-х годах. Некоторые из них сопровождаются подписями, но большинство не требуют пояснений: на них изображены дворцовые слуги, легко узнаваемые по одежде и позам. Художник рисует, как бы глядя снизу, изящно удлиняя ноги своим персонажам и удаляя от нас их схожие, улыбчивые лица. Левни иллюстрировал также «Сур-наме», где описывается проходившее в 1720 году пятнадцатидневное празднество по случаю обрезания четырех сыновей Ахмеда и пяти тысяч бедняцких детей, а также свадьбы трех султанских дочерей и двух его племянниц. В шествии представителей ремесленных цехов



«Танцовщица с кастаньетами». Альбомный рисунок Левни. Стамбул, 1710-1720 годы. Левни использует изгибы платья для передачи умеренного темпа танца; он дает почувствовать тяжесть тканей и упругость тела танцовщицы. Английская путешественница и писательница леди Мери Уортли Монтегю в письме от 1717 года из Эдирне описывает очень похожее платье, но купленное для себя. Стамбул, Библиотека дворца Топкапы.

участвовали кондитеры с садами из сахарных волоконцев, а сопровождалось шествие потешными огнями и выступлениями канатоходцев и фокусников.



*«Писец». Иллюстрация из «Зенанаме» («Книга женщин») Фазыла Хусейна Эндерунлу. Стамбул, конец XVIII века. Картина передает контраст между внешним беспорядком и внутренней собранностью погруженного в работу писца. Мазку присуща европейская живописность. Рядом с писцом дивит, пенал со встроенной чернильницей. Небо за окном изображено в европейской манере. Лондон, Британский музей.*

Излюбленным жанром живописи в XVIII веке стали женские портреты. В 1740-х годах Абдуллах Бухари изображает женщин в манере Левни, но у всех у них глубокий, томный взгляд, выдающий фривольность, о некоторых даже можно подумать как о распутницах. А вскоре Рафаил Эрмени (Армянин) воспроизводит эти образы на языке масляной живописи, изображая женщин, а порой и юных девушек, с вызывающим взглядом, иногда со стрелой, виноградной гроздью или склянкой в руке, что могло настраивать на любовный лад. В конце XVIII века были созданы иллюстрации к поэме Фазыла Хусейна Эндерунлу — его имя свидетельствует об учебе в придворной школе, — на них изображены представители разных национальностей, одетые в соответствующую традиционную одежду, здесь есть даже француженки в платье революционной поры.

В 1218/1803-4 году Константин Капыдаглы нарисовал маслом портрет Селима III. Султан в красном верхнем платье, отделанном леопардовой шкурой, сидит на полу, опершись о подушки и приподняв колено; впечатление такое, словно это Мехмед II с портрета Беллини, принявший «восточную» позу, представленную на картине Синана. В XIX веке неуклонно росла популярность живописи маслом.

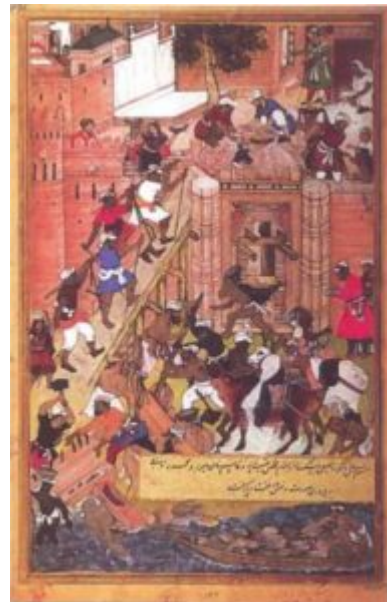
Сохранились куклы театра теней конца XIX века, сшитые из крашеной кожи; во время представления их подсвечивали на фоне натянутого полотна. Куклы изготовлены в старинной традиции, пришедшей к османам от мамлюков в начале XVI века, а возможно, знакомой им и раньше. В театре разыгрывали сценки с главным героем Карагёзом, балагуром и насмешником.

