Турецкая книжная миниатюра развивалась, испытывая сильное воздействие азербайджанской и иранской художественных школ сефевидского времени.

Миниатюра была частью книжного искусства Османской империи: вместе с иллюминацией (tezhip), каллиграфией (hat), мраморной бумагой (ebru) и переплётом (cilt). Слова taswir или nakish использовались при обозначении миниатюрной живописи в самой Османской Турции. Студии, в которых работали художники, назывались «наккашане».

Судя по каталогам, тематика рукописей малоазиатского ареала очень разнообразна: история (общая и отдельных мусульманских стран, особенно Османской империи и предшествующих ей государственных образований: Данишмендидов, Сельджукидов), хронология, биографии (шейхов, поэтов, правителей, везиров и др.), агиография, родословные, география и космография, акты и письма, энциклопедии, библиографии, языкознание (лексикография, грамматики), письмовники, медицина и ветеринария, математика, астрономия и астрология, военное дело, охота, шахматы, этика и политика, поэзия, художественная проза, фольклор, поэтика, религиозная литература, оккультные науки. Более половины всех турецких по языку рукописей приходится на поэзию. Несколько уступает им в количественном отношении религиозная литература, но почти половина поэтических сочинений также религиозного содержания. Третье место занимают произведения исторического плана, в чем проявляется не просто интерес турок к своей истории (а в связи с этим и к истории мусульманских стран), а социальная направленность этого интереса правящей верхушкой в целях популяризации и упрочения авторитета династии, что совпадало с унаследованной от византийцев и персов традицией официальной историографии. В начале XVIII в. при султанском дворе была введена должность официального придворного историографа, просуществовавшая до последних дней правления Османской династии (последний такой «летописец», Абдуррахман Шереф, умер в 1925 г., не оставив полагавшейся хроники).

В XIV в. на смену сельджукскому Конийскому султанату приходит Османское государство, которое восприняло культурные и политические традиции сельджуков. Постоянные мирные и военные контакты с Византией (и наконец полное ее завоевание в 1453 г.) способствовали внесению византийских традиций, контакты с Ираном — иранских. Иранские традиции усваивались также через сельджуков и византийцев, прочно унаследовавших их. В культуре Османского государства проявлялись и старые тюркские домусульманские традиции и верования, шедшие с востока — из пограничных туркменских княжеств Ак-Коюнлу и Кара-Коюнлу. В то же время османские турки, как и сельджуки, являлись, по понятиям средневекового мусульманского Востока, оплотом ислама на границе с Западом.

Уже в первой своей столицу — Бурсе (до 1368 г.), как впоследствии в Эдирне (до 1453

г.) и в Стамбуле (с 1453 по 1922 г.), османские султаны для упрочения своей власти и популяризации династии и ее порядков окружали себя сановниками, законоведами, богословами, поэтами, историографами, учеными, мастерами книжного искусства, ремесла и т. д.

Завоевания и торговые контакты турок способствовали непрерывному притоку в империю произведений книжного рукописного искусства из Ирана, арабских стран и других районов, использованию труда чужеземных мастеров, их огромного опыта, знаний и навыков. Этому содействовали рост богатой знати и связанного с ней меценатства, сложение пышного придворного церемониала, создание придворных библиотек — хранилищ рукописей. В огромной Османской империи в создании турецкой письменной культуры и искусства принимали участие не только сами турки, но и все покоренные ими народы — греки, персы, арабы, армяне, славяне и др.

Особенности

Турецкими миниатюристами преимущественно иллюстрировались рукописи „Калилы и Димны“ и „История побед и завоеваний османов». Мартин называет Джентиле Беллини, работавшего в 1480 году в Константинополе, отцом турецкой миниатюры.

Сами миниатюры обычно не подписывались авторами, что, возможно, было связано с «отказом от индивидуализма» или являлось следствием того, что работы создавались не одним человеком. По традиции главный художник разработал композицию (сцену) миниатюры, а его ученики и подмастерья прорисовывали контуры (которые назывались «тахрир») черными или цветными чернилами, а затем — рисовали саму миниатюру, не создавая иллюзии третьего измерения (перспективы). В некоторых рукописях современными исследователями были обнаружены имена и даже изображения главных художников, но, гораздо чаще, изображался писарь, работавший над текстом.

