

Миниатюры Средней Азии. В избранных образцах. Из советских и зарубежных собраний.

Пугаченкова Г.А., Галеркина О.И.

—М.: Изобразительное искусство, 1979 г.

Среднеазиатская школа миниатюрной живописи! Само существование ее не было признанным еще в не столь далекие времена. Правда, известные к началу нашего века миниатюры в рукописях XVI века, переписанных в Бухаре, порой объединялись под понятие «бухарских», но сами эти миниатюры рассматривались то как затухающий отголосок гератской школы века Тимуридов, то как провинциальное ответвление иранской миниатюрной живописи.

В научной литературе лишь за последнюю четверть века наметился иной взгляд на творческий вклад Средней Азии в формирование миниатюрной живописи Востока с признанием существенных особенностей среднеазиатской школы. В советской искусствоведческой литературе ее иногда именуют «мавераннахрской», что вполне приемлемо.

Но мы предпочитаем более привычное для широкого круга читателей название «среднеазиатская школа». В процессе исследований были расширены представления о главных центрах выполнения миниатюр — не только Бухара, но и Самарканд, Шахрухия (Ташкент), и раздвинут их хронологический диапазон — от XV до XVII столетия.

На сайте представлены наиболее характерные миниатюры XV-XVII веков. Приведён анализ миниатюр к поэмам «Золотая цепь», «Юсуф и Зулейха» Джамии, «Шах-наме» Фирдоуси, «Бустан» и «Гулистан» Саади, к произведениям Алишера Навои и Низами. «Истории Абулхайр-хана» Масуда ибн Осмаи-и Кухистани, созданные в мастерских Бухары, Самарканда, Шахрухия (Ташкент).

Изучение миниатюрной живописи Средней Азии XV—XVII веков, периода, отмеченного блестящими достижениями в разных сферах художественного творчества, убеждает, что это было не побочное, затухающее ответвление миниатюрной живописи Среднего Востока, а явление яркое, своеобразное, самобытное.

1

Старые мастера умудрялись убедить нас, что цвета драгоценны, как золото или сапфиры. Художник мог сам выбрать цвет, но цвет что-то значил: птица могла быть голубой, дерево — золотым, рыба — серебряной, облако — алым, но художник убеждал нас в той, как важны и почти до боли напряжены эти цвета.
Дж. К. Честертон

Что же так неодолимо "чарует в восточной миниатюре? И в чем ее принципиальное отличие от миниатюры западноевропейской или русской, от живописных свитков, китайских или японских? Этот риторический вопрос, разумеется, — не об отличии этнических образов или бытовых деталей, не о различии сюжетов, а о самом изобразительном существе миниатюрной живописи Востока как особого вида искусства. И единое ли это явление сама «восточная миниатюра», говоря о которой подразумевают, в основном Средний, частично Ближний Восток. Иногда ее именуют еще «мусульманской», хотя развивалась она как раз вопреки мусульманским догмам... Вопросы наслаиваются один за другим: а если она неоднородна, то насколько четко членится миниатюра Востока — по этно-политическому ли признаку (арабская, персидская, среднеазиатская, индийская) или в рамках локальных школ (тебризская, гератская, бухарская и т. п.).

В искусствоведческом аспекте наиболее закономерно рассмотрение восточной миниатюры именно в системе художественных школ. Но так ли четки разделяющие их стилистические грани? Разумеется, если сопоставить, скажем, миниатюру исфаханского мастера Риза Аббаси и делийского миниатюриста Вишну Даса, то и неискушенный глаз ощутит их явное отличие, но между ними стоит огромное количество миниатюр (в большинстве неподписных), которые в чем-то тяготеют к иранским, в чем-то к индийским, во многом же отличны от тех и от других. Отсюда непрекращающиеся жаркие споры среди знатоков в части их атрибуции. Объяснение тому в существовании между Ираном и Индией

промежуточных звеньев единой цели, располагавшихся одно в Хорасане (средневековая область, охватывавшая часть афганского Туркестана, Северо-Восточного Ирана и юга Туркменской ССР), другое в Мавераннахре (буквально «то, что за рекой» — так в средневековье называли земли Средней Азии между Амударьей и Сырдарьей), стилистически между собой близких, но в чем-то существенном не идентичных. В чем? Определение потребовало бы обстоятельного трактата — оставим дискуссии специалистам. А в этой книге хотелось бы на показе и характеристике миниатюр, созданных в основном в Бухаре, Самарканде и некоторых других городах, осветить ведущие черты среднеазиатской школы миниатюрной живописи. Ведь там, где речь идет об искусстве, живые впечатления подчас бывают сильнее логики доказательств. Миниатюре не принадлежит в мировом изобразительном искусстве роль столбовой дороги, но это одна из тех его троп, которые, скользя среди лесов и лугов, взбегая на взгорья и почти теряясь на спусках, тоже ведут в Страну Прекрасного. Проследуем же в эту удивительную страну по стежке, проложенной в XV—XVII веках усердием и талантом плеяды миниатюристов Средней Азии.

2

Традиции. Даже прерываясь в ходе исторических коллизий, они подобны таящимся в недрах потухшим вулканам, которые отдают свой жар вырывающимся па склонах горячим источникам.

Еще каких-нибудь полвека назад разговор о древних живописных традициях Средней Азии был бы бесплоден. Замечание Ктесия о том, что во времена походов Александра Македонского в Среднюю Азию во дворцах, святилищах и в частных домах местных «варваров» существовали изображения на темы сказания о пылкой любви Зариадра и Одатиды, воспринималось как малодостоверное... Да и о каких «изображениях» шла речь — скульптурных, живописных? Столь же смутным оставалось и сообщение китайской хроники VII века о храме предков в Кушании (область и город к западу от Самарканда), на стенах которого были изображены правители иранские, индийские, тюркские, византийские. Но если и вправду имелась такая живопись, то кто ее исполнители — местные или пришлые художники? И не единственным ли вообще был в Средней Азии подобный храм? находка в 1913 году при археологических раскопках на Афрасиабе (древний Самарканд) настенной «фрески» с изображением двух или трех фигур (тут же и погибшей вследствие неумелого вскрытия без закрепляющих средств) осталась не установленной ни по времени, ни по содержанию. Но она явилась первым достоверным свидетельством — да, живопись в Средней Азии была.

В конце 1930-х годов сенсационным стало открытие в поглощенном песками древнем оазисе Бухары на городище Варахша настенной росписи VI—VII веков. В обширном зале на красном фоне стен царственные охотники, сидя на погоняемых погонщиками слонах, сражались со вставшими на дыбы грифонами и гепардами.

Дальнейшие открытия, как снежный ком, нарастали в послевоенные десятилетия. Во дворце хорезмских правителей III века на Топрак-кале были найдены фрагменты стенописи, поражающие, при всей их дробности, разнообразием образов и мотивов: юноша со свитками, исполненные достоинства дамы, девушка-арфистка, перебирающая тонкими пальцами струны, обитатель камышовых джунглей тигр с тяжелым взглядом неподвижных глаз, пышногрудая сборщица плодов, волны реки с красноперыми рыбками. Топрак-кала впервые дала представление о живописи поры среднеазиатской античности. Позднее его значительно расширили открытия остатков росписей I—II веков из дворца в Халчаяне, жилых домов и святилищ на Дальверзин-тепе, буддийских монастырей Фаяз-тепе и Кара-тепе в Термезе (все на юге Узбекистана, на землях древней Бактрии). На них предстают то кудрявый юноша, то всадник в шлеме и с мечом на бронированном коне, жрец и жрицы с детьми в воздетых руках, знатные адоранты в богатых кушанских кафтанах, Будда в сияющем ореоле. Стиль этих росписей характеризует тонкая, уверенная линия, разнообразие поворотов фигур — профильных, трехчетвертных, лишь в особых случаях строго фронтальных. Цветовая гамма неширока, но примечательно, что наряду с наложением плотных, однородных закрасок иногда применяется штриховая или тоновая моделировка форм, напоминающая помпейскую живопись.



ПОСЛЫ. Фрагмент настенной росписи дворца на Афрасиабе. VI—VII вв. Западная стена

Все же, судя по накопленным материалам, ведущее место в монументальном искусстве среднеазиатской античности принадлежало скульптуре. Живопись же восторжествовала в период раннего средневековья: в VI—VIII веках созданы росписи, открытые в Пенджикенте, Балалык-тепе, Варахше, Шахристане. Самарканде, Аджина-тепе. Все они связаны с архитектурой интерьеров, входя в оформление залов и приемных комнат дворцов и жилых домов, святилищ при храмах локальных религий и при буддийских монастырях. Связи с античной традицией не прерываются — они проступают в некоторых сюжетах — так, в Калаи-Каххаха (VII—VIII вв.) обнаружено изображение волчицы, к соскам которой тянутся двое младенцев. Это почти повтор известной римской статуи капитолийской волчицы, вскармливающей Ромула и Рема. Но повторяет ли она именно римский миф или — что вероятнее — использует римский иконографический эталон применительно к какому-то местному преданию? В комнате одного из жилых домов Пенджикента оказалось изображение басни о гусыне, несшей золотые яйца, которую зарезал на лакомое блюдо ее недалекий владелец. Откуда заимствована эта тема — у греческого ли баснописца Эзопа или из индийской книги «Калила и Димна», обошедшей в переводах весь Средний Восток? Скорее всего это местная версия древнего сюжета, на который живописцем и был разработан художественный отклик.

Бескрайний мир мифологического, эпического, басенно-назидательного, сказочно-фольклорного творчества народов Средней Азии предстает в открытых археологическими раскопками настенных росписях. В одних из них ученые угадывают подвиги легендарного витязя Рустема, сказание о сватовстве трех сыновей царя Феридуна к прекрасным дочерям царя Серва, оплакивание безвинно убитого Сиявуша. В зале Самаркандского дворца представлены богатый караван и многочисленные гости; согдийские надписи сообщают о прибытии к царю Самарканда послов с дарами от Чаганианского правителя в составе свадебного кортежа принцессы, сопровождаемой кормилицей, фрейлинами и знатными сватами. Но в подавляющем большинстве сюжеты настенных росписей, видимо, понятных, и близких современникам, для нас пока остаются загадкой. Разнообразие же и богатство их поразительны: битвы и пиршества, приемы и беседы, игра в нарды и игра на музыкальных инструментах, осады крепостей и галантные свидания, обряд у жертвенника с пылающим огнем и четверорукая богиня на льве или слоноподобном монстре. Повторов нет, но есть нечто, объединяющее эти росписи: единство стиля при известном разнообразии манер, позволяющем предполагать существование нескольких локальных художественных школ.

В распределении росписей вырабатывается строгая архитектоника. В основании стены (или над расположенной вдоль нее суфой) тянется широкая полоса с пышным стилизованно-растительным побегом. Главные плоскости стен заполнены в один и в два ряда сюжетными

композициями— иногда переходящими со стены на стену, иногда разделенными на отдельные панно самостоятельных изображений, взаимосвязанных, однако, друг с другом единством развертывающегося сюжета: это как бы многосерийный рассказ в картинах. Вверху нередко проходит фризовая полоса также изобразительного характера. В живописи этой нет иллюзорной объемности, плоскостность изображений составляет одну из ведущих стилистических черт. Она определяется всей суммой изобразительных средств и приемов — распределение фигур дается в параллельных рядах, без перспективных сокращений, без масштабных удалений или ослабления цвета. Окраски сплошные, локальные, с четко выделенным фоном — темно-красным, белым, реже ярко-голубым. В зависимости от сюжета композиции то спокойно уравновешены, то динамически напряжены. Вырабатывается ряд традиционных схем, варьируемых лишь в деталях, которые по-разному включаются в соответствующие композиции, раскрывающие тот или иной сюжет. Такова, например, группа с восседающей в центре фронтальной фигурой, по обе стороны от которой стоят или сидят другие участники, размещенные без зеркального повтора, но во взаимном равновесии. Такова кавалькада, где стройные всадники на тонконогих и длинношеих конях следуют в едином ряду друг за другом, таковы и батальные сцены. В композициях этих царят гармония и ритм, создаваемые то противопоставлением фигур, то их едино направленным движением. Индивидуальность в передаче лиц почти отсутствует — они явно соподчинены некоему канону. Пол молодых персонажей по лицам не определить — он распознается лишь по одеждам, прическам и атрибутам, возраст мужчин передается лишь наличием или отсутствием лицевой растительности, возраст женщин вообще неразличим. Но разнообразию костюмов, украшений, вооружения художники уделяют большое внимание, а отличиями их цвета или узора они выделяют близрасположенные фигуры. Эмоциональное существо событий в мимике лиц не отображено, оно передается общим построением всей композиции и движением фигур — от бурно — стремительных поворотов до сдержанного жеста рук или изящного изгиба пальцев. Многие стилистические черты, изобразительные приемы, схемы и композиции среднеазиатской живописи времени раннего средневековья спустя века войдут в книжную миниатюру. И если между этой живописью и миниатюрой лежит большой временной разрыв, его частично восполняют изобразительные мотивы на предметах прикладного искусства. Не исключено в дальнейшем и открытие настенных росписей, подобных тем, которые оказались в газневидском дворце XI века в Лашкари-Базаре (Южный Афганистан).

В X—XII веках, в период прочного утверждения ислама на Среднем Востоке, тематическая живопись, видимо, кое-где еще сохранялась в дворцовом быту, но вообще ригоризм мусульманства ставил ей неодолимые преграды. Ислам оставил художникам основным полем деятельности орнаментальное искусство. Отныне в украшении интерьеров сюжетную живопись сменяет геометрическая, стилизованно-растительная, эпиграфическая узорность. Примечательно, что даже арабская каллиграфия переходит из рукописной книги в область монументальных и прикладных искусств. Орнаментальным росписям интерьеров X—XII веков присущи линейная четкость узора и ограниченная гамма окрасок (например, мавзолей Мухаммеда ибн Зейда и Султан-Санджара в Мерве, дворец Термезских правителей и др.). В XIV веке строгий геометрический и эпиграфический стиль настенных росписей сосуществует наряду с пышной многоцветно узорностью, возможно, заимствованной от текстильного искусства и вышивки: так, в зиаратхане у мавзолея Кусамы ибн Аббаса в самаркандском ансамбле Шахи-Зинда причудливые сплетения растительных побегов, листы и цветов плотно насыщают поверхности стен.

Новые тенденции приносит время Тимура и Тимуридов (последняя четверть XIV—XV вв.). В настенных росписях геометрические мотивы играют второстепенную роль. Широко используются надписи, в которых чрезвычайно усложняется начертание многократно переплетенной буквенной вязи. Преобладает «тканево-ковровый» узор, нередко как бы имитирующий золотошвейную парчу. Контрастно с ним применяется сдержанная линейная роспись синим по белому, напоминающая мотивы книжных украшений. И вновь возрождается монументальная сюжетная живопись.

Если не считать пейзажных мотивов в некоторых тимуридских мавзолеях, она не дошла до наших дней, видимо, уничтоженная не только временем, но и фанатизмом людей. А между тем современники и очевидцы сообщают о многочисленных картинах, украшавших

самаркандские дворцы Тимура, на которых были изображены сам миродержец, женщины его гарема, его сыновья и внуки, вельможи и военачальники, сцены сражений и осады городов, придворных приемов и пиршеств — маджлисов. Сохранились также сведения о каких-то изображениях в обсерватории Улугбека. Небесные сферы, знаки зодиака, планеты и созвездия — все это, вероятно, было передано в тех символично-образительных формах, которые известны по миниатюрам восточных астрономических трактатов. Но и обсерватория и тимуридские дворцы давно разрушены до основания, а украшавшая их роспись погибла навсегда. С XVI же века сюжетная живопись была под запретом даже во дворцах. Единственной сферой ее применения оставалась книжная миниатюра.