## Султанат и могольская Индия

Самый ранний из дошедших до нас образцов древнеиндийской живописи — буддийская настенная роспись в

пещерах Аджанты, относящаяся к I—VII векам. Следующие по хронологии — рисунки в рукописях на пальмовых листьях, датируемые началом 2-го тысячелетия. К XIII веку изящный буддийский стиль, дающий ощущение пространства, вытесняет линейный и угловатый, но выразительный стиль джайнских рукописей на пальмовых листьях. Преобладающие цвета — желтый, красный, синий, темно-зеленый и малиновый.

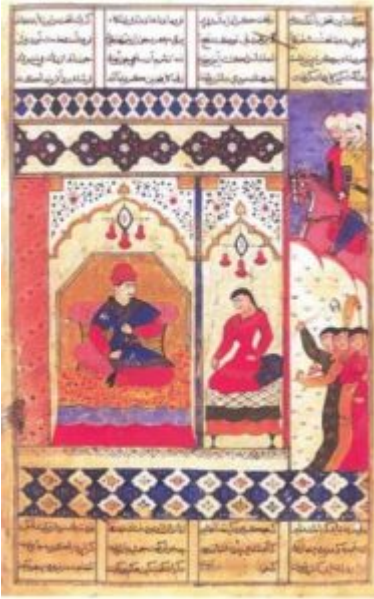
История развития живописи при султанате еще не до конца выяснена, хотя, согласно письменным источникам, ее становление восходит, по меньшей мере, к 90-м годам XIII столетия. Однако первые наглядные свидетельства о ней нам дают не исламские картины, а джайнские рукописи примерно 1370 года. При изображении царей саков, пришедших с севера скифских захватчиков, джайнский художник прибегает к сугубо исламским образам: цари коренасты, с широкими, румяными лицами, окаймленными бородкой; на них венцы, узорчатое платье, похоже из тяжелой материи, и черные башмаки. А вот их большие, блестящие глаза и твердая решимость во всем облике — по всей видимости, выражение местной живописной традиции. Не вполне ясно, откуда почерпнуты эти образы; их обычно соотносят с ширазской школой времен Инджуидов, но не исключено и более раннее заимствование. В джайнской живописи прежде отсутствовал пейзаж, но под влиянием исламской школы в работах местных мастеров появились волнистые полосы. По всей видимости, они восходят к персидским изображениям очертаний гор, но джайны использовали их, чтобы запечатлеть бегущие облака. В этом огромном интересе индийских художников к изображению облаков проявилось отношение местных жителей к муссонам, приносящим живительные дожди.



*«Строительство в Агре, 1565 год».*

*Миниатюра из «Акбарнаме». Композицию составил Мускин, а рисовал Тулси Хвурд. Лахор, около 1590 года.*

*Художники старательно выделяют рабочих разных специальностей и особенности их работы. Лондон, Музей Виктории и Альберта.*



*«Искандер на приеме у  
Нушабеи.*

*Иллюстрация из  
списка «Шараф-наме»  
Низами,*

*изготовленного в  
Бенгалии (вероятно, в  
Гауре) в 938/1531-2 году  
для Нусрат-шаха.*

*Индийское влияние  
заметно и по  
живописной манере, и  
по такой детали  
изображения, как  
опахало. Лондон,  
Британский музей.*