Для турецкой миниатюры характерны композиции, построенные в виде фризов, отделенных один от другого золотыми полосками, а также многокрасочный, но в целом темный колорит: густой синий и зеленый цвет в фонах, серовато-коричневый — в фигурах.

Понимание перспективы в османской миниатюре было отличным от такового в «соседней» европейской живописи эпохи Возрождения: изображенная сцена часто включала различные временные периоды в рамках одного изображения. Миниатюры аккуратно следовали за контекстом книги, в которую они были включены, напоминая более современные иллюстрации, чем «автономные» произведения искусства.

По сравнению с современной ей сефевидской миниатюрой османская по своему образному содержанию более прозаична, в ней нет лиричности и романтики, свойственных произведениям тебризских мастеров. Турецкая миниатюра привлекает своей повествовательностью, ясностью рассказа. Турецкие художники выработали

также свой особый декоративно-красочный строй миниатюры. Композиция в их произведениях построена на четком линейном и цветовом ритме; фигуры обычно расположены фризообразными рядами; пространственность подчеркнута делением на планы, причем иногда художник прибегает к некоторым приемам перспективного построения. Своеобразно понимание линии: контуры изображенных фигур угловаты и жестки. Турецким художникам чужда графическая утонченность и певучесть тебризской миниатюры. Тяжела и грубовата также красочная гамма, часто построенная на резком сопоставлении контрастных цветов. Однако в целом турецкая миниатюра с присущими ей гармонией яркого «открытого» цвета и особенностями ритмического построения композиции создает целостный, красочный, приподнято-праздничный художественный образ.

Краски для цветных миниатюр получались из порошковых пигментов, смешанных с яичным белком, а позже — с разбавленным гуммиарабиком. Полученные таким образом цвета были яркими. Контрастные цвета ещё больше подчеркивали это качество. Наиболее используемыми цветами в османских миниатюрах были ярко-красный, алый, зелёный и различные оттенки синего.

Мировоззрение, лежащее в основе османской миниатюрной живописи, также отличалось от мировоззрения европейской ренессансной традиции: художники в основном не стремились изображать людей, животных или неживые предметы реалистично, хотя возрастающий реализм всё же обнаруживается в работах начиная с конца XVI века. Оттоманские художники в своих работах как бы намекали на бесконечную и трансцендентную реальность (то есть на Аллаха — согласно пантеистической точке зрения, присущей суфизму): в результате чего получались стилизованные и абстрактные изображения.

Оформление

Рукопись создавалась — переписывалась, оформлялась, украшалась и переплеталась — кропотливым трудом многих мастеров, с использованием ценных материалов (бумага, чернила, краски, кожа, картон, золото, серебро и т. ц.). Поэтому она была очень дорогой, доступной по цене лишь богатым людям. Украшали рукопись миниатюристы {мусаввиры или наккаши), орнаментовщики, которые вырисовывали в ней орнаменты в виде заставок и концовок, художественную рамку для текста, разрисовывали поля, позолотчики (музаххибы).

Немногие ранние образцы турецких миниатюр относятся ко второй половине—концу XV в. Ими обычно иллюстрировались исторические, медицинские, ботанические, поэтические и даже религиозные сочинения. Иногда миниатюры собирали в специальные альбомы (мураккa).

От времени Мехмеда I (805—824/1402—1412), когда культурным центром была Амасья, сохранились миниатюра Ходжи Бабы (из Сиваса) с изображением султана в кафтане с красными звездами и в чалме. Несколько миниатюр относятся к правлению Мурада II

(824—855/1421—1451) [Aslanapa, 1976, с. 652— 659]. Мехмед II (855—886/1451—1481) приглашал итальянских художников Констанцо де Феррера (работал в 1475—1500 гг.), Бертольдо Джиованни (годы жизни: 1420—1491), Джентиле Беллини (годы жизни: 1492—1507). Их немногие произведения (портрет Мехмеда II, изображение молодого турка) выполнены в европейском стиле, но с попытками привнесения и местных (турецких) черт.