4

Объяснение этому — в той огромной роли, какую играла в духовной жизни народов Среднего Востока его великая литература — поэзия, проза, даже хроники исторических событий, излагавшиеся не в форме сухого перечня фактов, но цветистым языком художественных произведений. И если ригоризм мусульманства наложил запрет на передачу одухотворенных образов и живых существ, приписанный поздней традицией самому пророку Мухаммеду (в Коране прямых указаний на это нет), то он соблюдался применительно к рукописям религиозного содержания. Литературные же произведения иллюстрировались, несмотря на эти запреты и вопреки им. Ибо романтическому строю светской литературы Среднего Востока (особенно поэзии) как нельзя более отвечал дух миниатюрной живописи в цикле всего оформления рукописной книги.

Восточная рукопись — это прежде всего мастерство каллиграфов, разработавших на протяжении веков на основе арабской письменности варианты разнообразных почерков. В слитной или раздельной системе начертания букв и слов геометризованного куфи и гибкой вязи почерков насх, сульс. дивани, насталик вырабатывалась, говоря словами одного из восточных трактатов, «красота письма».

Помимо изысканного письма, эстетическую ценность рукописной книги определял труд многих других мастеров. Ее художественные качества начинаются с выделки бумаги — плотной, гляцевитой, благородного цвета слоновой кости, изготовлением которой на всем мусульманском Востоке, да и в Европе особенно славился Самарканд. Книгу завершает переплет — кожаный с тисненым орнаментом либо с накладными металлическими украшениями или же картонный с лаковым покрытием поверх тонко прописанных цветных узоров. Многообразно искусство иллюминаторов, осуществлявших орнаментальное украшение листов рукописи. Оформление полей вокруг отороченного рамкой текста выполнялось то золотым набрызгом, то блеклыми водяными рисунками орнаментального и образительного характера. Заглавный лист нередко открывается в развороте особым панно — унваном. Это, говоря языком современных полиграфистов, своего рода спусковая полоса на заглавной странице, содержащая название сочинения и формулу обращения к аллаху — «бисмилла». Унван обычно насыщен богатым, многоцветным, с преобладанием лазоревых тонов узором, а вводные строки начертаны золотом. Книгу оформляет фронтиспис — сарлаух, начало глав выделяют заставки — лавха. И, наконец, венцом художественного оформления наиболее парадных рукописей является миниатюра.

Включение миниатюры в такие манускрипты задумывалось в самом начале работ, и с этой целью каллиграф оставлял для них то целую страницу, то пустую полосу в тексте.

Миниатюрист мог заниматься своим делом не обязательно по окончании всего манускрипта, но и по мере завершения отдельных листов. Иногда иллюстрирование велось несколькими художниками или мастером и его учениками.

Сохранившиеся до наших дней незавершенные миниатюры наглядно показывают процесс их выполнения. Вначале тонкой линией наносится пером — калямом рисунок тушью.

Существовали особые альбомы или листы прорисей, выполненные мастерами высокого класса, с традиционными композиционными схемами, которые копировались и повторялись почти без изменений. Художники посредственные строго придерживались их, но под рукой большого мастера в ходе дальнейшей работы рисунок нередко корректировался и видоизменялся.

Вслед за нанесением рисунка осуществлялась окраска и прорисовка деталей в цвете, она

выполнялась кистями, нередко волоснотонкими. позволявшими наносить мельчайшие детали. Краски обычно плотные, локальных оттенков, сплошного наложения. Гамма их обширна, а сочетания построены то на контрастных сопоставлениях, то на гармонических цветовых переходах.

Поскольку приемы и техника работы миниатюристов были идентичны во всем регионе Средней Азии и Ирана, поскольку изобразительные схемы в виде образцов и копий широко проникали в географически разноудаленные, а порой и политически разобщенные страны, поскольку, наконец, и сами художники иногда переезжали от двора одного мецената к другому, подчас трудно бывает провести водораздел между локальными художественными школами. Тем более, что подавляющее большинство миниатюр и множество манускриптов не были обозначены по месту их изготовления. Но эти школы существовали. При установлении их помогают некоторые внешние приметы: отличия одежд, головных уборов, обуви, обычно соответствующих той этнической среде, в которой и для представителей которой выполнялись миниатюры. Не они, разумеется, определяют эстетические категории школ, но они служат существенным указанием места создания самих миниатюр. Ибо, передавая реальные ли события исторических хроник, эпизоды ли классических литературных произведений, восточный художник обычно изображает участников в одеяниях и в обстановке своего времени и своей среды.



Фрагмент настенной росписи «Красного зала». Варахша. VIII в.

Качественная характеристика этих школ проступает в самих произведениях миниатюрной живописи. Она предстает и в тех образцах среднеазиатской миниатюры XV—XVII веков, которые включает данная книга. Среднеазиатская миниатюра XIV века до недавнего времени оставалась неизвестной. Однако пристальное изучение так называемых Стамбульских альбомов позволило ученым выделить особую группу миниатюр XIV века, в которых явственно запечатлены воздействия китайской живописи и черты иранской миниатюры, но которые все же не являются ни китайскими, ни иранскими. На этом основании выдвинуты аргументы о создании их в промежуточном центре – тюрко - могулистанском, восточно-туркестанском, или ферганском. Но пока вопрос этот остается открытым. В исторических источниках сохранились сведения о некоторых выдающихся миниатюристах, работавших при дворе Тимура в Самарканде в конце XIV — начале XV века. Особенно славился мастер Абд ал-Хайя, привезенный из Багдада после завоевания этого города в 1393 году. Он был поставлен во главе Самаркандских художественных мастерских, причем с тех пор, по словам автора биографий художников Среднего Востока Дуст-Мухаммеда, никто здесь не писал иначе, как в манере этого художника. Сохранились копии произведений мастера, выполненные его учеником Мухаммедом ал-Хайямом (собрание Топкапы-сарай, Стамбул) и копия с именем Абд ал-Хайя в «Гулистане» Саади (Национальная библиотека, Париж), исполненная, как полагают, Бехзадом. Поскольку на Востоке мастера прошлого охотно копировали своих выдающихся предшественников, стараясь предельно точно передать их манеру, миниатюры эти могут дать представление о стиле знаменитого мастера. Другим выдающимся миниатюристом при дворе Тимура был Пир-Ахмед Баги-Шамали, «зенил своей эпохи, не знавший равных», по словам того же Дуст-Мухаммеда. По-видимому, прозвище его было связано с созданием упоминавшейся выше настенной живописи в

самаркандском загородном дворце Тимура Баги-Шамаль.

К числу миниатюр раннетимуридского Самарканда с полным основанием могут быть отнесены три. Одна, вплетенная в сборник документов тимуридской канцелярии (ныне в библиотеке Илдыз в Стамбуле), изображает оборону Самарканда, которой командует царевич Халил-Султан, Другая вклеена в список «Золотой цепи» Джамии, переписанный и иллюстрированный в 1549 году в сефевидском Иране, к которому миниатюра эта, изображающая царскую охоту в горах, не имеет отношения ни по содержанию, ни по месту и времени выполнения. Некоторые исследователи (Ф. Мартин, Л. Иванов) относили ее к созданиям гератской школы 60-х—70-х годов XV века, между тем по мнению других (Г. Пугаченкова, Л. Ремпель) общий стиль и ряд изобразительных деталей указывает на начало XV века и на среднеазиатский художественный круг. Анализ показанного на миниатюре царского стяга с изображением льва и солнца, известного в монетном чекане Халил-Султана (1405—1409) и раннем чекане Улугбека (1414—1415) — этот геральдический символ был унаследован ими от Тимура и не употреблялся другими Тимуридами, — позволил М. Е. Массону определить, что главной фигурой здесь является именно один из этих правителей Самарканда, изучение же на миниатюре горного ландшафта и животных, на которых ведется охота, показало, что они не условны, а соответствуют конкретной природной среде в горах вокруг Шахрисябза.

Самый стиль миниатюры «Охота в горах» с ее обширной, по несколько темной гаммой цветов и своеобразной круговой композицией, существенно отличен от созданий гератской и ширазской школ XV века. Исключительные достоинства свидетельствуют о выполнении ее каким-то выдающимся самаркандским миниатюристом начала столетия. Возможно, она принадлежит руке Пир-Ахмеда Баги-Шамали.

Даже при ограниченном пока количестве миниатюр XV века, безусловно или по всей вероятности самаркандского (среднеазиатского) происхождения, в них выявляются два основных направления, которые получают свое развитие в последующие века. Одно мы бы назвали романтическим, второе — жанровым, причем то и другое определяется не выбором сюжетов, а их художественной интерпретацией.

Упомянутые выше миниатюры дают представление об этих двух направлениях. Героическая по своему существу сцена жаркого боя у твердынь Самарканда передана как бы в документальном жанрово-бытовом плане. Между тем аристократическая забава — охота в горах — воспринимается на миниатюре, включенной в список «Золотой цепи», как красочный гимн прекрасной природе, охотничьему азарту, юношеской удали. Миниатюра эта — яркое воплощение духа героической романтики в искусстве Самарканда начала XV века. Третья миниатюра хранится в коллекции Кейра (Лондон). Это левая часть диптиха с изображением романтического горного пейзажа и нескольких воинов в левом углу. Растительный мир здесь характерен для среднеазиатских гор, а общий стиль близок к ландшафту «Охоты в горах».

5

Время правления в Мавераннахре Улугбека (1409 — 1449), этого не обычного в истории Востока «ученого на троне», покровителя наук, особенно астрономии, отмечено общим расцветом культурной деятельности в Самарканде. Здесь продолжается широкое архитектурное строительство, оставившее в этом городе такие шедевры зодчества, как самаркандское медресе Улугбека на площади Регистан и ряд построек, завершивших ансамбль Шахи-Зинда. Создается знаменитая обсерватория, не знавшая себе равных во всем тогдашнем мире, процветают художественные ремесла, поддерживается деятельность мастеров создания и оформления рукописной книги.

В Самарканде, где названия многих улиц и кварталов соответствовали профессии проживавших в них мастеров и ремесленников, существовала в эту пору особая улица художников — Куй Наккашон, Среди выполненных при Улугбеке манускриптов — астрономический трактат ас-Суфи, переписанный в Самарканде около 1437 года (Национальная библиотека, Париж). Список снабжен большим числом иллюстраций — это подцветенные рисунки, выполненные, согласно традиции, определившейся в

астрономических сочинениях уже к XI веку. Все созвездия изображены здесь в соответствии с их наименованием. Созвездия Девы, Кассиопеи, Андромеды представлены в образе девушек; Возничий, Стрелец, Близнецы и другие — в облике мужчин; созвездия Овена, Гидры, Большой и Малой Медведицы и прочие — в виде соответствующих реальных или фантастических животных. Позы их выбраны так, чтобы разместить по контурам и внутри фигур большие и малые кружки — это звезды, названия которых начертаны рядом. Примечателен глубоко народный облик всех персонажей — босых, одетых в непритязательные одежды, лишенных каких-либо украшений.

Принципиальный интерес имеет миниатюра Галереи Фрир (Вашингтон), исполненная в Самарканде в 1441—1442 годах и изображающая Улугбека с семьей и свитой на соколиной охоте. Это не только замечательный исторический документ, передающий групповой портрет семьи самаркандских Тимуридов, но и превосходное произведение искусства. Миниатюра выполнена мастером яркой творческой индивидуальности - его рисунок тверд и точен, пропорции фигур соразмерны, лица прописаны очень тонко, детали тщательно проработаны. Действие разворачивается на зеленом лугу, композиция строится на контрасте компактной группы многочисленных участников сцены и одиночной фигуры Улугбека под балдахином, на узорном ковре.

В миниатюре «Улугбек на соколиной охоте» есть черты, сближающие ее с некоторыми произведениями гератской школы первой половины XV века, но в целом ей присущи черты своеобразия. Прямых аналогов во всем богатейшем наследии тимуридской живописи она не имеет. Показ же придворной сцены на лоне природы — не в саду, но в естественном ландшафте степей, лаконизм изобразительных средств в передаче пейзажа, общая композиция, крупные фигуры участников, а также ряд чисто среднеазиатских деталей в костюмах (войлочные шайки с полями, доныне сохранившиеся у киргизов, кавалерийские сапоги с заостренными каблуками, головные платки у женщин), в предметах обстановки (переносный балдахин) и прочее определяют стилевые особенности, характерные именно для среднеазиатской миниатюрной живописи XV—XVII веков.

В коллекции Кейра имеются еще две отдельные миниатюры 40-х годов XV века, которые исследователи с полным основанием относят к самаркандской школе. На одной изображены придворные на лугу, на другой - государь, пирующий на лоне природы. Первая являет собой часть диптиха, стилистически же она столь близка к миниатюре из собрания Фрир, что высказывалось предположение, будто она представляет ее левую половину. И хотя, судя по разнице текста — его содержания и почерка, а также ряда изобразительных несоответствий, — это не так, принадлежность обеих миниатюр к единому стилистическому кругу несомненна. Выдающийся интерес представляет цикл миниатюр в списке «Хамсе» Низами, завершеном зимой 1446—1447 годов (Стамбул, Топкапы-сарай, Н-786). В богато орнаментированном картуше на заглавном листе указано, что книга переписана во времена султана Улугбека. На последнем листе в крупном овальном медальоне написано: «Владелец этого полного изысканных стихов списка Хамсе Низами (да оживит Аллах дух его и да осветит его могилу!) — молодой, знатный и уважаемый Ходжа Юсуф-шах, сын покойного Амири Мирана ал-Тебризи. Переписчик — Али ибн-Искандер ал-Кухистани. Орнаменталист и иллюстратор — Султан Али ал-Баварди».

Что касается миниатюр «Хамсе», то в их выполнении, судя по стилистическим различиям, участвовало два художника, из которых главным был Султан Али ал-Баварди, исполнивший большую часть миниатюр. Нисба ал-Баварди указывает, что он был родом из Баверда-Абиверда, развалины которого лежат неподалеку от г. Каахка Туркменской ССР. В XV веке то был небольшой провинциальный городок, и несомненно, что свою художественную подготовку Султан Али мог получить не здесь, а в одном из крупных центров художественного оформления рукописей, где он имел возможность и дальнейшего приложения своего таланта. Таковым явился Самарканд. Ибо миниатюры Султан Али отличны от гератских, тебризских, ширазских, принадлежа иному стилистическому кругу, обрисовывающему черты среднеазиатской художественной школы. Его манере присущи сильный рисунок, сочная гамма красок, спокойный ритм в расстановке фигур. Образы людей несколько статичны. Богато разработаны архитектурные фоны, а пейзаж напоминает пышноузорный ковер.

Султан Али был не только превосходным миниатюристом, но и замечательным орнаменталистом. Им исполнено оформление обоих упомянутых листов — заглавного и завершающего, где гармонически сочетаются причудливые сплетения растительных узоров, каллиграфическая вязь арабского письма, а на заглавном листе еще и размещены в четырех углах парящие небесные перы. Таким образом, это был мастер широкого диапазона, владевший разнообразными приемами художественного оформления рукописи. Правление последнего Тимурида Султан-Хусейна (1469—1506) было прославлено современниками и долго оставалось в памяти потомков как «удивительное время». Действительно, подъем городской жизни, совпавший с сорокалетним периодом относительного спокойствия в Хорасане, благоприятствовал преуспеянию торгово-ремесленного сословия, росту его общественного значения, расцвету наук и искусств. В Герате той поры образовался просвещенный «культурный круг» под покровительством главы государства и при неустанных усилиях выдающегося государственного деятеля, мыслителя и великого поэта, создателя литературы на староузбекском языке «тюрки» Алишера Навои.