Во второй четверти XV века западноперсидские стили иллюстрирования манускриптов проникли в Декан, а в конце столетия проявились в Манду, столице более северного княжества: правившие им Гияс ад-Дин и его сын Насир ад-Дин, из династии Хальджи, инициировали создание нескольких рукописных книг: эти манускрипты являют собой образцы смешения стилей — результат, обусловленный влиянием нескольких персидских источников. Среди этих книг наиболее выделяется иллюстрированная поваренная книга «Нимат-наме» («Книга удовольствий», Британская библиотека), созданная около 1500 года. Слестолюбец Гияс ад-Дин удалился от государственных дел, окружив себя тысячной свитой телохранительниц и челядью более чем из 1600 женщин; в книге есть изображение правителя, где он, с длинными, подкрученными вверх усами, восседает на престоле, наблюдая за приготовлением яств. Картину можно было бы отнести к разряду «рекламных», если бы не ее огромная выразительность, достигаемая богатством композиции и пышной индийской листвой. Женщин художник изобразил облаченными в индийское платье с прозрачными развевающимися накидками для лица; на некоторых, видимо это стража, надет тюрбан. В Дели и Джаунпуре, очевидно, тоже активно занимались искусством книжной миниатюры, и, несомненно, оно было развито в Бенгалии, где в 938/1531-2 году для султана Нусрат-шаха изготовили список «Шараф-наме», ныне хранящийся в Британской библиотеке. «Шараф-наме» — это первая часть месневи Низами Гянджеви об Искандере (Александре Великом), весьма любимом мусульманскими правителями Индии, воспринимавшими его Индийский поход как пример для подражания. Для иллюстраций к этому списку характерны эклектичность и выразительность. Их композиционное построение сугубо персидское, но в деталях явно проступают индийские черты. Узкие запястья и поза, при которой ноги повернуты вбок, а туловище к зрителю, встречаются в джайнской живописи. Полная женская грудь — тоже важное заимствование, поскольку персидские художники умудрялись «не замечать» ее при изображении одетой женской фигуры.

На сегодня нет сведений об иллюстрированных рукописях, созданных для Бабур, но доподлинно известно,

что он посещал Герат и со знанием дела пишет о творениях Бехзада, что ему принадлежал изготовленный для Мухаммада Джуки список «Шахнаме» и что в скитальческой жизни его сопровождал воин с обязанностями книгохранителя. С конца XVI века утверждается традиция изображения Бабура, которая, видимо, восходит к его прижизненным портретам. Однако Хумаюну вплоть до его изгнания приходилось приглашать художников — еще в 1542 году он пригласил живописца нарисовать приглянувшуюся ему птицу. Известно также, что в одном из походов он едва не потерял несколько иллюстрированных рукописей, но, к счастью, груженный ими верблюд возвратился на стоянку. Решающее значение для создания могольской школы живописи имел 1549 год, когда на службу к Хумаюну, в ту пору правившему в Кабуле, перешли Мир Саид Али и Абд ас-Самад, художники из дворцовой мастерской шаха Тахмаспа, восхитившие могольского правителя своими работами. Оба мастера давали Хумаюну уроки живописи, а позже обучали и Акбара. На картине кисти Абд ас-Самада, принадлежащей ныне Библиотеке дворца Гулистан в Тегеране, использован оригинальный прием: художник дублировал картину, изобразив, как юный наследник преподносит ее своему отцу. Абд ас-Самад создал в этой работе весьма притягательный образ придворной жизни в Кабуле, исполненной величавого покоя: Хумаюн, восседающий на устланном ковром помосте в тени чинары, а рядом с ним Акбар — он прибыл к нему по дорожке, ведущей из двухэтажного павильона. Единственное указание на то, что картина написана не в Тебризе, — головной убор Хумаюна, представляющий собой скудную полоску чалмы, обернутую вокруг поднятых полей сужающейся кверху шапки. Весьма примечательна приписываемая сефевидским художникам большая, отчасти поврежденная картина из Британского музея, известная под названием «Правители дома Тимура». Она написана на хлопчатобумажном полотне в соответствии с местной традицией, но в персидской манере, художник изобразил правителей на фоне гор, собравшимися возле небольшого павильона. Распознать всех непросто: в XVII веке некоторые лица были переписаны.