Сохранились сведения о том, что придворные миниатюристы объединялись в особый цех, в котором в 1525 г. было 29 мастеров и 12 подмастерьев-учеников (среди них пять иранцев, два араба, два черкеса, венгр и молдаванин). В 1557 г. придворные живописцы подразделялись на две группы: «наккаши Рума (Турции)», т. е. турки, и «наккаши Аджема (Ирана)», т. е. представители прочих народов, в большинстве своем иранцы. Среди наккашей Аджема было девять иранцев, венгр и еще один европеец {франк) [Yetkin, 1954, с. 307].

В XVI в. иллюстрировались главным образом поэтические, исторические и религиозные (даже на христианские сюжеты) сочинения. Большой популярностью пользовался миниатюрист Осман (ученик египетского мастера Хасана Мисри), иллюстрировавший в 1550—1590 гг. многотомное произведение «Хунер- наме» («Книга об искусстве»), в двух сохранившихся томах 466 которого (находятся в музее Топкапы) содержится 160 разнообразных его миниатюр. Он же создал до 400 миниатюр к рукописи сочинения о придворных празднествах эпохи Мурада III (982—1003/1574—1595). В конце XVI в. известен своими портретами Баба Мустафа [Stchoukine, 1966, т. 2, с. 20]. Появляются серии султанских портретов — от основателя династии до правящего султана — со стандартной композицией и условностью решения. Особенно выделяются портреты Сулеймана I (926—974/1520—1566) в старости, Хайреддина Барбароссы — также в старости, выполненные Рейсом Хайдером Нигери из Галаты (1492—1574). Он удачно, по мнению современников, видевших оригиналы, копировал портреты короля Франциска I работы Ж. Клуэ, Карла V работы Л. Кранаха (эти оригиналы в настоящее время не найдены). Нигери искусно украшал рукописи тончайшими золотыми орнаментами.

Его дом в Стамбуле был местом собрания поэтов, философов, деятелей искусства. В этот же период работали Суни, который иллюстрировал в 991/1581 г. рукопись «Зубдет ат-таварих» («Суть историй»; коллекция Честер Битти в Дублине) изображениями Адама и Евы, вознесения Христа и т. п. [Yetkin, 1965, с. 277—281], Вели-Джан и Сеййид Сулейман Касим из Тебриза, пропагандировавшие традиции иранской живописи и достигшие в ней высокого мастерства.

В правление Мехмеда III (1003—1012/1595—1603) и Ахмеда I (1012—1026/1603—1617) творили такие художники, как Хасан Наккаш, изобразивший себя вместе с автором и каллиграфом на одной из миниатюр и создавший портрет Мехмеда III (коллекция музея Топкапы); Ахмед Накши из Аниркапы, автопортрет которого помещен в «Шакаик ан-нуманиййе» («Пионы Нумана», та же коллекция) [Stchoukine, 1966, т. 1, с. 38—41].

Из многих мастеров XVII в. особой известностью пользовался Календер-паша, оставивший 36 миниатюр к рукописям различных религиозных сказаний. В миниатюре к «Фал-наме» («Книга гадания») он изобразил деву Марию с младенцем Иисусом (коллекция музея Топкапы) [Stchoukine, 1966, т. 2, с. 145—150].

Из мастеров XVIII в. следует назвать таких, как Решид Селимиели, Мустафа-челеби, Фасих-деде, Фенни-деде, Хасан Айублу и др. Они воспроизводят сцены придворной жизни, батальные сцены, иллюстрируют легенды и сказания. Влияние полотен приглашенных (Ж. Б. ван Моур, А. Л. Костеллан, А. Ж. Меллинг) и посещавших страну европейских мастеров (Ж. Л. Лиотар, Л. Ф. Касас, Ж. Б. Илер, А. Ш. Карафф, русский живописец Сергеев, сопровождавший в 1793 г. посольство М. И. Кутузова) ощущается в творчестве крупных турецких придворных художников Левни (ум. в 1732 г.) и Абдуллаха Бухари (XVIII в.), которые стремились передать образы пластично, обобщенно, с тщательной прорисовкой деталей и гармонией цветов (примером могут служить 137 миниатюр Левни к поэме Вехби о празднествах в Стамбуле в 1720 г.). Творчество Абдуллаха Бухари (уроженца Средней Азии) относится к периоду правления Ахмеда III (1115—1143/1703—1730) — к так называемой «эпохе тюльпанов», ознаменованной сильным европейским влиянием в технике турецкой живописи [Heinz, 1967, с. 116]. Абдуллах Бухари оставил несколько альбомов рисунков из придворной жизни [Meredith-0wens, 1963, с. 22— 24]. Он превосходно изображал растения. В этом ему был близок Ахмед Атааллах Хезаргради, который создал в 1728 г. превосходное изображение розы.