6

В столице Хорасана возводились многочисленные общественные строения, поощрялись художественные ремесла: со всех концов стекались в Герат ученые, художники, артисты и стихотворцы. На музыкально-литературных собраниях — маджлисах звучали гуманистические стихи шейха поэтов, великого Абд ар-Рахмана Джами и обсуждались несравненные рисунки, приносимые первым миниатюристом двора Камаледдином Бехзадом (ок. 1455 —1535). Гений Бехзада, художника разностороннего, работавшего и в бытовом, и в лирическом жанрах, положившего начало «живописным хроникам» и индивидуальному портрету, решительно повлиял на всех мастеров гератской школы, придав ей стилистическое единство. Уместно, однако, подчеркнуть, что «художник века» Бехзад не был абсолютным новатором: новое слово в искусстве он возвестил, стоя на вершине тех достижений, которые явились итогом поисков и свершений целой плеяды иллюстраторов, трудившихся на протяжении XV столетия в Герате и Самарканде, в Тебризе и Ширазе. И не случайно свидетельство одного восточного автора, что Бехзад был учеником тебризского мастера Пир-Сейид-Ахмеда, который в свою очередь обучался у мастера Джахангира из Бухары: достоверно оно или нет, но в нем как бы запечатлено представление о синтезе традиций разных школ в творчестве гениального гератского миниатюриста.

Китабхана — мастерская рукописных книг в Герате существовала со времени правления сына Тимура Шахруха (1405—1447). В конце XV века производство рукописей, требующее многосложной дифференциации труда и высокой выучки поколений каллиграфов, сосредоточилось в мастерских Шираза и Герата, которые снабжали своей творческой продукцией другие удельные княжества. В этом отношении очень красноречив пример знаменитой рукописи «Хамсе» Низами 1494—95 годов (Британский музей, Ог. 6810), иллюстрированной Бехзадом и предназначенной для потомка Тимура Султан-Али Мирзы-Барласа, правившего в Самарканде, что свидетельствует о тесных гератско-мавераннахрских связях этой поры.

Примечателен составленный, видимо, в эпоху Тимуридов статут — рисаля — устав цеха среднеазиатских живописцев — наккашей (редчайший список его хранится в фундаментальной библиотеке Ташкентского государственного университета). Помимо обязательных для мусульманского средневековья восхвалений аллаха и иных религиозных формул, здесь дается разъяснение возникновения живописного искусства. Как дань нормам мусульманского благочестия, искусство это возводится к деяниям самого пророка Мухаммеда, которого якобы обучил живописи, вручив ему при этом 32 краски, архангел Джебраил, с тем чтобы Мухаммед украсил мечеть Медины. И после этого, гласит рисаля, живопись стала «заповедной, обязательной, законной, рекомендуемой».

В Уставе указано, что со времени Мухаммеда было 1950 замечательных мастеров (уста) — наккашей, из них наиболее выдающихся — двенадцать. Судя по тому, что в списке последних еще не упомянут великий Бехзад, рисаля был составлен не позднее второй половины XV века. Трудно судить, идет ли в нем речь лишь о художниках книги или также о мастерах настенной орнаментальной росписи. Но показательно упоминание в этом рисаля в

числе художников Шамседдина — одного из создателей миниатюр «Шах-наме» XIV века из коллекции Демотта, а также мастера Уста-Баба, который известен по другим историческим источникам как художник узбекского происхождения Баба-наккаш, прибывший при султани Баязиде II в Турцию, где положил начало турецкой школе миниатюристов.



Фрагмент настенной росписи дворца на Афрасиабе

В списке выдающихся наккашей мусульманского Востока некоторые поименованы в рисале с указанием мест их происхождения, причем наряду с художниками родом из Балха, Кашгара. Багдада названы уста Убейд из Бухары. Абди-Джелал из Ташкента, уста Джелаледдин из Андижана. Их подписные миниатюры пока неизвестны, но это объясняется вообще отсутствием сигнатур на подавляющем большинстве миниатюр Средней Азии и Ирана в добехзадовский период.

Вторая половина XV века была крайне неблагоприятной для развития миниатюры в Средней Азии. Идеологический диктат шейха Ходжа-Ахрара, в чьих руках послушной игрушкой были самаркандские Тимуриды, определил торжество мусульманского мракобесия, подавившего подъем интеллектуальной жизни, которым было ознаменовано время правления Улугбека. Но хотя в эту пору многие творческие силы перемещаются в блистательный Герат Султан-Хусейна Байкары, где пребывает и творит плеяда миниатюристов во главе с гениальным Бехзадом, живопись в Мавераннахре не угасает, а как бы отходит в тень.

Не окончательно принята всеми исследователями, но безусловно правомерна среднеазиатская атрибуция рукописи «Шах-наме» (С-822 Института востоковедения АН СССР), включающей 72 миниатюры. В создании их участвовало не менее трех художников — двое иллюстрировали текст, а третий выполнил двойную миниатюру, вклеенную в качестве форзаца. Два основных иллюстратора «Шах-наме», очевидно, поделили работу так, что в то время, как один выполнял миниатюры к первой половине поэмы, другой их делал ко второй. Оба принадлежали к единой школе и работали в одной манере, но разница очевидна, и первый заслуживает более высокой оценки. Похоже, что это были первоклассный мастер и его способный ученик. У первого все образы миниатюрней, выписаны они тоньше, колорит насыщенней, фигуры людей и скалы не просто окрашены, но как бы моделированы цветом.

У второго фигуры крупней, колорит светлее, цвета очень звучные, но нанесены ровной, локальной закраской. Первый предпочитает сюжеты остро драматического характера (битвы героев, сражение с чудовищем, испытание огнем), в которые он вносит напряженность композиций и романтическую трактовку пейзажей. Второй охотно избирает жанровые темы (экзакуция, работа в кузнице, примерка одежды, строительство укреплений и др.), хотя в соответствии с эпическими событиями поэмы и у него немало баталлий и поединков. Общи для обоих художников немногочисленность композиций (от двух до пяти человек), сходная цветовая гамма, идентичные бытовые детали, в частности одежда, обувь, головные уборы. Среди последних отмечается ограниченное число чалм и преобладание тех войлочных шапок-куляхов с отворотами или с меховой опушкой, которые столь типичны для северной среднеазиатской среды.

На рубеже XV—XVI веков на Среднем Востоке назревали исторические перемены, положившие конец государству Султан-Хусейна и гератскому культурному кругу. Кочевые узбеки под предводительством Шейбани-хана, пришедшие из степей, расположенных севернее Сырдарьи, в 1499 году вторглись в Мавераннахр, а в 1507 году заняли Герат. Столицей Шейбанидов стал Самарканд. Сам Шейбани-хан спустя несколько лет погиб в сражении с основателем новой династии в Иране Исмаилом Сефевии. С этого момента Мавераннахр обособился от обширных земель Хорасана, однако борьба за тимуридское наследство, обостренная разногласиями на религиозной почве, не утихла целое столетие. Эти обстоятельства не могли не повлиять на характер среднеазиатской миниатюры.

7

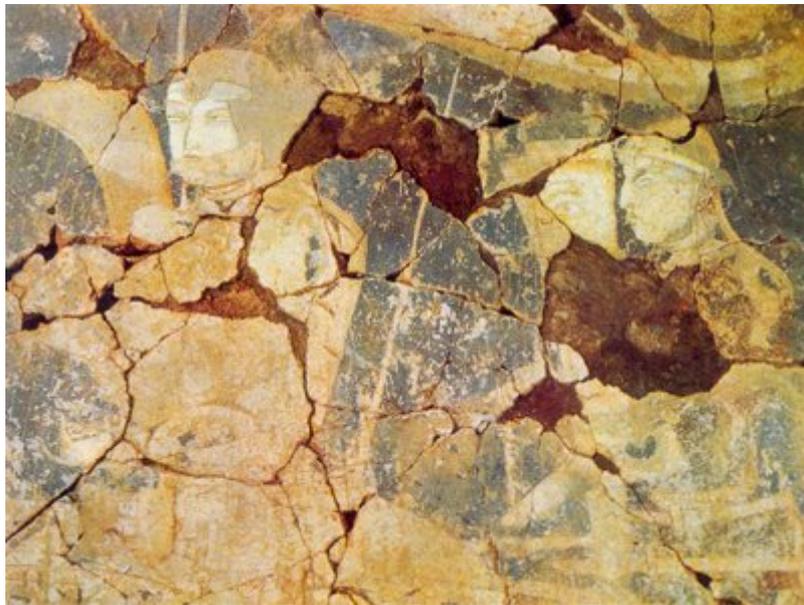
С приходом к власти недавние степняки подхватывают все черты роскошного быта тимуридских дворов, привлекая интеллектуальные силы своего времени и меценатствуя поэтам, музыкантам, художникам. Опустение Герата, вызванное бесчинствами фанатиков-кызыкбашей и последовавшей затем резней, обусловило отток культурных сил ко дворам новых династий, куда мастеров приглашали, а случалось насильственно увозили. В числе гонимых судьбою людей были выдающиеся переписчики (среди них «царь каллиграфов» Султан-Али Мешхеди и его ученик Мир-Али ал-Хусейни, придворный писец Султан-Хусейна), были и миниатюристы. Роль и влияние их в дальнейшем развитии среднеазиатского книжного искусства неоспоримы. Но ошибочно глубоко укоренившееся в литературе утверждение, будто лишь этим приезжим мастерам обязана своим появлением мавераннахрская школа миниатюры. Традиции живописи, как было показано выше, существовали здесь и ранее, и пришедшие гератские мастера влились в общий поток активного художественного творчества, которым был ознаменован век Шейбанидов.

Искусство рукописной книги продолжало свое развитие то в традиционном, то в обновленном звучании. Традиционность проистекала из общности культурного наследия Хорасана и Мавераннахра, из интереса к богатой культуре Тимуридов, тем более, что многие Шейбаниды были не чужды ей по родству и воспитанию, как, например, Шейбани-хан, проведший юность в Бухаре, знавший, помимо тюрки, персидский и арабский, изучивший каллиграфию, писавший стихи. «На стоянках, когда его солдатам с невероятными усилиями удавалось поставить кибитки и добыть огонь, — сообщает историк Рузбехан, — в кибитке хана сейчас же устраивались излюбленные им ученые диспуты и обсуждения».

Строительство Шейбани-ханом в Самарканде духовной академии — медресе и библиотеки при ней, забота о литературных маджлисах в Герате, позирование Бехзаду в костюме тимуридской знати — все эти большие и малые дела должны были подчеркнуть его покровительство городской культуре, хотя наряду с тем в жизни шейбанидской верхушки существенное значение имели пережитки степных обычаев и вкусов, что сообщало черты своеобразия произведениям искусства. Для миниатюр начала столетия существенны приметы кочевого быта, слитность человека и природы.

Один из ранних дошедших до нас списков — «Фатх-наме» — Хроника побед Шейбани-хана, созданная по распоряжению самого основателя государства придворным историографом Мулла-Мухаммедом Шади около 1502 — 1507 годов и проиллюстрированная, по-видимому,

в резиденции Шейбани. Миниатюры «Фатх-наме» воспевают не легендарных героев и эпические сражения, а недавние бои у стен Самарканда; бегство Султана Кельди-Мухаммеда из-под ареста через высокие горы и пик Кууз-Тау к двоюродному брату Шейбани-хапу, оказавшему ему почетный прием; минуты отдохновения Шейбани с «луноликой» под цветущим деревом в окружении слуг и музыкантов. Сдержанный и простой художественный язык не лишен изящества и интереса к деталям. Персонажи «Фатх-наме» наделены характерным местным обликом — это привыкшие к седлу коренастые воины и охотники. Число действующих лиц невелико, их позы почти фронтальны. Композициям свойственны статичный вертикализм, симметрия в размещении фигур. Действие разворачивается не в интерьерах, среди украшенных мозаикой павильонов и внутренних двориков с бассейнами и фонтанами, что было привычно для миниатюр гератской школы, а на фоне кибиток и шатров. Колорит не столь изыскан, как во времена Бехзада, когда художники заполняли свои листы феерическими перезвонами цвета. Среднеазиатские иллюстрации словно овеяны горячим ветром: их золотисто – оливково - сиреневые цветосочетания вторят сдержанной гамме пейзажа — жаркому небу, бескрайности опаленных солнцем степей, сизым далям круглящихся холмов.



ВОИНЫ-МУЗЫКАНТЫ. Бунджикат. VII—VIII вв

«Фатх-наме» — пока единственный из дошедших до нас памятников первых лет шейбанидского господства. Но вряд ли их существовало значительное количество: эти годы были заполнены войнами и усобицами. После гибели Шейбани столицы перемещались с избранием очередного хана; до 1533 года главная ставка находилась в Самарканде, в 1533 — 1539 ею стала Бухара, в десятилетие 1540 — 1551 на равных правах существовали Бухара и Самарканд, со второй половины XVI века Бухарский удел господствовал в Мавераннахре. При некоторых удельных центрах имелись свои книгохранилища, и 1520-е годы дают уже изрядное количество манускриптов, преимущественно изготовленных в Бухаре, которая, по словам современника Мирзы Мухаммед-Хайдара, «стала таким средоточием искусств и паук, что напоминала Герат в дни Мирзы Султан-Хусейна».

Бухара 1520-х — 1530-х годов связана с именем фактического главы Шейбанидов Убайдуллы-хана, который неоднократно совершал набеги на Герат, откуда, как свидетельствуют источники, привозил художников и каллиграфов. Последнее обстоятельство объясняет сильное «гератизирующее» направление в бухарской миниатюре. Несомненно, что мастера рукописной книги, направляясь ко двору Убайдуллы, брали с собой «орудия труда» — кисти, прориси, альбомные наброски, незавершенные иллюстрированием манускрипты. Нельзя недооценивать и наличия в Мавераннахре большого количества гератских рукописей, захваченных в походах или приобретенных, служивших образцами для художников. Светоч Бехзада продолжал озарять деятельность миниатюристов как в шейбанидской Средней Азии, так и в сефевидском Иране, хотя творческие линии здесь и

там, в конечном счете, заметно разошлись.

Иллюстрации 1520-х годов, часть которых, по-видимому, принадлежит кисти приезжих мастеров, отмечены высокими художественными достоинствами и светлым гуманистическим мироощущением («Бустан» Саади, Метрополитен-музей, Нью-Йорк, 1522—1523; «Михр ва Муштари» Ассара, Галерея Фрир, Вашингтон, 1523). Их построения разнообразны, красочная палитра звучна и чиста. Яркий, многоцветный мир миниатюр проникнут радостью земного существования. Гератские традиции очевидны зрителю, но временами сквозь них проступают исконные среднеазиатские черты: лаконизм: художественного языка, приметы кочевой жизни, «местный» облик действующих лиц. В ряде случаев в школе Бухары наблюдаются отзвуки бехзадских решений. Например, сцена «Встреча Дария с пастухами» из «Бустана» Саади 1522—1523 годов весьма напоминает подобную композицию из ранней работы Бехзада (1488, Национальная библиотека, Каир); в листе «Царевич Михр, отрубающий одним ударом голову льву» («Михр ва Муштари», 1523.) помещены фигуры всадника с поводырем, знакомые нам по гератской миниатюре «Меджнун в пустыне» (ГПБ, Дорн 394), выполненной Бехзадом на четверть века раньше. Следование гератским образцам нельзя истолковывать как бездумное копирование: у художников и поэтов Востока считалось законным приемом дать свой ответ, свою вариацию на излюбленную зрителем или читателем тему.