*«Царское дитя». Могольский альбомный рисунок, 3-я четверть XVII века. Ребенок изображен так, словно его держит на руках няня, о чем свидетельствуют его прямая поза и едва намеченные ноги. Однако изображение няни художник опустил. Лондон, Библиотека Министерства по делам Индии.*

Прибытие в Индию и последовавшая вскоре смена власти привели к существенному преобразованию этими художниками своей изобразительной манеры. Во-первых, свойственным им — и сефевидской школе живописи — декоративности и степенности они придали больше выразительности и энергии, почерпнутой у индийских художников, также привлеченных для работы в дворцовой мастерской. А во-вторых,

они отказались от засилья контура и цветовых пятен ради передачи пространства и глубины штрихами затенения и тонкими мазками. Последнее изменение произошло под влиянием европейской манеры иллюстрирования рукописных книг XV века; удивляться этому не стоит, поскольку португальцы уже в начале XVI столетия закрепились на западном побережье Индии. Видимо, индийские художники, чье восприятие трехмерного пространства развила храмовая скульптура и чья живописная традиция восходит к



*«Пророк Ильяс спасает тонущего в море государя Нурад-Дахра». Иллюстрация из «Хамза-наме». Фатехпур-Сикри (?), 1570-е годы. На переднем плане выделяется благородный облик Ильяса. Замысел в своей основе персидский; возможно, это произведение Мир Саида Али, однако в изображении ног заметно европейское влияние. Индийское происхождение выдают тропические заросли с широколиственными деревьями, павлинами и ткачиками. Пучки травы в тени деревьев выписаны новой живописной техникой. Индийский крокодил изображен*

настенной росписи в пещерах Аджанты с ее изощренным сочетанием объема и широты пространства, воспользовались для их передачи европейскими приемами и, таким образом, обогатили свою живописную манеру, добившись объемного изображения.

Вероятно, на основе замысла, возникшего у Акбара после рассказов, однажды услышанных им на охоте, художники из его мастерской, работавшие в 1560—1570-х годах, создали иллюстрации к «Хамза-наме», собранию преданий о подвигах дяди Пророка в борьбе против неверия и зла. Список отличает поистине грандиозный размер. Кроме того, некоторые из его 1400 иллюстраций выполнены на больших кусках хлопчатобумажной ткани, закрепленных на картоне. Показывая картины, Акбару читали сопутствующие им строки, поскольку он, видимо, не владел грамотой, так что представление превращалось в настоящий приключенческий сериал. Работа над иллюстрациями велась под руководством вначале Мир Саида Али, а затем Абд ас-Самада. Смешение традиций ярко проявляется в изображении персонажей — одни нарисованы в персидской традиции, а другие, более смуглые, порывистые, явное воплощение индийских реалий; в картинах поражают обилие листвы и небывалый накал страстей. Палитра богатая, но несколько приглушенная.

В 80-х и в начале 90-х годов XVI столетия мастерская обратилась к совершенно иным сюжетам. Акбара интересовали верования подвластных ему народов; у него, в частности, были великолепно иллюстрированные персидские переводы индийских эпосов — «Махабхараты», названной им «Разм-наме» («Книга войн»), и «Рамаяны», — оба списка хранятся ныне в Музее махараджи Саваи Ман Сингха II в Джайпуре. Он также занялся изучением своих родовых корней, начав с истории Тимуридов и перейдя затем к

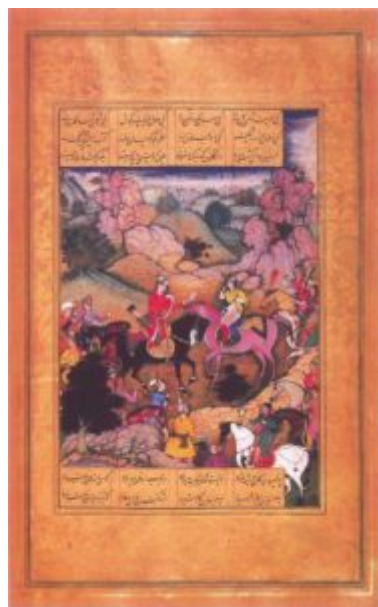


*похожим на дракона.*  
Лондон, Британский музей.