В конце XVIII—начале XIX в. появляются образцы нового стиля в творчестве Мехти (выходца из Польши), армянина Рафаэля (создал изображения Венеры, молодой девушки в образе Дианы) и его сына Минаса. Получает распространение стиль «а ля франка», для которого характерно бурное увлечение всем европейским в угоду вкусам правящих кругов и который был чужд веками сложившемуся специфически образному и декоративно-орнаментированному стилю турецкого искусства.

Богаты миниатюрами коллекции манускриптов и альбомов музея Топкапы (более 16 тыс. миниатюр) [Sevin, 1965, с. 241], библиотеки университета в Стамбуле, Национальной библиотеки в Париже и библиотеки Честера Битти в Дублине [Meredith-Owens, 1963, с. 18], собрания Тюбингена и Марбурга и др., 1971, с. 10].

Помимо миниатюр турецкие рукописи искусно украшались художественными унванами, орнаментированными заставками, декорированными полями. Турецкие исследователи различают три вида турецкого художественного орнамента в рукописях: орнамент, образованный из цветов и листьев (имел хождение до правления Байазида II, т. е. до 886/1481 г.); классический — состоящий из композиции бесчисленных завитков в качестве обрамления «животных» композиций (со времени правления Байазида II и до начала XVIII в.); композиции из разных цветов — розы, гвоздики, цветков бархатного дерева, вишни, граната, тюльпана и др. — и листьев, особенно листьев герани (с начала XVIII в. — с «эпохи тюльпанов» — и до конца бытования турецкой рукописной книги) [Cunbur, 1976, с. 667—670|.

Художественные унваны чаще всего представляют собой не закрытый сверху квадрат или прямоугольник (в зависимости от ширины текста на странице) перед началом текста, внутри которого, в середине, помещается большой, удлиненный, с витиеватыми границами золотой медальон, в котором белилами выписывается сулсом название сочинения; по бокам от этого медальона находятся еще два подобных ему, но маленьких, а между ними и центральным медальоном на светло-синем или темно-голубом фоне вырисован тончайший орнамент, образуемый извивающимися тонкими стеблями и раскрытыми цветками; от всей верхней части унвана до верхнего края страницы тянутся вверх, немного изгибаясь, цветные или золотые стебли.

Текст отделен от полей золотой рамкой толщиной 1—2 см, к ней часто добавляются рамки из двух-трех цветных линий, одна из которых — черная. Поля покрываются золотым крапом. Иногда встречаются и очень искусно декорированные поля: например, на золотом фоне множество причудливо переплетающихся растений, фигуры животных [Vandal, 1900, с. 74].

На первых листах рукописи вверху помещался рукописный экслибрис, или личная печать, или же просто запись о принадлежности рукописи определенному лицу. Экслибрис писался в ряде случаев жидким золотом и содержал название сочинения, имя его автора, имя владельца рукописи или частной рукописной библиотеки. Иногда владельцы грубо замазывали лица на миниатюрах, вычеркивали неугодные формулы благопожеланий, дополняли и дописывали рукопись на полях и ее чистых листах в соответствии со своими религиозными воззрениями (суннитскими или шиитскими).