Для столичных художников, по причинам прокламативно-династийного характера, было особенно важным утвердить языком традиций связь шейбанидского искусства с культурой Тимуридов. Язык традиций звучит во всех сферах общественной жизни: собираются маджлисы, возрождается историография, осуществляются переводы на тюрки старых исторических хроник и создаются новые, подобные «Фатх-наме». Много и охотно читаются, переписываются и иллюстрируются классики. Особое место занимает «поэзия подражаний» великим поэтам. Известно, что Убайдулла-хан ежедневно заставлял членов литературного придворного кружка составлять послания-ответы на произведения Дехлеви, Джами, Шахи, Навои. Этим занимался и сам «дервиш на троне», получивший изрядное литературно-богословское образование. При нем поэзия подражаний и панегирическая касыда стали официальным верхушечным направлением литературной жизни.

8

Апологетика, свойственная литературе тех лет, сказалась и в живописи мастеров бухарской школы. Некоторые гератские композиционные решения — прежде всего сцены приемов канонизируются художниками Бухары, их композиции следуют строго регламентированным правилам; центр листа занимает трон, находящийся в садовом павильоне или айванной нише: по сторонам, симметрично, на некотором отдалении от хана, попарно и по трое, расположены группы придворных. Строгость членений подчеркнута горизонталями и вертикалями садовых оград, узором изразцовой кладки, перекрестием отходящих от водоема протоков. Подобные миниатюры встречались в Герате, но там имела место тенденция к разнообразию и асимметрии построений. Бухарские же мастера предпочитают статику и уравновешенность. Эти моменты, равно как формулы славословий правящему хану, вплетенные в архитектурный орнамент, символизировали обрядность, этикетность придворной жизни, утверждали ее стабильность и неизменность.

С течением времени сцены приемов все чаще превращаются в диптихи, где правая страница изображала правителя на тропе, а левая — приготовление к пиршеству; композиция, следуя написанию строк арабского шрифта, рассматривалась справа налево. Не относясь непосредственно к иллюстрируемому произведению, подобные листы служили своеобразными парадными фронтисписами в честь лица, которому посвящалась рукопись. Фронтисписами являлись и такие «безразличные» сюжеты, как чтение и винопитие в саду, музыкальный или философский маджлис на лоне природы.

Однако эти миниатюры содержали идейный подтекст, зачастую связанный с поэзией суфизма, и могли означать самоуглубление, мистический экстаз, единение с природой как путь постижения истины (божества) и многое другое. Одновременно с искусством столицы миниатюра развивалась в удельных княжествах. В Ташкенте правил дядя Шейбани-хана

Сиюндж-ходжа, а затем утвердился его сын Кельди-Мухаммед (1525—1532). Будучи наследником, Кельди жил в небольшом городе-летовке Шахрухия, и созданные там миниатюры могут быть отнесены к «ташкентскому кругу». О Шахрухии нам известно из мемуаров гератского писателя Васифи, эмигрировавшего в Среднюю Азию и состоявшего на службе у Сиюндж-ходжи и Кельди-Мухаммеда. Возможно, Васифи первоначально являлся владельцем переписанных в Иране и привезенных им в Шахрухию рукописей Навои и Кашифи, которые затем были проиллюстрированы. Стиль созданных в Шахрухии миниатюр оставляет впечатление большей простоты; его внутренние стимулы основаны не столько на тимуридской художественной традиции, сколько на местных фольклорных истоках.

Отсюда не случайна тяга новой знати и придворных живописцев к занимательному рассказу, назидательной притче. В баснях «Анвар-и Сухайли» Али ал-Ваиза, прозванного Кашифи (ок. 1520, ИВ АН УзССР, №9109), читателя потешает анекдотический аспект повествования.

Оставшийся ни с чем отшельник, у которого мошенники обманом увели барана; традиционная ситуация любовного треугольника, благополучно разрешившаяся в пользу смекалистой хозяйки дома; глупец, необдуманно убивший ласку, которая загрызла змею, пытавшуюся ужалить спящего ребенка — эти и другие житейские истории получили воплощение в скромного размера картинках жанрового характера. Миниатюры рукописи, в особенности некоторые, не имевшие ранее прототипов, отличаются свободным и вольным истолкованием событий, насыщенностью жизненными наблюдениями. Часто встречаются народные типы, много численные и конкретные бытовые предметы.

В целом иллюстрации «Анвар-и Сухайли» наследуют сдержанный, лапидарный стиль, выработанный в самаркандском «Фатх-наме», и позволяют проследить демократизирующую линию в искусстве Мавераннахра. Чрезвычайно близок этой рукописи по стилистике и интересу к социальным мотивам список собрания сочинений Навои (ГПБ, Дорн 559), созданный в 1521—1522 годах для Кельди-Мухаммеда. В иллюстрациях к произведениям Навои, выполнявшихся в свое время в Герате, да и в государстве Сефевидов XVI века, миниатюры варьировали с незначительными изменениями традиционные сцены «Лейли и Меджнун в школе», «Бахрам-Гур у семи царевен», «Встреча Фархада и Ширин» и некоторые другие. Миниатюры списка из Шахрухии интересны по сравнению с ними собственно мавераннахским прочтением текста. Сохраняя общепринятый цикл иллюстраций, художник обращается и к обличительно-назидательным темам, чутко следуя взглядам поэта на обязанности государя, идее справедливого правления. Эта тенденция была характерна для нестоличной литературы, в противовес бухарскому придворному кругу поэтов, где, как отмечает профессор А. Н. Болдырев, «не наблюдается никаких признаков гуманистической, тираноборческой или обличительной идеологии».

Художник пристрастно избирает для иллюстрирования темы морально-этического характера; «Иск старухи шаху Гази». «Жестокость Тимура», «Взаимная вражда феодалов и истребление ни в чем не повинных людей ради достижения богатства». Особое внимание в рукописи уделено ремесленной теме — притчам о каллиграфе Якуте, живописце Мани, каменотесе Фархаде. Если ранее Фархад изображался в сцене свидания с Ширин, то в рукописи Навои заключено семь миниатюр, посвященных Фархаду как архитектору и строителю: среди них Фархад, прорывающий арык, встречающийся с каменотесами, работающий в окружении ремесленников, участвующий в празднике водоспуска.

Характеристика героя дается в аспекте его трудовых подвигов, в новых, нестандартных композициях. Впрочем, в одной из них мы встречаем гератскую «реплику»; на дальнем плане Фархад с занесенной тешой, рушащий скалу, а у нижнего обреза миниатюры кузнецы у наковальни и мальчик, раздувающий меха. Эта группа встречалась в иллюстрации «Постройка Искандером стены против народов Гога и Магога» к списку сочинений Навои 1485 года (Бодлеянская библиотека, 339). Но в данном случае примечателен выбор гератского мотива для повторения в Мавераннахре — правдивая динамичная сцена в кузнице. Босоногие, с непокрытыми головами, одетые в короткие рабочие халаты и домотканые штаны ремесленники дают возможность представить облик среднеазиатских тружеников, окружавших создателя миниатюр. Здесь снова может быть проведена параллель с героями нестоличной литературы, образы которой нередко связаны с реальным бытом. Освобожденные от риторики иллюстрации к сочинениям Навои обогащаются ремесленной лексикой, отражая идеологию третьего сословия. Миниатюры ташкентской группы своей демократической и антидеспотической направленностью, прославлением людей труда

создали новый круг образов и гуманистических идеалов.

Исторические события не благоприятствовали существованию ташкентского культурного круга, однако выкристаллизовавшееся там направление было продолжено в другом удельном центре — Самарканде.

Свидетельство тому — рукопись Масуда ибн Осман-и Кухистани «История Абулхайр-хана» (ИВ АН УзССР, 9989), посвященная самаркандскому правителю, двоюродному брату Шейбани и Кельди-Мухаммеда Абд ал-Латиф-хану (1540 -1551). Некоторые страницы «Истории» не оставляют сомнения в том, что ее художнику был знаком список собрания сочинений Навои (1521 —1522). В тронных сценах и сценах битв встречаются группы и отдельные персонажи, словно скопированные (иногда в зеркальном отражении) с рукописи из Шахрухии. Сохраняется и общий стиль лаконичных малофигурных композиций на фоне холмистого пейзажа и обращение к типизированному народному облику. Но что особенно примечательно, миниатюры «Истории Абулхайр-хана» вторят иллюстрациям рукописи Навои в области политических и эстетических идей, утверждая мысль о справедливом правлении, вводя в повествование обличительные моменты, отражая интерес к жизни ремесленных слоев. Драматична сцена похорон и оплакивания любимого подданными царя Шируйе, сына Ануширвана. Удача сопутствует храбрым и отважным правителям, отстаивающим интересы своей родины, а жестокие, несправедливые государи гибнут роковым образом от руки народных мстителей, как погиб отцеубийца Абд ал-Латиф, сын Улугбека. Знакомая по рукописи Навои фигура Фархада с занесенной тетивой дважды повторена иллюстратором в династийной хронике Шейбанидов (каменотесы в сцене «Искандер у переправы»). Образ Фархада, сливаясь с народными представлениями о трудолюбцах-богатырях, воспринимается в данном случае как социальная метафора.

9

Впечатляющим примером самобытного развития миниатюр нестоличного направления служит цикл Мухаммед-Мурада Самарканди (самаркандца по происхождению или месту жительства) к «Шах-наме», переписанному в 1556—1557 годах для хивинского правителя Иш-Мухаммеда (ИВ АН УзССР, 1811). Иллюстрирование манускрипта, судя по некоторым особенностям художественной манеры и ряду изобразительных деталей, могло быть завершено позднее, где-то на рубеже XVI—XVII веков.

Бесспорно, Мухаммед-Мурад многое черпает в традиционном наследии, но он противопоставляет канону раскованность, аристократически изящной завершенности и орнаментализму — подкупающую бесхитрость народно-эпического мировосприятия. Вместе с тем искусство художника нельзя назвать «отстраненным»; в эпосе минувших столетий он остро чувствует социальные кризисы своего времени — жестокие битвы, династийные распри, борьбу с тиранией. И это понимание породило героический, суровый стиль.

Узкие, вытянутые по горизонтали миниатюры с небольшим количеством персонажей и скупым пейзажным фоном властно захватывают зрителя беспокойной асимметрией, угловатостью контуров, динамизмом будто случайно «скадрированных» композиций, продолжающихся за рамкой. И если в те же годы иранские мастера при дворе Сефевидов трактовали баталии как многолюдные пантомимы, в ковровом решении которых равнозначны турнирные попоны, узорные щиты, цветы на поле боя и отсеченные головы сражающихся, то битвы у Мухаммед-Мурада исполнены жизненного драматизма. Воины скачут, натягивая тетивы, рубя друг друга, в смертельной схватке отец сражается с сыном, герой умирает на руках у матери. Virtuозно изображены лошади, которые по представлениям степняков были как бы двойниками человека и которых художник также наделяет эпически-фольклорными качествами. Колориту миниатюр свойственно присущее народному искусству декоративное восприятие цвета. На однотонном, несколько сумрачном сиреневом или синем небосводе контрастно вырисовываются охристые и марганцево-красные холмы, резко вспыхивают силуэты черных, голубых, розовых коней. Мухаммед-Мурада привлекает психологическая трактовка образов. Эмоции переданы не только через убедительный жест, но и посредством мимики: брови у многих персонажей изломаны под

углом, лица искажены. В миниатюрах жанрового характера художник обращается к вечным общечеловеческим ценностям: преданности, самоотверженности, любви. Жизненно достоверны сцены оплакивания Искандера, любовные дуэты, эпизод рождения богатыря Рустема, ожесточенный самосуд над изменником Калуном.

В миниатюрах «Шах-наме» ярко воплощена тема борьбы с тиранией. Это вторая из известных нам рукописей, где изображено восстание кузнеца Каве против Зохака. Надев на древко свой кожаный фартук, кузнец собирает сподвижников; компактная группа ремесленников олицетворяет единение и стойкость народа. Мысль о свержении деспотизма и установлении справедливого правления развита и в миниатюре «Феридун на троне» — момент вручения жезла царю Феридуну, свергнувшему Зохака после восстания, поднятого Каве.

В творчестве Мухаммед-Мурада Самарканди наиболее последовательно и оригинально проявилось своеобразие среднеазиатской миниатюры нестоличного направления, ее демократические тенденции, отражающие борьбу общественных сил города.



ПИР ФЕОДАЛОВ. Ростись «Черного зала». Пенджикент. VII — VIII вв.

Искусство Бухары, непосредственно подчиненное контролю хана, развивается в официально-парадном направлении, выработанном в 1530-х годах. При сыне Убайдуллы Абд ал-Азизе (1540—1549) продолжает функционировать китабхана, руководимая библиотекарем маулана Султан-Миреком Мунши, о котором автор антологии того времени сказал, что «описание его каллиграфии, изъяснение его иллюминирования — недостижимы для лучшего рассказа». Тогда же работал «уника времени, редкость века, столп каллиграфов мира, образец красиво пишущих» маулана Мир-Али, в каллиграфии которого

...Каждая буква подобна завитку усов красавца, Каждая же точка, как мушка у губы прекрасной красавицы.

Выполненные для Абд ал-Азиза и сменивших его Яр-Мухаммеда и Науруз-Ахмеда рукописи позволяют убедиться в продолжающемся тяготении к литературной классике Саади — Джами — Навои и в высоких достоинствах столичной художественной школы середины XVI века. В ней наряду с элитарным искусством становятся осязаемы демократические элементы. Мастер гератского круга Махмуд Музаххиб в 1545—1546 годах принял участие в создании композиции на смежных листах к экземпляру рукописи Низами «Сокровищница тайн», переписанному Мир-Али в 1537 году. Листы диптиха несколько отличны по манере исполнения, но оба считаются работой Махмуда Музаххиба, согласно надписи в левой половине. Миниатюра «Султан Санджар и старуха» изображает отчаявшуюся изможденную ткачиху, которая бросилась наперерез нарядной кавалькаде в надежде усюветить царственного охотника.

Не стыдно ль кусок отнимать у сирот?
Кто делает так, благороден ли тот?

Рафинированная красота молодого Санджара, земля, усыпанная цветущими травами, холеные придворные и гарцующие кони в богатой упряжи — каждая деталь изящно исполненного листа контрастирует с горестной фигурой женщины, одетой в синее, цвета печали, покрывало. Обращаясь к сюжету Низами, художник наводит читателя, знающего притчу («Санджар, Хорасаном владевший, не внял тем мудрым словам...»), на размышления о современной ему жизни.

Классические средства тимуридской живописи, которыми располагает миниатюрист, усилены новыми приемами. Махмуд Музаххиб первым в бухарской школе применяет легкую светотеневую моделировку, придающую лицам некоторую объемность; среди художников своего времени он выделяется удивительной способностью выразить состояние героев и окружающего их, аккомпанирующего настроению пейзажа.