иллюстрированным спискам «Бабур-наме», персидского перевода воспоминаний своего деда, написанных на тюрки, и «Акбар-наме», описания его собственных деяний, составленного визирем Абу ль-Фазлом. В мастерской работали несколько сот художников, большинство из которых носили индийские имена, и нередко над одной миниатюрой работали несколько мастеров — например, один, главный художник, набрасывал композицию (марх), другой занимался цветовым решением (амал), а третий участвовал как портретист (чихре-нами). Акбар проверял их работу и давал вознаграждения.

Помимо иллюстраций к рукописям, сохранилось множество самостоятельных миниатюр, и если одни из них служили только для развлечения, то, например, портреты придворных вполне могли предназначаться для

официальных бумаг. Во многих работах ощущается влияние европейских стилей, и в частности господствовавшего в XVI веке маньеризма. Образцы европейской



*«Встреча Хосрова и Ширин на охоте».*  
Миниатюра из списка «Хамсе» Низами, изготовленного в Лахоре в 1004/1595 году каллиграфом Абд аль-Рахимом (по прозвищу Амброва Кисть). Автор

живописи попадали в страну как с иллюстрированными рукописными книгами, так и в виде отдельных гравюр. В этом отношении большую роль сыграло прибытие в 1580 году посольства ордена иезуитов, преподнесшего в дар Акбару ряд иллюстрированных сочинений религиозного содержания, — и самым главным из них они считали многоязычную Библию, титульные страницы которой были украшены гравюрами в стиле маньеризма с использованием наряду с традиционными христианскими символами своей, в том числе тайной, символики. В мастерской Акбара эти и им подобные произведения претерпевали изменения — художники начинали с простого их копирования, а заканчивали серьезной их переработкой в духе местной традиции. В свою очередь, и творения европейцев серьезно повлияли на характер могольской живописи: они способствовали пробуждению интереса к передаче индивидуальных черт лица и линий драпировки, научили создавать перспективу с помощью уменьшения предметов и стирания их контуров по мере удаления; они также познакомили с новыми, неизвестными образами. В середине 1590-х годов, когда местопребыванием Акбара был Лахор, правителя увлекла персидская классическая литература, и все умение его художников было обращено на создание роскошных рукописных книг. Теперь работа над картиной стала поручаться только одному художнику; благодаря этому «личному подходу» появились

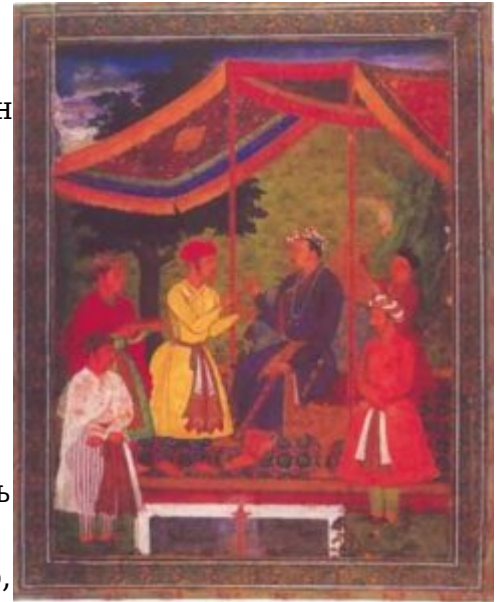
миниатюры — художник Нанха. В композиционном отношении изображение соперников передано традиционно, но выделяется большей сдержанностью и эмоциональностью; зарождение любовного чувства передается робостью в поведении царя и царицы, но наложение лошадиных голов указывает на их грядущий союз. Таюшая в дымке даль со сверкающими, подобно жемчугу, белыми городами представляет собой могольское преломление европейской изобразительной манеры. Лондон, Британская библиотека.