История

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), тюрок по происхождению, секретарь последнего аббасидского халифа аль-Мустасима, владевший шестью классическими почерками. Его влияние ощущается на протяжении веков — от Шейха Хамдуллаха (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 взметнувшимися многочисленными вертикальными линиями, перехваченными плавными крупными петлями в направлении справа налево. Тугра использовалась как подпись султана на документах, наносилась на монеты и здания. Самый ранний из дошедших до нас образцов тугры, датируемый 724/1324 годом, хранится ныне в стамбульской Библиотеке Беледие. Эта тугра относится к Орхану Гази и помещена на

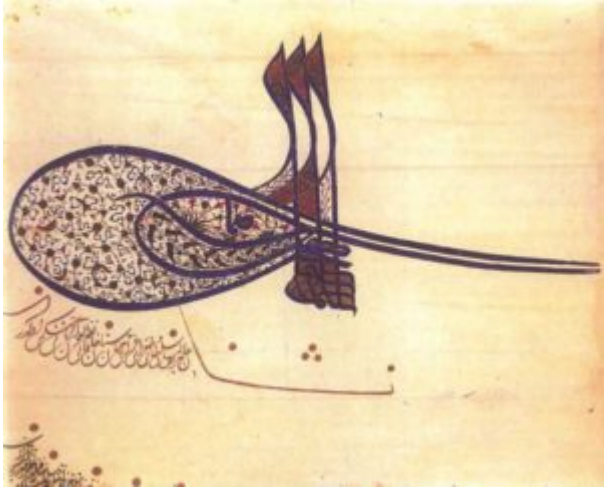
грамоте пожалования земли вольноотпущенному рабу. Следует отметить, что она никак не украшена. С XVI века тугра на важных документах приобретает величественный вид, выписываемая золотом или синью и украшаемая изысканным орнаментом.

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 стрельчатые 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 пыльцою, 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 Сефевидах 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.

К 15 и началу 16 в. относятся немногочисленные иллюстрированные рукописи, среди которых интересный образец турецкого искусства представляют две миниатюры из рукописи, исполненной для Баязида II (1481 — 1512).

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



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.

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

Во время правления султана Мехмеда II в дворце Топкапы в Стамбуле был создан семинар «Наккашане-и-Рум», который также функционировал как академия для создания иллюминированных рукописей, использовавшихся как султаном, так и придворными. В начале XVI века мастерская персидских миниатюристов в Герате была закрыта, а её знаменитый художник Бехзад (или Бихзад) отправился в Тебриз. После того, как османский султан Селим I в 1514 году на короткое время завоевал Тебриз и отправил много местных рукописных книг в Стамбул, во дворце Топкапы была создана «Персидская академия живописи».

В результате, художники этих двух академий создали две разные школы живописи: художники из Наккашане-и-Рума специализировались на документальных книгах, в то время как «персидские мастера», демонстрировали публике и какую-то часть личной жизни правителей (их портреты и исторические достижения). В последних работах можно встретить изображения свадеб и, особенно, торжеств обрезания. Среди работ имелись также и научные книги: по ботанике и зоологии, алхимии, космографии и астрологии, медицине, технические произведения и даже любовные письма.

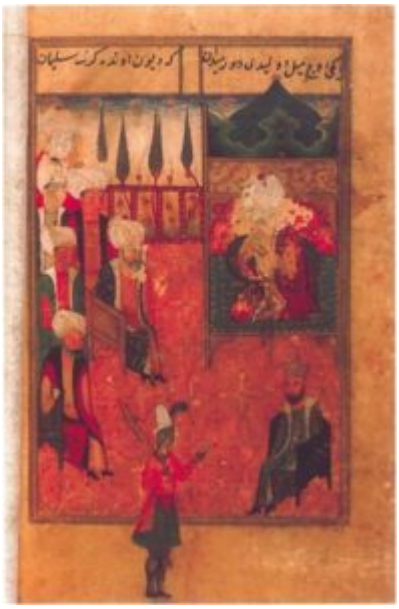
Мехмед Завоеватель, жадный до всего европейского, не только собирал гравюры флорентийских мастеров, но и приглашал итальянских художников. Самым знатным из его гостей был Джентиле Беллини, пробывший в Стамбуле с 1479 по 1480 или 1481 год. Его портрет Мехмеда, выполненный маслом в 1480 году (многократно 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.

Золотой век

Расцвет турецкой миниатюры приходится на 16 век. Крупнейшими художниками этого времени были Хайдар и Валиджан из Тебриза.