В те же времена в бухарской китабхане работал мастер яркой индивидуальности, который вносил новое в «прочтение» классики, в выбор сюжетов, подлежащих иллюстрации. Ему принадлежит серия миниатюр, созданных в 1547 году к «Гулистану» Саади (Фонд Бодмера, Женева), стилистика которых разительно отличается от утонченных приемов «гератизирующего» направления мужественностью и простотой языка. Достаточно сравнить сцену «Саади и юноша из Кашгара» этой рукописи с прототипом-миниатюрой Бехзада того же названия (1486, б. колл. Ротшильда, Париж; ныне частное собрание. США). Изысканная, насыщенная орнаментальным декором бехзадовская страница вместе с тем многословна и не совсем точна: здесь изображено не высшее духовное учебное заведение — медресе, как следует из текста, а обыденная сцена в школе. В среднеазиатском же варианте сохранены только главные герои, происходящее приближено к зрителю и убеждает выражением самого существа. Палитра этой и других миниатюр рукописи светла, пейзаж охарактеризован сдержанно. Трактовка действующих лиц, этнический тип которых, безусловно, местный, своей нестандартностью и точностью наблюдения вносит новые черты в живопись бухарской школы (фигуры рыбаков в сцене «Отшельник, идущий по морю»)

10

Последовательно демократичен характер сюжетов: суфийские идеалы справедливого правления, отшельническая жизнь, мудрость и моральное превосходство бедняков (например, притча о Хатим-Тае, который затеял пир и повелел прийти туда бедняку, собирающему терновник, на что получил ответ: «Кто ест хлеб, заработанный своим трудом, не подчиняется Хатим-Таю»). Нравоучительный сюжет приобретает в данном случае реалистическое жанровое звучание и не имеет, насколько нам известно, прототипов в миниатюрах других школ. Народностью стиля творчество безымянного, но, безусловно, выдающегося художника «Гулистана» 1547 года составляет параллель возникшему в литературе жанру новеллы. По-видимому, миниатюры «Гулистана» имели большой успех: несколькими годами позже они были повторены, правда, в сокращенном варианте, другим художником («Гулистан» Саади, Национальная библиотека, Париж, Suppl. Pers, 1958). Новеллистическая линия в живописи Бухары продолжалась и во вторую половину XVI века, в правление Абдулла-хана II. Хранящийся в Ленинграде список «Подношение (дар) благородным» («Тухфат ал-ахрар») Джами (ГПБ, Дорн 425) пленяет безыскусственностью, радостным восприятием жизни, ярким, «лубочным» колоритом. Художник истолковывает притчи в их прямом, а не иносказательном значении, как курьезные уличные или сельские сценки. В этом же духе решены многие иллюстрации, например история шейха Санаана, влюбившегося в христианку, из поэмы Навои «Язык птиц» (1553, BN, Suppl. turk. 996). Философское нравоучение о кротости и самоотречении суфия под кистью художника принимает вид жанровой картинки, где одетый в сермягу старик в задумчивости пасет грязных, роющихся в пыли свиней. Иллюстрации такого рода отходят от канонических формул элитарного искусства и народностью стиля родственны художественному направлению, возникшему за пределами столицы. Подобное явление стало возможным благодаря возросшему значению третьего сословия — заметной общественной силы,

создававшей культурные ценности. Время Абдулла-хана II (1557 — 1598), объединившего обширные пространства Средней Азии, ознаменовано политическими, культурными и торговыми связями со многими странами, в том числе с Индией, Турцией, Московским государством. Хотя военные походы продолжались, велось большое строительство, при дворе хана творили талантливые поэты и летописцы. По наблюдению академика В. В. Бартольда, «историческая литература при узбеках по качеству и количеству стояла даже выше, чем в прежние века».

Снова переписываются хроники побед — о походах Тимура, о жизни Чингиз-хана и его потомков — ведь генеалогия Шейбанидов восходила к этим двум завоевателям и таким образом создавались исторические параллели, возвеличивающие деяния Абдуллы и его отца Искандер-хана. В отношении последнего, если судить по изрядному количеству скопированных в те годы экземпляров «Искандер-наме» (поэма об Александре Македонском), допускались еще более дальние и комплиментарные аналогии.

Изобразительный комментарий к такого рода рукописям — миниатюры о выступлении войск, взятии пленных, осаде крепостей и победных пиршествах. Но, сохраняя эпический дух повествования, художники вольно или невольно отражали в преданиях старины события современности.

В самой придворной мастерской искусство миниатюры достигает очень высокого уровня, рафинированностью приемов и тонкостью исполнения сближаясь с ювелирными изделиями. По-прежнему широкое хождение имеют сцены из придворной жизни, композиции которых приобретают каноническую жесткость горизонтально-вертикальных членений и размещения действующих лиц в соответствии с феодально-иерархической системой и принятым церемониалом (достаточно вспомнить среднеазиатский «Трактат о чинах и званиях»).

Однако в тимуридскую схему маджлисной композиции порою вторгаются шейбанидские реалии: торжественный прием происходит на фоне холма, за которым сгрудились верблюды гурты (Лейпциг, Музей прикладного искусства).

Посвященные правителю и знатым заказчикам, парадные манускрипты делались большого размера и роскошно орнаментировались. Такое впечатление роскоши оставляет экземпляр «Гулистана» Саади 1550—1557 годов из ленинградского собрания (ГПБ, ПНС 110). Его каллиграфически-орнаментальный текст заключен в узорные рамки, которые в свою очередь обрамляются широкими ультрамариновыми или темно-голубыми полями, украшенными цветочными золотыми побегам и фестончатыми аппликациями из цветной бумаги, также орнаментированными. Праздничности узора соответствуют населенные нарядной толпой миниатюры, их интенсивный, «веселый» колорит. Придворная жизнь с ее церемониалом, зрелищами, маджлисами и даже судебными разбирательствами представляется как праздничное действие в духе описания Васифи: «Я увидел маджлис, разукрашенный, как рай небесный. Повсюду красавицы, подобные гуриям прекрасногоглазым, среброногие кравчие разливали вино по золоченым кубкам, мешая закуску соленых фисташек с сахаром сладких улыбок... Красноречивые надимы и луноликие возвышенные собеседники заводили топкие речи, возбуждая в небесном раю зависть к этому пиру». При Абдулла-хане участились случаи совместной работы нескольких художников над одной рукописью. «Гулистан» (ГПБ, ПНС 110) не составляет исключения: сохраняя единый целостный стиль, миниатюры явственно различимы в трактовке лиц, изображении лошадей, элементов пейзажа, архитектурного орнамента.

Во второй половине XVI века часто монтировались вместе незавершенные рукописи или дополнялись рисунками ранее переписанные экземпляры, добытые в походах Абдуллы и затем украшенные по его приказанию. Наряду с парадными экземплярами в большом количестве появляются ремесленные поделки, варьирующие канонические композиции баталлий, маджлисов, любовных сцен. В таких листах даются уже не творческие «ответы» на излюбленный сюжет, но механически копируются персонажи и целые блоки из ранее созданных миниатюр и из альбомов с рабочими кальками. Определенные мастера специализировались на изготовлении парадных фронтисписов, что подтверждают диптихи, вклеенные в рукопись, где остальные миниатюры выполнены другой рукой.

Все это свидетельствует о поспешности, диктуемой соображениями престижа, о резком сокращении средств, отпускаемых на нужды искусства, — аналогичные явления происходили в области архитектуры и художественных ремесел, где за счет ослабления

прочности удешевлялись конструкции стен, упрощалась технология изготовления облицовочных материалов в ущерб их качеству.

11

Многосторонние политико-экономические контакты и культурные взаимовлияния 1570-х—1590-х годов породили своеобразный, несколько неоднородный стиль искусства миниатюры, во многом предопределивший ее развитие в XVII веке. Появился целый пласт рукописей, позволяющий судить о художественных связях с соседними странами, в особенности с Индией Великих Моголов, основателем государства которой был уроженец Андижана Захир ад-дин Бабур. Эти связи развивались органично не только потому, что моголы-бабуриды происходили из Мавераннахра, но прежде всего потому, что в среднеазиатско-североиндийском регионе существовали сходные условия исторического развития, эстетических взглядов и образной системы мышления.

1570-е — 1580-е годы были периодом обмена дипломатическими посольствами между Абдулла-ханом и внуком Бабура императором Акбаром (1550—1605), отголоском чего явились обмен литературными посланиями поездки поэтов, ученых и богословов, участие среднеазиатских архитекторов в строительстве Великих Моголов, художников — в создании раннемогольской миниатюры. В свою очередь приметы «индианизации» появляются в рукописях Мавераннахра: изображения темнолицых персонажей, белых приталенных одежд, модных в Бухаре индийских тканей. Словно оживает свидетельство английского купца Дженкинсона, посетившего столицу Абдуллы и писавшего о том, что индийцы привозили тонкие белые ткани, которые узбеки «обвивают вокруг головы, а также другие сорта белых материй, употребляющиеся при шитье одежды из хлопчатой бумаги». Иллюстрации позволяют нам зримо представить маленькие «акбаровские» тюрбаны, приплюснутые у лба и перетянутые скрученным концом, поперек витков, увидеть и изучить многие другие предметы материальной культуры Индии. В этом отношении рукописи являются неоценимым историческим источником, восполняющим лакуну между памятниками археологии и этнографии. Если среднеазиатско-индийские контакты носили мирный характер, то между Ираном и Мавераннахром в последние десятилетия XVI века не утихали вражда и военные столкновения. Девятимесячная осада Герата Абдуллаханом около 1574 года и разгром его сыном Мешхеда в 1598 году, с последующим вывозом мешхедской библиотеки, объясняют нам очередной приток тимуридских и сефевидских рукописей, а также источник иранских влияний, запечатленных в работах некоторых миниатюристов. Обращение к сценам «созерцания», сиренево-голубая цветовая гамма, своеобразный овал лиц и некоторые другие приметы свидетельствуют о близости к иранской миниатюре казвино-мешхедского стиля второй половины XVI века, однако среднеазиатские художники не утрачивают при этом свойственных им лаконизма и простоты. Начинает звучать и усиливается с течением времени в искусстве Мавераннахра ширазская нота (а с нею особенности ближневосточной стилистики), что, по-видимому, было связано с потерей самостоятельности школой Шираза к концу столетия и разъездом мастеров в дальние страны, вплоть до Голконды. XVII столетие, время прихода к власти в Средней Азии аштарханидских ханов, ничего принципиально не изменило в социальных судьбах страны. В области культуры первая и вторая треть XVII века еще проходят под знаком творческих достижений; в Бухаре и Самарканде осуществляется строительство крупных архитектурных ансамблей (Ляби-хауз, Регистан), при дворах новых династий и глав крупных узбекских родов процветает поэзия, создаются исторические хроники, звучит музыка, поддерживается искусство художественного оформления рукописей. Однако к концу столетия все это постепенно идет на спад.



РУСТЕМИАДА. Фрагмент настенной росписи. Пенджикент. VII—VIII вв.

Письменные известия вкупе с подписными миниатюрами донесли нам имена ряда выдающихся художников той поры. В коллекции Честер Битти хранится список «Бустана» Саади, законченный перепиской в 70-х годах XVI века и позднее дополненный миниатюрами (одна из них с датой 1616 года), исполнителями которых были три художника — Мухаммед-Шериф, Мухаммед-Дервиш и Мухаммед-Мурад. Мухаммед-Дервиш, с нисбою Самарканди, иллюстрировал в 1618 году поэму «Дастан-и Зиб-и Зивар» (Британский музей); его руке, видимо, принадлежит фронтиспис к списку «Субхат ал-Абрар» библиотеки Честер Битти. При Абд ал-Азиз-хане II (1645—1680), покровителе зодчества, поэзии и изящных искусств, трудилось немало художников. Один из них, Фархад, исполнил на полях страницы «Бустана» 1649 года (библиотека Честер Битти) изображение самого хана с его гаремом в саду, на берегу пруда с фонтаном и плавающими утками. В 1668—1671 годах группа миниатюристов — Мухаммед-Муким, Аваз-Мухаммед, Мухаммед-Амин и Бехзад иллюстрировали «Хамсе» Низами (библиотека Честер Битти). Мухаммед-Амин был также мастером монументальных настенных росписей в декоре интерьеров медресе Абд ал-Азиз-хана в Бухаре (1652). Особенно плодovit был художник Мухаммед-Муким. Помимо упомянутого списка «Хамсе» 1668—1671 годов, он иллюстрировал вместе с миниатюристом Мухаммед-Салимом список эпоса Фирдоуси и его более поздних продолжений, выполненный в Бухаре примерно в те же годы. Имя Мухаммед-Мукима обнаружено также в оставшемся долгие годы неизвестным списке «Шах-наме» 1664 года (ИВ АН УзССР, 3463). В одном из исторических источников упоминаются миниатюристы придворной бухарской библиотеки Абд ал-Азиз-хана и его брата и преемника Субханкули-хана (1681—1702), в числе которых трое из уже названных выше — Ходжа-Муким (очевидно, все тот же Мухаммед-Муким), Аваз-Мухаммед и Мулло-Бехзад, а также художник Ходжа-Гедай. Среднеазиатские миниатюры XVII века, некоторые с именами создававших их художников, но в значительной части неподписные, свидетельствуют о вступлении миниатюрной живописи в новую фазу своей эволюции. Сохраняя неразрывную связь с художественными направлениями предшествующего периода, она обретает и новые черты.

Круг иллюстрировавшихся манускриптов был прежним — классические произведения восточной поэзии, исторические хроники, иногда естественнонаучные трактаты. Демократизация миниатюрной живописи, наметившаяся в предшествующем столетии, нарастает в творчестве той группы среднеазиатских миниатюристов, которые обращаются к народным мотивам, к сказочным или назидательно-бытовым сюжетам, переданным в манере наивного лубка. Другие мастера придерживаются бехзадовых классических норм, но в несколько обновленной их подаче, и развивают романтическую манеру. Третьи, сохраняя присущее «бехзадистам» совершенство линий и цвета, вносят в свои миниатюры какую-то барочную страстность формовыражения, преувеличенную динамику жеста, пылание красок.

Четвертые ищут обновления методов живописания, обращаясь к стилистике индийской миниатюры. В одной и той же рукописи, иллюстрированной разными миниатюристами, предстают порою различные художественные манеры.

12

Эти разностильные и все же принадлежащие целостной художественной школе творческие направления проиллюстрированы на привлеченных нами в этой книге образцах. Черты народности в творчестве некоторых миниатюристов XVII века характеризует то сказочно-фольклорная, то жанрово-повествовательная манера передачи сюжета. В миниатюрах фолианта «Шах-наме» 1602—1603 года можно видеть ту и другую. Крупные, чаще всего в полный размер листа, они исполнены в яркой, но ограниченной цветовой гамме, построенной преимущественно на контрастных тонах. Героическая тематика «Книги царей» порой передается в виде жанровых сценок во дворе или в покоях жилых домов. Но особенно охотно художник обращается к мотивам сказочного характера — в них, свободный от традиционных схем, он живописует победы над драконами, встречу с Семургом, коварство дива, который уносит скалу со спящим Рустемом, в то время как вдали ржет его обеспокоенный конь Рахш и курчавятся на ярко-синем небе улиткообразные облачка. Эта народно-лубочная манера со временем деградирует и к концу XVII — началу XVIII века перерождается в безликую иллюстративность, при явном снижении общего художественного качества. Такова часть миниатюр в списке «Маджлис ал-Ушшак», иллюстрировавшемся двумя художниками. Сочинение это приписывается тимуриду Султан-Хусейну (XV в.), название его «Собрание влюбленных» имеет суфийское значение (влюбленные в бога или в истину), а действующими лицами являются выдающиеся личности царского ранга, духовенства и литературы. Миниатюрист, оформивший первую половину списка, передает собеседование двух-трех участников на фоне скудного пейзажа, лавку мясника, куда привели на заклание барашка, омовение в бане. Эти и другие сценки крайне обыденны и абсолютно не раскрывают мистико-иносказательный смысл иллюстрируемых притч. Рисунок здесь малосовершенен, колорит беден. Вторую половину списка оформил миниатюрист иного плана — о нем будет сказано далее.