произведения, отличающиеся особой романтической и эмоциональной насыщенностью и особо тщательным техническим исполнением.

Царевич Салим еще при Акбаре покровительствовал живописи. В Лахоре

художники переписывали для него привезенные иезуитами произведения, а в Аллахабаде он содержал мастерскую, где важную роль играл персидский художник Ака Риза. Интерес первых к символике и портретной живописи и стремление вторых к упорядоченной красоте были одинаково близки царевичу, который готовился унаследовать державу и насладиться как государственной деятельностью, так и радостями личной жизни. Картины, писавшиеся для него в начале XVII века, отличаются от прежних меньшим числом персонажей, тщательной прорисовкой и трогательной палитрой. На одной из самых ранних картин периода правления Джахангира он восседает на престоле, принимая золотую чашу из рук сына Хосроу. Время написания этой картины подсказывает ее сюжет: она не могла быть создана после мятежа Хосроу (апрель 1606 года).

Политические цели картины вполне очевидны: часть придворных хотела видеть у власти Хосроу, а не Салима (Джахангира), но картина представляет примирение отца с сыном. Чаша, передаваемая Хосроу, открыта, а это означает,



«Джахангир принимает от Хосроу чашу». Альбомная миниатюра работы Манохара. Агра (?), 1605 или 1606 год. Портрет представляет высокопоставленных особ, но Джахангир, как наиболее важная персона, изображен более крупно, кроме того, его положение государя подчеркивает обрамление, образуемое столбами навеса. Лондон, Британский музей.

что Джахангир может пить из  
его рук, не опасаясь  
последствий.

У Джахангира мастерская была малочисленнее, чем у Акбара, кроме того, своих тщательно подобранных художников он нацеливал на передачу внутреннего состояния, а не внешней



ситуации. Как следствие, персонажи выполненных для него картин часто лишены динамизма, отношения между ними лишь обозначены направлением их пристального взгляда. Каждый из них изображен весьма своеобразно и выразительно, но без привязки к какой-либо конкретной ситуации — то есть предстает как бы вне времени. В технике письма, сопутствующей этой перемене в подходе к изобразительности, детали теряют свое значение, и персонажи передаются в виде четко очерченных силуэтов и профилей лица, лишь слегка нюансированных цветом. Именно в этой манере представлены Джахангир и его двор, хотя больше всего она подходит к изображению мистиков и святых.

Многие миниатюры создавались специально для альбомов, где помещались на развороте, сменяясь заглавной страницей,

«Беседа суфиев в саду». Миниатюра из «Дивана» Хафиза. Агра (?), около 1610 года. Мастерская передача на фоне внешнего спокойствия людей их бурлящего внутреннего мира, изящная прорисовка и сдержанная цветовая гамма указывают на то, что это произведение Говардхана, одного из выдающихся художников, работавших в мастерской Джахангира, а затем Шах-Джахана. Лондон, Британская

демонстрирующей искусство каллиграфии. Поля в альбомах богато украшены золотом в виде виньеток со сценами охоты, стаек птиц, людей с европейским обликом или набросков придворных слуг, включая самих художников. Собранные в альбомах миниатюры были не только могольского происхождения, но также из Персии и Декана, порой с ними соседствовали и европейские гравюры. Передавшийся Джахангиру от Бабура и Хумаюна живой интерес к естествознанию привел к созданию чудесных изображений представителей фауны — как местных, например антилопы нильгау и банкивского петуха, так и доставленных ко двору диковинок, наподобие зебры и индюка. В этой области наиболее ярко проявил себя Мансур (творил в 1590-1630 годах): его изображения животных отличались не только точностью, но и образностью. Человек тоже воспринимался как часть природы и рассматривался с этой точки зрения. Так, Джахангир пишет, что повелел сделать набросок истощенной фигуры Инаят Хана (один из его ближайших слуг), умирающего от злоупотребления опиумом; наряду с наброском сохранилась и созданная на его основе миниатюра: набросок хранится в бостонском Музее изящных искусств, а миниатюра — в Бодлианской библиотеке Оксфордского университета. В том же