Царствование Сулеймана Великолепного (1520—1566) и, в особенности, Селима II (1566—1574) во второй половине XVI века стало «золотым веком» османской миниатюры — в этот период она достигла своего пика. Наккаш Осман (известный как Осман-миниатюрист) был самым важным миниатюрным живописцем того времени, а художник Нигари — важнейшим портретистом эпохи. Матракки Насух был знаменитым художником-миниатюристом во времена правления как Селима I, так и Сулеймана Великолепного: он создал новый жанр живописи под названием «топографическая живопись». В своих работах он изображал города, порты и замки — причём, без человеческих фигур — и активно комбинировал сцены (на его работах одну сцену можно часто наблюдать с разных точек зрения).

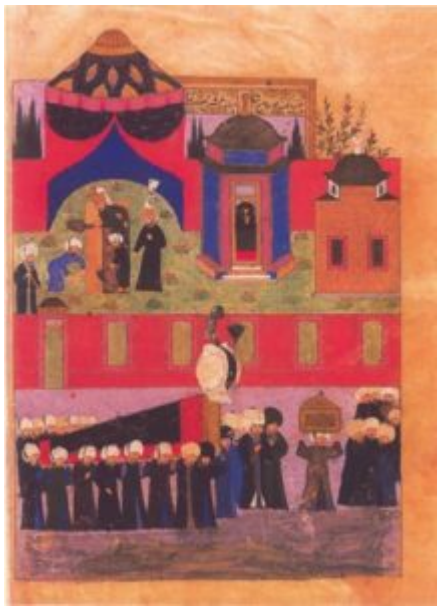
Дворцовая платежная ведомость 1526 года дает любопытный взгляд на наккашхане первых лет правления



«Посешение 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, Британский музей.

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 от стены, обрашеннои 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

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», завершенный 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 отличают беспорядочность и статичность, что вызвано стремлением иллюстраторов изобразить во всем великолепии самые разные события. Тем не менее задачи и 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, и хранящейся в собрании Честера Битти.

Описываемые там события иллюстрированы с горделивой неспешностью и в строгой последовательности. Все несущественное опущено, а важное передано яркими красками в традиционной манере. В рукописи свыше двадцати больших миниатюр, изображающих походы султана, торжественные приемы, посещение святых мест, форты и крепости, захваченные Сулейманом, воздвигнутые по его приказу величественные мечети. Автор иллюстраций прекрасно владел правилами средневековой восточной миниатюры. Он развернул композиции вверх, как бы наблюдая каждую сцену с птичьего полета. Фигуры людей статичны, движения их угловаты, лица — невыразительны. Однако не только эти воспринятые из арсенала традиций приемы определили своеобразие миниатюр рукописи. В них привлекают звучный красочный ритм, особые приемы раскрытия образного содержания.

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.

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 удлиненными 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.

Классика

Во второй половине 16 столетия окончательно выработался стиль турецкой миниатюры. Это было придворное изобразительное искусство, которое в условиях феодально-деспотического строя османской Турции прославляло и возвеличивало султана.

Во времена правления Селима II (1566—1574) и Мурада III (1574—1595) был создан классический стиль османской миниатюры. Известными миниатюристами этого периода были Наккаш Осман, Али Челеби, Молла Касым, Хасан Паша и Лютфи Абдулла. К концу XVI века и в начале века XVII, особенно во время правления султана Ахмеда I, популярными стали отдельные миниатюры, создававшиеся на отдельной странице и предназначенные для сбора в альбомы. Они существовали и во времена Мурада III, который заказал себе целый альбом у живописца Велижана. К XVII столетию миниатюрная живопись стала популярна среди жителей Стамбула.

Между тем более мягкая разновидность классического стиля использовалась для иллюстрирования повестей

«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 описывае т очень похожее платье, но купленное для себя. Стамбул, Библиотека дворца Топкапы.

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 мореплаватель Хайдар Рейс, 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 Велиджаном, 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 передает 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 участвовали кондитеры с садами из сахарных волоконец, а сопровождалось шествие потешными огнями и выступлениями канатоходцев и фокусников.

«Писец». Иллюстрация из «Зенан-наме» («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.

---

1. Бренд Б. Искусство Ислама.
2. Рукописная книга в культуре народов Востока. Т. 1