Романтическое направление среднеазиатской миниатюры в XVII веке как бы вступает в новый поток. Черты новизны отчетливо предстают уже 34 в иллюстрациях к списку «Юсуф и Зулейха» поэта Дурбека 1615 года. В чрезвычайно экспрессивном, почти экзальтированном выражении романтизирующая струя запечатлена в «Зафар-наме» Шараф ад-дина Йезди, переписанном в Самарканде в 1628 году. Двенадцать крупных миниатюр передают ратные подвиги Тимура, его пиршества и даже эротическую сцену в алькове. Все в этих миниатюрах в бурно-стремительном движении — люди и кони, деревья и скалы. Общую динамику усиливает горящий колорит, контрасты дополняющих друг друга цветов. Исторически достоверные события приобретают у художника, обратившегося к ним через столетия, эпическую мощь. Если даже изображая Тимура он и использовал какие-то сохранившиеся в ханской библиотеке подлинные портреты, «железный хромец» воспринимается здесь как обобщенный образ миродержца и победителя вообще. Миниатюры «Зафар-наме» полны бьющего через край нервного возбуждения. Эта новая для среднеазиатской живописи манера, может быть, передает духовный мир самого художника, а может быть, в какой-то мере и общий тревожный дух эпохи.

Во второй половине XVII века выразителем романтической струи предстает один из миниатюристов «Шах-наме» 1664 года. В иллюстрировании списка участвовало по крайней мере три (может быть, четыре) художника, но этот, бесспорно, лучший из всех. Миниатюры его немногочисленны, но каждый персонаж — активный участник драматического действия, и эти фигуры вписаны в богато разработанный пейзаж, где многоцветные скалы, увядающие чинары, цветущие деревца, не уместаясь в рамках листа, вырываются на поля. Бухарский миниатюрист XVII века словно бы подхватывает на новом витке художественной спирали тот духовный настрой, который звучит в миниатюрах тимуридского «Шах-наме» конца XV века.

Представителем классицизирующего стиля среди живописцев аштарханидской Бухары был во второй половине XVII века Мухаммед-Муким. Композиции его миниатюр — это в

большинстве реплики ряда традиционных схем, определившихся еще в XV—XVI веках. Но он не копиист и вносит в них иную тональность; по сравнению с утонченными созданиями «бехзадистов» его образы более «земные», фигуры плотны, окраски выполнены очень густыми, локальными красками. Мухаммед-Муким создавал и оригинальные композиции (например, «Испытание Сиявуша огнем» из «Шах-наме»). Характерно для этого художника разнообразие эмоциональных откликов на происходящие события, выраженное в позах и жестах участников и даже в мимике, чему способствуют относительно крупные фигуры людей на его миниатюрах («Хамсе» Низами из библиотеки Честер Битти, «Шах-наме» 1664 года). Манеру Мухаммед-Мукима несколько напоминают миниатюры художников, иллюстрировавших в 1648 году «Хамсе» Низами из Библиотеки имени Салтыкова-Щедрина. Они, однако, тоньше по прорисовке, прописаны с большим изыском, образы людей миниатюрней, фигуры стройней, красочная гамма насыщенней. Все это ставит под сомнение предложенную в литературе атрибуцию миниатюр «Хамсе» руке Мухаммед-Мукима. Между тем общий стиль многих из них близок к работам художника Фархада. Классифицирующее направление среднеазиатской миниатюры в Бухаре поддерживается еще на рубеже XVII—XVIII веков. Уже упоминавшийся выше список «Маджлис ал-Ушшак» иллюстрированный вначале посредственным мастером, завершал другой художник несравненно более высокого класса. Закончить свою работу в цвете в силу каких-то чрезвычайных обстоятельств он так и не смог, лишь нанес тушью рисунки и кое-где проложил предварительную подцветку, но миниатюры от этого не проиграли — отличные по композиции, пропорциям фигур и передаче лиц, они характеризуют миниатюриста как превосходного рисовальщика, чья линия с нажимами и утончениями сильна и уверена, позы естественны, фигуры и лица прописаны очень точно.

Творчеству некоторых миниатюристов XVII века присуще обращение к индийской манере. В эту пору «индийские гости» подолгу живут в Бухаре (где у них был целый квартал, управляемый своим старшиной), торгуя драгоценными камнями и парфюмерией, парчой и муслином, красками и золотыми нитями для шитья. В столицу среднеазиатского ханства направляются паломники и поэты, художники и переплетчики. Сюжеты, связанные с индийской культурой, философией, бытом, вводятся в среднеазиатские поэтические произведения; книжные иллюстрации также начинают воспринимать некоторые черты индийских рукописей. «Цитирование» фигур, одетых в костюмы по моде делийского двора, архитектурных фонов, развевающихся занавесей и шарфов-опахал, составляет аналогию «индийскому стилю», входившему в литературу Мавераннахра. Художники, случалось, использовали имевшиеся монгольские образцы и прописи.

13

В этом отношении представляет интерес «Тимур-наме» Хатифи Британского музея (Add. 22703), переписанное около 1560 года, но проиллюстрированное, судя по костюмам, на рубеже XVI—XVII веков. Все, связанное с индийской тематикой, в частности иллюстрации о походе Тимура в Индию, выполнено здесь с исключительным знанием и достоверностью деталей. Вместе с тем, при видимой целостности композиций «Тимур-наме», в них, помимо индийских мотивов, легко узнаются персонажи из бухарских миниатюр, встречающиеся в «Гулистане» Саади 1566—1567 годов (ГПБ, ПНС 110) и «Бустане» Саади (библиотека Честер Битти, Р. 297). С другой стороны, элементы миниатюр «Тимур-наме» присутствуют в самаркандском списке «Зафар-наме» 1628 года (ИБ АИ УзССР), в XVII веке среди индийских и среднеазиатских миниатюристов возрастает прямой взаимообмен художественных приемов и традиций. Выдающиеся самаркандские мастера Мухаммед-Мурад и Мухаммед-Надир трудятся при дворе индийских императоров, где особенно значительной оказалась роль второго из названных художников. Мухаммед-Надир Самарканди уже сформировавшимся мастером прибыл в Индию, где его творчество претерпело "индианизацию" среднеазиатских традиций - и в этом смешении сформировался тот новый стиль, который породил целое направление в великомогольской живописи. Судя по подписным работам, Мухаммед-Надир приехал в Дели около 1590 года и трудился здесь до середины XVII века, при трех императорах - Акбаре, Джахангире и Шах-Джахане, причем

стиль его претерпел определенную эволюцию. Художник особенно прославился как несравненный портретист, причем писал он одиночные портреты, а не дарбары (сцены придворных приемов, где, кроме государя, давалась компактная масса его придворных, включая многие десятки крохотных, обычно профильных изображений). Мухаммед-Надира считают создателем здесь графической манеры «сияхи-калям» — портрета тушью с тонкой объемно-пластической разработкой лица. Он выполнил целую галерею таких портретов — самих государей, вельмож и военачальников, но, может быть, лучшее в этом жанре — образы людей не столь высокого ранга (портрет поэта, воина, изображение, предположительно отождествлявшееся с вельможей Шер-Мухаммедом, которое, однако, по данным новейших исследований, является автопортретом художника). Вместе с тем он был и замечательным мастером многофигурных композиции, о чем свидетельствует миниатюра на тему «Купцы извлекают Юсуфа из колодца». Но был и обратный ход, перенос художественных принципов и идей из индийской живописи в среднеазиатскую, особенно при Абд ал-Азиз-хане (1645 — 1680). Это явление запечатлено в упомянутых настенных росписях бухарского медресе Абд ал-Азиз-хана, исполненных Мухаммед-Амином. Наряду с пышными орнаментальными узорами здесь под сводами дарсханы введены обширные панно с архитектурными пейзажами, где на отлогих холмах растут деревья и высятся павильоны, размещенные по законам перспективы в разных пространственных планах. В миниатюрной живописи характерны работы бухарских придворных миниатюристов Аваз-Мухаммеда и Мулло-Вехзада. В исполненных этими художниками иллюстрациях к «Хамсе» Низами 1668—1674 годов, объемная моделировка фигур, удаление пейзажных планов, ряд деталей явно несут индийскую печать, хотя в основных чертах миниатюры и сохраняют верность среднеазиатской изобразительной традиции.



УЛУГБЕК. Деталь миниатюры «Улугбек с семьей и свитой на соколиной охоте». Галерея Фрир. Вашингтон.

Среднеазиатская миниатюра XVII века продолжает и развивает те стилевые тенденции, которые определились в XV—XVI веках. И все же это был заключительный и как бы тупиковый отрезок на общем пути ее эволюции. В сравнении с предшествующим столетием в миниатюре есть, бесспорно, отличительные черты. Мастера добивались этого то высокопрофессиональным, почти изощренным владением рисунком и цветом, то эмоциональной напряженностью композиции и колорита, то, наоборот, почти наивной простотой, заимствованной из народного лубка, то обращением к художественным приемам миниатюры соседних стран, особенно Индии. Но черт новаторства, которые воспринимались бы как предвозвестие принципиальных сдвигов в общем развитии миниатюрной живописи, в миниатюрах XVII века нет, хотя среди них имеются подлинные шедевры. В этом отношении прямую параллель дает среднеазиатская архитектура той поры: в XVII столетии были воздвигнуты такие замечательные сооружения, как медресе в ансамбле самаркандского Регистана или бухарского Ляби-хауза, однако существенного обновления архитектурных масс, форм, деталей по сравнению с медресе XV—XVI веков в них нет. С этой точки зрения чрезвычайно характерно медресе Абд ал-Азиз-хана в Бухаре (1652) — при всей монументальности объемов, пластической изощренности купольных интерьеров, великолепии декора — все это уже не новооткрытая, но лишь заключительная фаза в эволюции созданных ранее форм и мотивов. Искусство миниатюрной живописи в Средней Азии принадлежит, казалось бы ушедшим

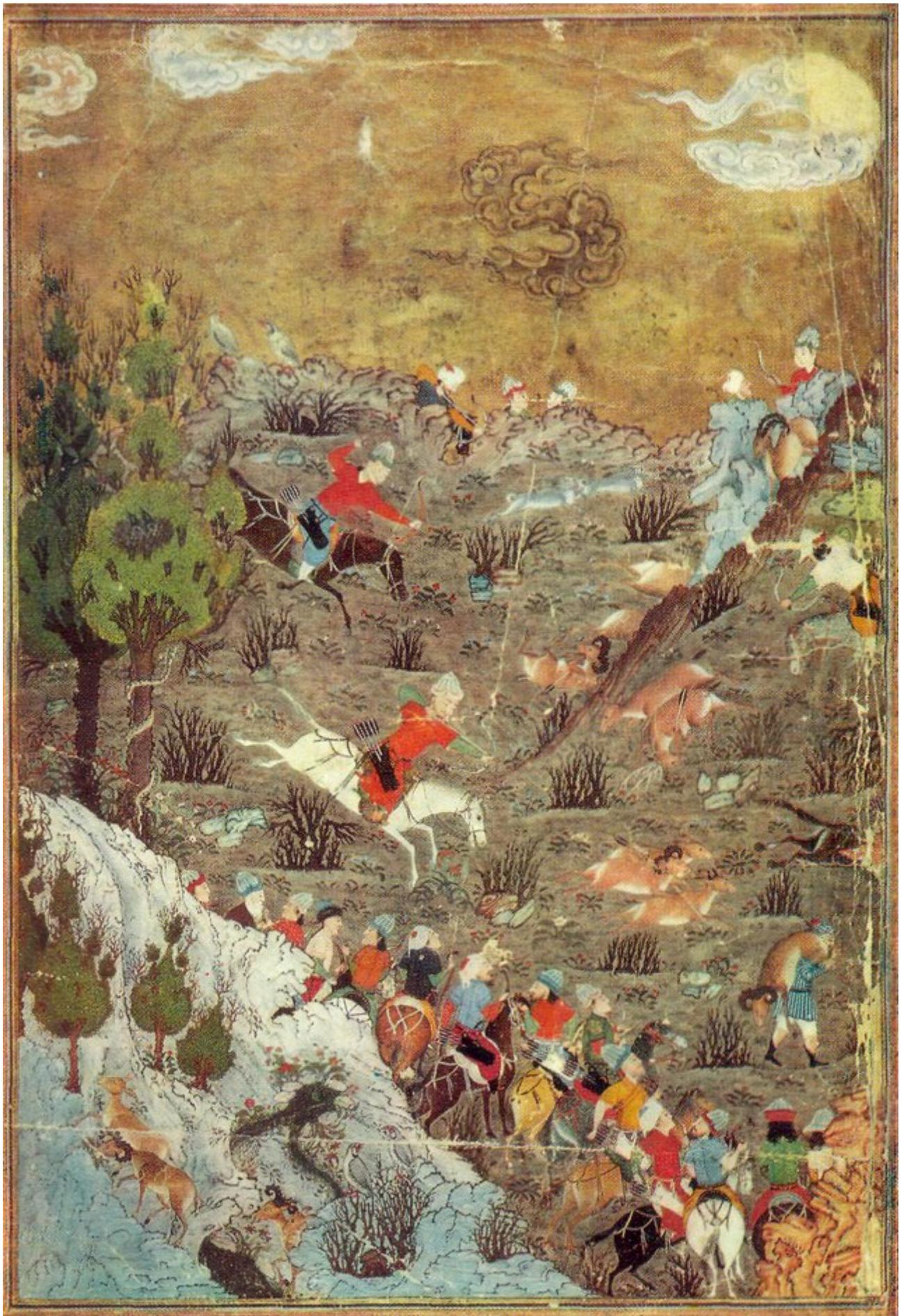
векам. А между тем черты его ныне воскресают в творчестве ряда советских художников, особенно в тех случаях, когда они обращаются к темам восточной классики, к историческим событиям, к народной сказке. Они воскресают в обновленной манере и иной технике письма — в монументальной стенописи и изразцовых панно, в масляной живописи и гравюре, в декоративно-прикладном искусстве.

Бесспорно, решать большие социальные темы или выразить характер нашего современника невозможно средствами средневековья. Однако прочно сохранившиеся, в силу исторических условий, в народном художественном создании эстетические нормы и глубинные структурные связи с искусством прошлого позволяют органично использовать приемы миниатюр в таких традиционных областях, как монументальные росписи, графика, прикладное искусство, если по своим идейно - художественным задачам они требуют фольклорно - эпических средств выражения. С конца 1960 годов в станковой и монументальной живописи республик Средней Азии и Казахстана успешно кристаллизуются национальные формы развития реализма, особенно в полотнах и декоративных панно, где представления о мире и человеке отражены в самых общих категориях («Счастье», «Весть», «Горе», «День радости»). Так памятники средневековья становятся актуальным источником искусства нашего времени. Лучшее в этих творениях достигнуто не простой стилизацией под старину, но усвоением тех художественных принципов, которые были разработаны мастерами миниатюры. И не в этом ли яркое свидетельство того, что творческие открытия в искусстве былых эпох не умирают и что художественное наследие являет собой живительный источник, неизменно питающий почву для новых всходов прекрасного? Обзор среднеазиатской миниатюры XV—XVII веков в ее лучших и даже не столь совершенных, но типичных образцах убеждает, что это было по побочное, затухающее ответвление миниатюрной живописи Среднего Востока, каковым она считалась еще до недавнего времени, но одно из ее многоводных русел. Оно временами, как река, разделялось на несколько рукавов, но потом опять сливалось в единый поток, вбирая ручейки поступавших извне идей или само посылая творческие струи в другие страны.