*библиотека.*

ключе рисовали и цветы; в их изображении ощущается влияние европейских травников, но больше условности и чувственного восприятия. Этот «цветочный» стиль господствует и при Шах-Джахане — тогда поля альбомов часто украшали изображениями розы, цикламена, гравилата, нарцисса, шафрана, а натуралистический цветочный узор нашел применение в прикладном искусстве.

Известно, что Джахангир желал иметь иллюстрированные списки своих мемуаров. Полностью ни один из

таких списков не сохранился, но отдельные, явно создаваемые для них миниатюры дошли до нас. Правитель предстает на них в разных сценах: устраивающим прием, вершащим суд, посещающим праведников, участвующим в охоте. Обращает на себя внимание такая деталь, как нимб вокруг его головы. Лица окружающих его придворных выписаны тщательно, у всех соответствующие одежды и атрибуты. Портреты некоторых снабжены подписью с именем, так что по изображениям можно проследить, как складывалась их служба при дворе. Обстановка тоже передана весьма детально, будь то пышная приемная зала (где появление падишаха на балконе напомнило послу Иакова I сэру Томасу Роу театральное представление с Джахангиром в роли государя), цветастые шатры, белый купол усыпальницы шейхов братства Чиштия в Аджмере или озаренный светильниками сад в Кашмире. Особо любопытны ночные сцены: могольские художники теперь использовали для них темный фон.

Ряд миниатюр периода от середины до конца правления Джахангира отмечен свойственным маньеризму пристрастием к аллегории, что в какой-то мере не было чуждо художнику из индусской среды: сложное сочетание символов было характерно для местной скульптурной традиции. На картине, хранящейся в вашингтонской Художественной галерее Фрира, Джахангир представлен «владыкой времени», восседающим на круглой поверхности стоящих песочных часов — положение, сходное с тем, что занимал Акбар на столпе-престоле в Фатехпур-Сикри. Игнорируя двух других правителей — своего османского тезки Селима (Салима) и Якова I, — он передает книгу праведнику (возможно, это Саид Мухаммад: в 1027/1618 году Джахангир подарил ему Коран, переписанный Якутом аль-Мустасими). На другой картине дородный Джахангир,



*«Джахангир взвешивает Хуррама (впоследствии Шах-Джахана) золотом в день его рождения в 1607 году». Миниатюра из альбома, предназначавшаяся для исторического сочинения. Агра (?), 1628 или 1629 год. Моголы переняли обычай раджпутов раздавать монеты, составившие вес царевича, в виде милостыни. Хуррам сидит словно на престоле; справа от него стоят Итимад уд-Даул и Асаф-хан. Лондон,*

стоя на льве, отмечающем место Индии на земном шаре, сжимает в крепких объятиях изображенного в гораздо меньшую величину шаха Аббаса I, который стоит на попирающей Иран белой овце, что указывает на связь шаха с «белобаранными» туркменами, которая не одобрялась. На других картинах Джахангир, стоящий на земном шаре, пускает стрелу в голову своего политического соперника Малика Амбара или в фигуру, олицетворяющую бедность. На этих и подобных картинах рамки классической и библейской символики расширены за счет персидских и индийских источников.