Охота в горах. Джамии. «Золотая цепь». Рукопись ГПБ, Дорн 434. Вклейка-форзац в конце книги на л. 81 б, 82а. Между 1405-1415 гг. Самарканд

Миниатюра — разрезанная на две, очевидно, при вклейке ее в более поздний (1549) манускрипт, — изображает царскую охоту с участием знатных охотников, загонщиков, егерей, свиты. В центре композиции, на белом коне, видимо, правитель Самарканда Халил-Султан либо Улугбек, шесть других всадников — молодые сородичи или ближайшие сподвижники. Действие происходит осенью — уже немного цветов, кустарники потеряли листву, зеленеют лишь деревья арчи (среднеазиатский можжевельник). Может быть, временем года объясняется и холодный, чуть мрачноватый колорит, и множество клочковато-курчавых, прорисованных в манере китайской живописи облаков на позолоченном небе. В ущелье между скал согнаны животные — горные козлы, архары, лани, кабаны, пара барсов, их с ходу ранят меткими стрелами охотники на конях. Своеобразно построение всей композиции. Гряды гор возвышаются в нескольких планах, причем в очертания некоторых скал вписаны странные профили каких-то чудищ. Горы переднего плана обнимают ущелье, и вдоль них сплошным полукольцом расположена вереница всадников, азартно наблюдающих за охотниками. Необычен показ большинства из них со спины или в трехчетвертном повороте - обычно кони и всадники на миниатюрах изображались в профиль. Этой компактной цепочке фигур противостоят семеро главных охотников, четко вырисовывающихся, - каждый поодиночке, в стремительных позах, стреляющих на скаку. Мчатся обезумевшие животные, многие истекают кровью, сраженные наповал. Люди, животные, скалы, даже клочковатые облака — все создает напряженный настрой. Охотничьи сцены известны во многих повторах в восточной миниатюре, но подобной по композиции, колориту, составу участников, особому ландшафту нет.





СРАЖЕНИЕ У СТЕН САМАРКАНДА. Сборник тимуридских документов. Библиотека Йилдыз в Стамбуле. Между 1405—1409 гг. Самарканд



После смерти Тимура и вспыхнувшей сразу же борьбы за власть Самаркандом овладевает его внук Халил-Султан, правление которого было недолгим (1405—1409) и беспокойным. Миниатюра передает эпизод защиты твердынь Самарканда. В центре на главной башне стреляет из лука сам Халил-Султан, имя которого написано рядом. Фигуры сражающихся статичны, позы натянуты. Сцена битвы передана здесь не в героико-романтическом, а как бы в жанрово-бытовом воплощении. Изображена не столько битва, сколько побоище, бунт, который был вскоре подавлен. Миниатюра имеет исторический интерес, как документ далекой, тревожной эпохи, на ней портрет одного из Тимуридов и крепостная стена тимуридского столичного города, она воссоздает облик воинов и горожан Самарканда, их костюмы и головные уборы, которые помогают в атрибуции и некоторых других неподписанных миниатюр. Выполнена миниатюра в манере подцвеченного рисунка.

**СОЗВЕЗДИЕ АНДРОМЕДЫ Абд ар-Рахман ас-Суфи. «Книга неподвижных звезд»
Национальная библиотека. Париж. Рукопись Agabe, 5036. Около 1437 г. Самарканд**

Самарканд в правление Улугбека (1409-1449) был мировым центром астрономической науки. Здесь Улугбек собрал выдающихся астрономов и математиков, здесь он построил грандиозную обсерваторию, где изучались светила и создавались научные труды, в числе которых знаменитые астрономические таблицы — «Зиджи Гургани». Видимо, именно в kitabxane обсерватории был переписан и иллюстрирован астрономический трактат ас-Суфи. Труд иранского астронома Абд ар-Рахмана ас-Суфи, созданный еще в X веке, переписывался затем неоднократно. К 1009-10 гг. относится древнейший список с графическими миниатюрами (Бодлеянская библиотека. Оксфорд). Иллюстрации передают карту каждого созвездия с нанесением больших и малых звезд черными и красными кружками в сопровождении арабских названий, — эти кружки располагаются в графически исполненной фигуре, соответствующей названию самого созвездия. Так, Волопас — это пастух со стрелом в руке. Стрелец — стрелок, натягивающий лук, Дева — нарядная девушка и т. д. Характерно, что и у них, и у таких персонажей греческой мифологии, как Геракл, Кассиопея, Персей, Андромеда, чисто восточные лица и чисто восточные одеяния: чалмы у мужчин, головные повязки у женщин. Известно несколько иллюстрированных списков трактата ас-Суфи XII века — в них тот же прием изображения созвездий, но сами образы уже несколько видоизменяются в соответствии с художественными нормами иной эпохи. Иллюстрации к самаркандскому списку «Книги неподвижных звезд», исполненные в чисто графической манере калямом, лишь с легкой подцветкой, показывают дальнейшую эволюцию этих образов. Таково, например, изображение созвездия Андромеды. Если в миниатюрах XI—XII веков она предстает в виде девушки в пышно драпирующемся платье, в браслетах, ожерелье, драгоценном головном уборе, то иллюстратор самаркандского списка 1437 года передает Андромеду в облике девушки из простонародья: коренастая, босая, простоволосая, в гладком платье, перехваченном матерчатым кушаком. Именно народные образы воплощены в изображении некоторых созвездий, свидетельствуя о зарождении новых демократических тенденций в миниатюре Средней Азии первой половины XV века.

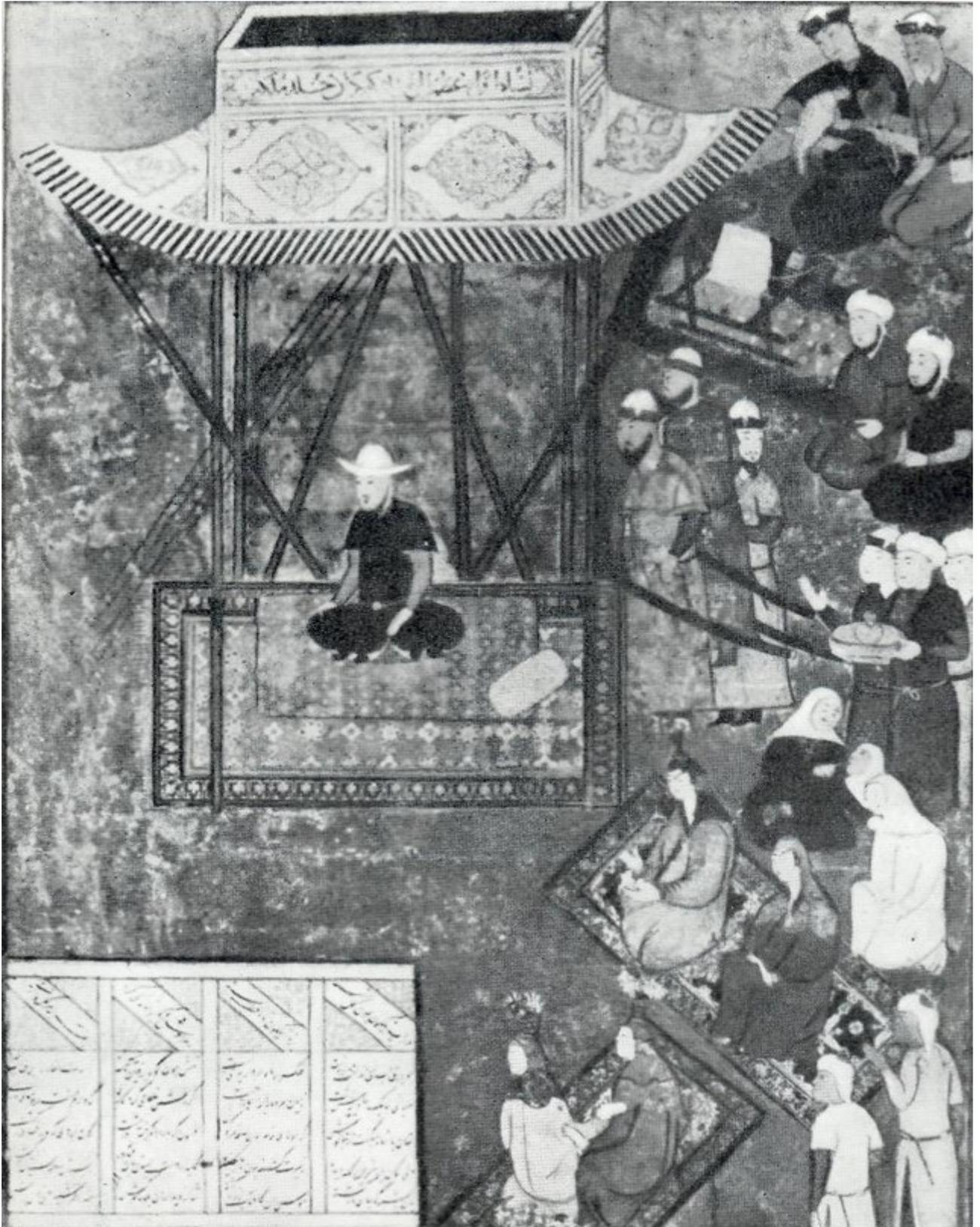
صورة المرأة الميسرة على ما ترى في الكرة

المغرب



المغرب

УЛУГБЕК С СЕМЬЕЙ И СВИТОЙ НА СОКОЛИНОЙ ОХОТЕ. Миниатюра на листе, вырезанном из неизвестного манускрипта. Галерея Фрир. Вашингтон, 1441—1442гг. Самарканд



Вплоть до Бехзада портретный жанр очень редок в миниатюрах Среднего Востока. Возможно, что дошедшие до нас портреты Тимура на миниатюрах XVI—XVII веков представляют копии выполненных с натуры, но не сохранившихся подлинников. И вот — групповой портрет, подлинность которого не оставляет сомнений, поскольку в надписи на павильоне, где восседает государь, обозначено: «Султан величайший, Улугбек Гурган, благословение царству его». Композиция миниатюры позволяет предполагать, что это лишь правая половина диптиха. Левую могла занимать сцена приготовления к охоте. А здесь на зеленом лугу раскинуты

ковры и собран легкий павильон, в тени которого восседает государь, а рядом — члены его семьи и ближайшие сподвижники. Четыре дамы в высоких, монгольского фасона головных уборах — жены его гарема; те, что поближе к государю — Ак-Султан-Ханике и Хусн-Нигар-Ханике. В углу на переднем плане — два его сына, старший Абд ал-Латиф и младший Абд ал-Азиз. По левую руку царя (вправо по отношению к зрителю) свита царя — его эмиры (они при оружии), советники, знатные юноши и позади всех два сокольничих. Улугбек был страстным охотником и даже вел запись подстреленной им дичи. Здесь он выехал на охоту с ловчими птицами, но пока отдыхает (колчан еще полон стрел) - таким на лоне природы и изобразил его миниатюрист.

Насколько реален портрет Улугбека? Несомненно, он близок к подлиннику, хотя выражает не столько индивидуальность, сколько тип: лицо продолговатого овала, густая, подстриженная по чисто среднеазиатской моде борода с проседью и усы, нос с горбинкой, глаза монголоидного разреза. Его широкополая белая шляпа, как и войлочные шапки с черными отворотами у других участников сцены, характерные для центральноазиатской среды, подчеркивают тюркскую ориентацию при дворе Улугбека.

Художник не пользовался традиционными, ранее разработанными образцами, он создал оригинальное произведение на конкретный сюжет. Миниатюра характеризует его как выдающегося мастера композиции, пейзажа и группового портрета...

СЕМУРГ УНОСИТ МЛАДЕНЦА ЗАЛЯ, Фирдоуси. «Шах-наме». Рукопись ИВ АН СССР, С-822, л. 35 а. Конец XV в. Самарканд

У витязя Сама, владельца удела Забулистан, родился долгожданный сын. Ребенок был альбиносом. Потрясенный отец счел его «седые» волосы за дьявольское наваждение и приказал слугам тайно отнести и бросить малютку, названного Залем (Старик), у подножия Эльбруса, на вершине которого обитала Семург — чудесная птица иранских мифов. Семург хватает Заля и уносит в свое гнездо, где и вскармливает вместе с птенцами. Заль становится могучим, прекрасным юношей и впоследствии возвращается к отцу. На миниатюре показан эпизод спасения Заля. Художник не довольствуется отведенной ему полоской страницы, он выносит на поле и вверх птицу с белоголовым мальчиком в когтях. Вся композиция подчеркивает динамизм и трагедийность события: Семург в стремительном парении над изгибом скалы с одиноким деревцем, пораженный, павший на колени слуга, конь, который в тревоге ржет и бьет копытом.

Миниатюра эта — «симфония в голубом» (синие, голубые, лиловые оттенки в передаче неба, гор, оперения птицы), в которую контрастным пятном введены человек и конь.



СИЯВУШ СКАЧЕТ ЧЕРЕЗ ОГОНЬ, Фирдоуси. «Шах-наме». Рукопись ИВ АН СССР, С-822, л. 100 б. Конец XV в. Самарканд

В драматическую судьбу Сиявуша вплетен своеобразный среднеазиатский вариант греческого сказания об Ипполите и Федре. Юный царевич Сиявуш, рано лишившийся матери, стал предметом преступной страсти старшей жены из гарема его отца Кей-Кавуса. Трижды пыталась она соблазнить его в своих покоях, но отвергнутая и уязвленная отказом высоконравственного юноши, обвинила его в посягательстве на свою честь. Чтобы доказать Кей-Кавусу свою невиновность, Сиявуш проходит древний обряд испытания огнем — скачет на коне через пылающий костер и невредимым предстает перед отцом и народом. Многие иллюстраторы «Шах-наме» обращались к этому сюжету, получившему разработанную иконографию. Один из наиболее каноничных вариантов ее — на публикуемой миниатюре. Через огромный костер с корявыми красными сучьями саксаула (дающего особенно жаркое пламя) скачет на черном коне юноша в белом. Художник прибегает к цветовым противопоставлениям — яркие одежды взирающих с тревогой зрителей, темная масть коня, золотое пламя и на контрастном к ним бежевом фоне бледно-голубой холм, а в центре композиции — Сиявуш, само воплощение чистоты и невинности, чью стройную фигуру оббегают, не затрагивая, жгучие языки огня.