*Британский музей.*



*«Султан Ибрахим Адил Шах с кастаньетами». Альбомная миниатюра из Биджапура, около 1615 года. Ибрахим II, правивший в Биджапуре в 1579-1627 годах, был покровителем художников и музыкантов, а на его интерес к учениям индусских святых указывают четки из высушенных плодов дерева рудракша. Тюрбан и платье правителя —*

При Шах-Джахане живопись во многом продолжала следовать образцам, установленным его отцом. Судя по миниатюрам из альбомов, жизнь императора было принято запечатлеть чуть ли не с первых дней правления. Однако самый ранний подобный труд, дошедший до нас, относится уже к 1067/1656-7 году — это список «Падшах- наме» (иначе «Шахджахан-наме»), хранящийся в Королевской библиотеке в Виндзоре. Примечательно, что некоторые иллюстрации в нем созданы не одновременно с текстом: одни раньше, другие позже. Сами картины, содержащие много любопытных исторических данных, исполнены подобающей им помпезности, но многим из них недостает живости. Лучшего сочетания внешнего блеска и внутреннего мира человека удалось добиться авторам некоторых портретов Шах-Джахана, где он представлен или как олицетворение чего-либо, или занятым делами государства. Сыновья Шах-Джахана тоже удаивались кисти художника и сами были покровителями живописи. На одной из картин Дара Шикох представлен беседующим с мистиками, тогда как более «земной» Шах Шуджа, сидящий на террасе с женой, преображается благодаря любви. Пришедший к власти Аурангзеб не только не испытывал пристрастия к живописи, но и, будучи ревностным мусульманином, относился к ней весьма враждебно. Тем не менее сохранились картины, где он запечатлен во время молитвы, приемов и охоты.

Полные очарования, но не столь впечатляющие картины создавались в XVIII-XIX веках для могольского двора в Дели, в столицах княжества Ауд Файзабаде и Лакхнау. Многие сцены представлены на белых дворцовых террасах с простирающимся за ними видом, нередко ночью. В ту пору при дворах многих раджпутских правителей утвердилась живопись, сочетающая элементы могольского стиля с

*деканского покроя, полы одежды слегка развеваются от ветра, последняя деталь свойственна данной манере живописи.* местными традициями. В деканских княжествах превалировала исламская живописная школа, существовавшая наряду с могольской и порой кое-что заимствовавшая из нее. Деканская живопись многое взяла у персидской и в некоторых своих проявлениях отличается крайней условностью, но наиболее характерная ее черта — насыщенность эмоциями, создание атмосферы, полной переживаний, томления, таинственности. Напротив, в Кашмире XVIII-XIX веков преобладал старомодный сухой, сугубо декоративный стиль.

*Лондон, Британский музей.*

- 
- Б. П. Денике. Искусство Востока (1923)
  - Аведова Н.А. Сведения о технике живописи в энциклопедии Ваджида Али. В. кн. Из истории живописи Средней Азии. Сб. Статей Научн. Редактора Г.А. Пугаченкова. Ташкент 1984 г. 288 с.
  - Акимушкин О.Ф., Иванов А.А. Персидские миниатюры XIV-XVII вв. М 1968 г.
  - Алпатов М.И. Всеобщая история искусств Т-1, М-л.1948 г.
  - Альбаум Л.И. Живопись Афрасиаба. Ташкент 1975 г.
  - Бренд Б. Искусство стран Ислама
  - Веймарн Б. Искусство арабских стран и Ирана VII-XVIII вв. М 1974 г.
  - Дьяконова И.В. Среднеазиатские миниатюры XVI-XVIII вв. М 1964 г.
  - Исмоилова Э.М. Искусство оформления среднеазиатской книги XVIII-XIX вв. Т Узбекистан 1986 г 78 с.
  - Мусакулов Ф.С. Миниатюра. Учебное методическое пособие. — Ташкент, 2004
  - Пугаченкова Г.А. Ремпель Л.И. «Очерки искусства Средней Азии». Древность и средневековье. М. искусство 1982 г.279 с.
  - Сулейманова Ф. Миниатюра Востока. Журн. «Наше наследие» V выпуск 1991 г 29-37 с.