БОЙ РУСТЕМА С АФРАСИАБОМ, Фирдоуси. «Шах-наме». Рукопись ИВ АН СССР, С-822, л. 122 б. Конец XV в. Самарканд

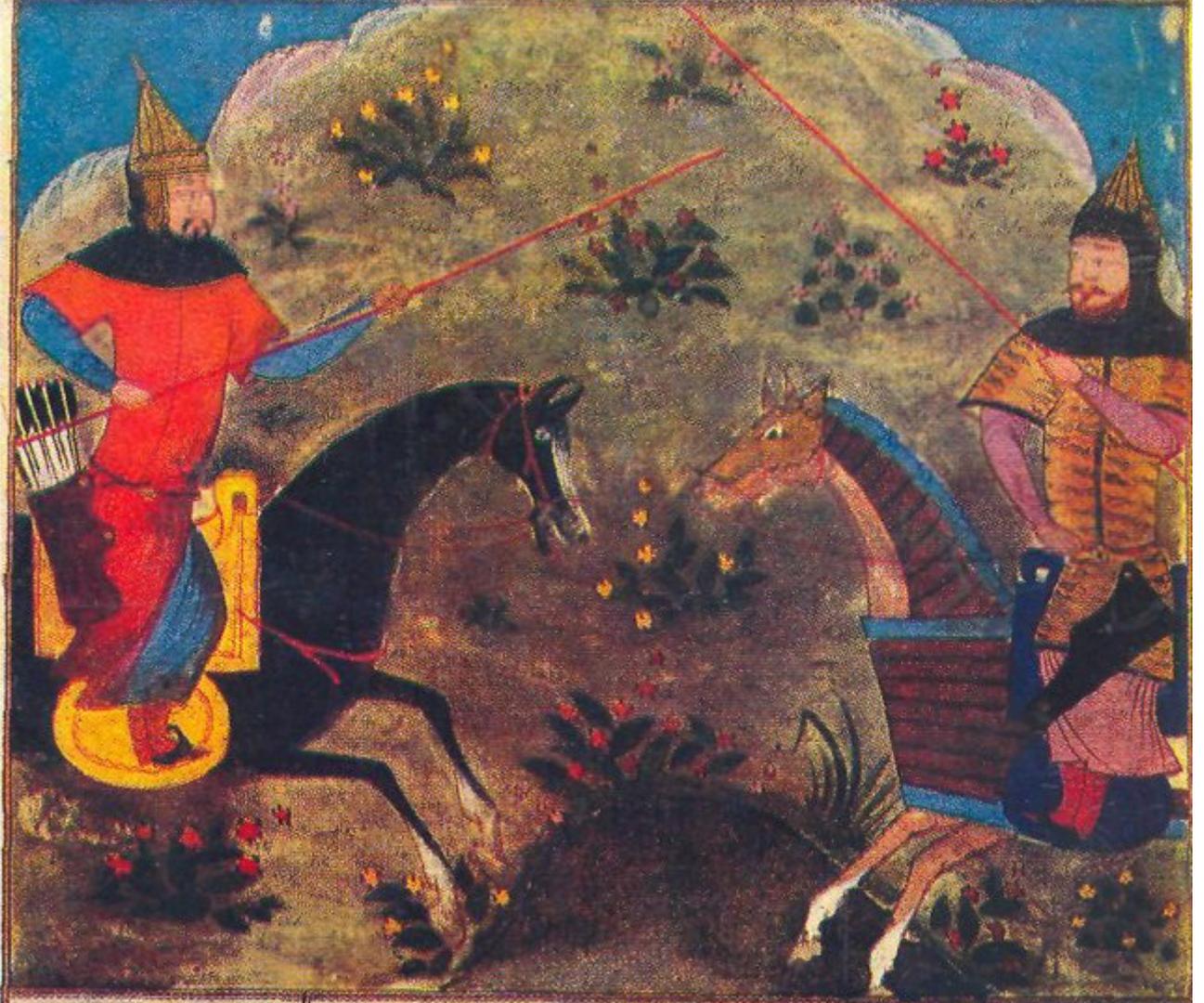
Судьба Сиявуша — доблестного рыцаря, строителя прекрасного города Сиявушгирда, была полна превратностей, и погиб он от руки убийцы, подосланного свирепым царем Тураиа Афрасиабом. Мстителем за смерть Сиявуша выступил его сын, шах Кей-Хосров, в войске которого был могучий хорасанский герой Рустем. На миниатюре передан тот момент, когда Афрасиаб

Свирепее тигра навстречу бойцу
Он ринулся, стиснув бока жеребцу.
Стяг черный увидев. Рустем, в свой черед,
Как яростный лев устремился вперед.
Без удержу мчался стремительный конь,
В груди ратоборца — отваги огонь.

Поединок — одна из самых традиционных тем средневековой восточной миниатюры, входившая в украшение литературных и исторических сочинений и породившая множество изобразительных ответов — назира. Рустем и Афрасиаб налетают друг на друга, нацелив красные копья. Художник отсекает рамкой крупы коней и даже руку одного из героев — прием этот не суживает, но, наоборот, раздвигает границы миниатюры, которую воображение зрителя мысленно продолжает вширь.

В миниатюре запечатлен высокий рыцарский дух жаркого боя, восходящий к традициям раннесредневековой живописи Согда и Усрушаны. Рустем в панцире из оранжево-полосатой тигровой кожи и Афрасиаб в ярко-красном кафтане, оба в шлемах, оба на покрытых бронированными попонами конях, изображены на фоне холмистого пейзажа. Для художника характерен прием моделирования фигур сгущением цвета, холма -мягкими, прозрачными растеками. Это не нарушает плоскостности изображения, выражая как бы трепет света, но не объем.

لاله سیاهی عر لوه لران
 برادر خوشنسیاه از دوروی
 هم بهاب جوانی که در آ
 جهان شد بر از مردم حکمجوی
 در مع سواران هوا سید
 جوز و ماه کئی بک از دست
 بر حیدر ناما و با کالی در سن
 ستاره بک شک است



بهد از رکمان برار است شک
 سوی میسر که سوم تیغ زن
 اگر قصد کوبال و تیر خد شک
 انقلاب از دوقی با انخن
 پاد سوی همینه بار مان
 وزیر او پی سم سید بر کشید
 از رکمان سبانی وان و دیان
 از میں شد زگر و سینه ما به پ

РУСТЕМ ОТТАЛКИВАЕТ КАМЕНЬ, СБРОШЕННЫЙ НА НЕГО БАХМАНОМ,
Фирдоуси. «Шах-наме». Рукопись ИБ АН СССР, С-822, л. 293 б. Конец XV в.
Самарканд

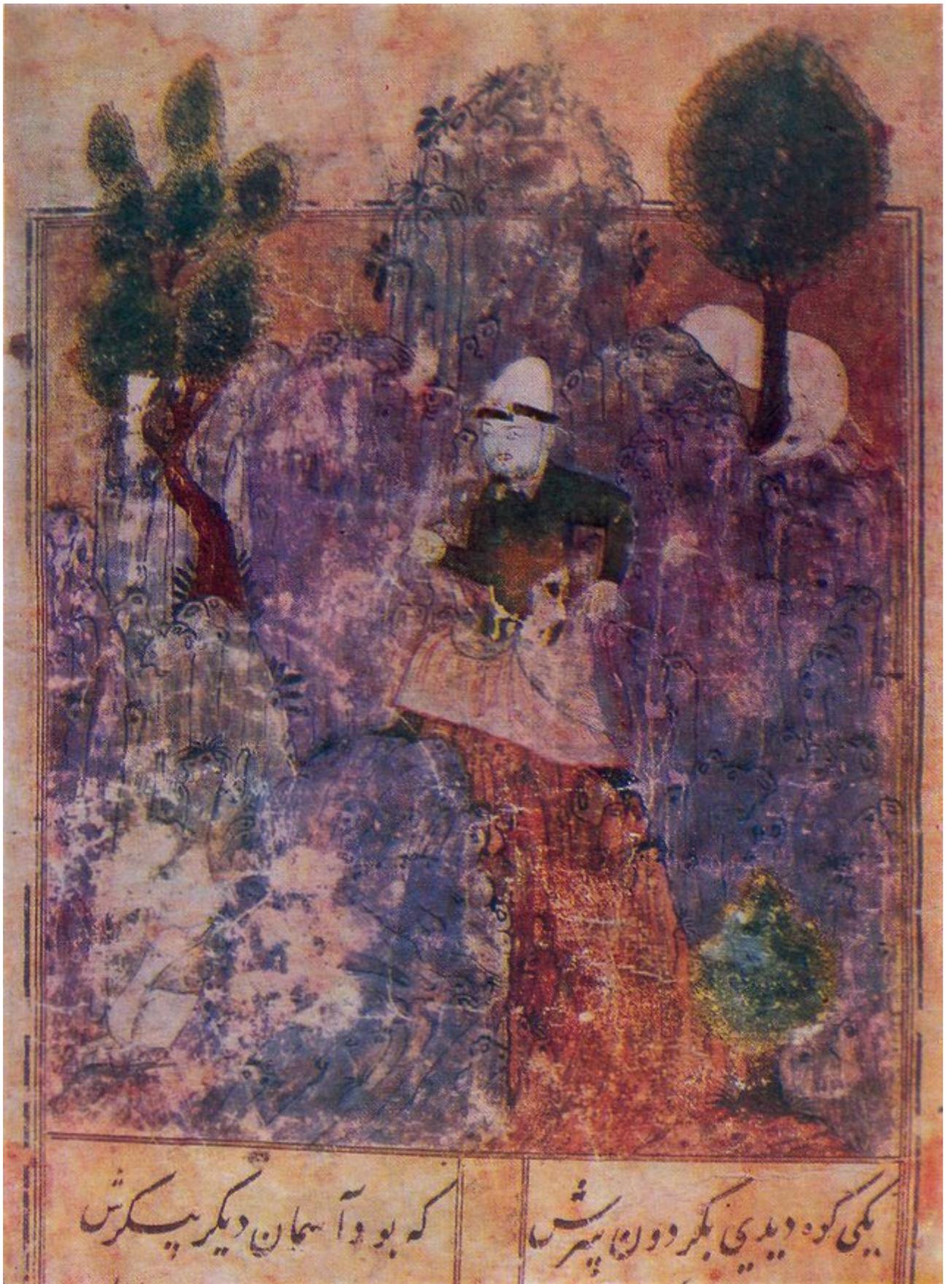
Непобедимый герой — зороастриец Исфендиар направил сына своего Бахмана к Рустему с требованием покориться царю. Увидев славного витязя на охоте, Бахман предательски сбросил на него со скалы огромный камень. Однако Рустем играючи оттолкнул валун ударом ноги, а после того еще и пригласил спустившегося Бахмана разделить с ним трапезу. Миниатюры второй половины списка «Шах-наме» отличны от украшающих первую и качеством письма и выбором эпизодов, в которые художник охотно вводит чисто бытовые подробности.

Так и здесь — Рустем изображен в момент, когда он поджаривает дичь, и эта жанровая деталь усиливает впечатление той легкости, с какою герой, даже не глядя, отбрасывает в сторону камень. Чтобы выиграть пространство для миниатюры, мастер выводит ее на поле, за пределы текста. Миниатюра хороша по рисунку и колориту, но прописана не так тонко, как предшествующие, и резче в цветосочетаниях.



**БЕГСТВО СУЛТАН-МУХАММЕД БАХАДУР-ХАНА ИЗ-ПОД АРЕСТА К
ДВОЮРОДНОМУ БРАТУ ШЕЙБАНИ-ХАНУ, Шади. «Фатх-наме». Рукопись ИВ АН
УзССР, 5369, л. 140. Около 1507 г. Ташкент**

«Фатх-наме» — поэма, посвященная реальным лицам и современным автору событиям начала восхождения на историческую арену узбекской династии Шейбанидов. Миниатюра изображает бегство из-под ареста Султан - Мухаммеда (Кельди-Мухаммеда) к двоюродному брату Шейбани-хану, который оказал ему почетный прием. Путь был нелегким — через высокие горные хребты. Художник передает суровый пейзаж с нагромождением лилово-серых скал, меж которых низвергается поток мутно-коричневой воды. Фигура беглеца образует композиционный центр изображения, который продолжен высоким пиком Куузтау. Равновесие композиции держат по обе стороны два деревца с крадущимся за одним из них животным. Лаконизм изобразительных средств, ясность художественного решения, плотное цветонасыщение при сдержанном колорите, коренастые пропорции фигур (не только этой, но и всех миниатюр списка), подчеркнута узбекский типаж (черты лица, одежда, головной убор) с попыткой портретной передачи образа — все это характерно для самаркандско - бухарской миниатюрной живописи начала XVI века.



یکی گوه دیدی بگردون پیش

که بود آسمان دیکر پیش

ВСТРЕЧА ДАРИЯ С ПАСТУХАМИ, Саади. «Бустан». Метрополитен-музей. Нью-Йорк. 11.134.2, л. 19 б. 1522—1523 гг. Бухара

Вопрос о том, каким должен быть настоящий царь, властелин, трактовался многими поэтами Востока, среди которых были Низами, Джами, Навои, бравшие на себя миссию поучения, вразумления правителя. В «Бустане» Саади также заключена тема назидания царям. Одна из притч повествует о том, что царь Дарий во время охоты отбилсЯ от свиты. Встретив незнакомых ему табунщиков, он решил, что это враги, и взялся за лук и стрелы. Тогда пожилой пастух остановил его укоризненной речью:

Ах, это большой недостаток царей —
Не ведать отличья врагов от друзей!
Я ныне с любовью навстречу бегу —
Ко мне ты отнесся как будто к врагу.
Могу распознать я любого коня
Из тысяч других, если спросишь меня.
Я тверд и разумен в служебных делах,
Будь пастырем паствы народной, о шах!

В мудром наставлении пастуха звучит наказ правителю — никогда не принимать какого-либо решения, от которого зависит человеческая жизнь, не разобравшись, в чем дело. Миниатюра восходит к образцам гератской школы, к одноименному произведению выдающегося живописца Бехзада (1488, Национальная библиотека, Каир). Небольшие изменения, внесенные мастером в этот лист, по сравнению с работой Бехзада, определяют приметы стиля Мавераннахра. Прежде всего — это неповторимое ощущение местного колорита, степной, кочевой жизни. Это большой бытовизм, подробности в передаче самого действия, как, например, деталь фона — сцена, где расшалившийся ребенок карабкается по каркасу юрты, а испуганная мать ловит малыша за ногу. Это и местный этнический тип лиц, и прорисованная в соответствии с модами того времени одежда — халаты, шапки, пояса, являющиеся важным датирующим моментом.

Композиция листа, несмотря на многообразие сцен, отличается цельностью, чему способствует ее ритмическое и цветовое решение. Назидательный сюжет трактован, как и в других случаях, в жанровом плане, но со стремлением к поэтизации среднеазиатского быта. Лист «Встреча Дария с пастухами» свидетельствует о творческом подходе автора миниатюр к образцам гератской школы, о его незаурядном таланте.

چو دارا شنیدین نصیحت زرد
ز کوشش گفت و کمبوش کرد



**ЧЕЛОВЕК, ПИЛЯЩИЙ ПОД СОБОЙ СУК, Саади. «Бустан». Метрополитен-музей.
Нью-Йорк, 1522—1523 гг. Бухара**

Среди притч, входящих в «Бустан», есть рассказ о том, как один безумец, взобравшись на дерево, подпиливал под собою сук, что крайне удивляло прохожих. Автор сравнивает этого человека с царем, который, совершая насилие над подданными, подтачивает основу своего могущества. Притча имеет философское значение, является назиданием государю. Здесь же звучит мысль о бренности земной жизни, о проходящей силе царской власти.

...Нет выше, чем царская степень — ты мнишь.
Но право, спокойней владыки дервиш.
Богатство и власть только в тягость. Итак,
Кто ж истинный царь? Это — божий бедняк.

Идеи Саади не находят прямого отражения в иллюстрации, которая решена как жанровая сцена, в соответствии с буквальным содержанием текста. Четкость, некоторая геометризация, симметрия композиции, свойственная мавераннахрской живописи, характерны и для данного листа. Строго в центре его — большое дерево, на вершине которого человек, пилящий сук. На него с недоумением глядит садовник. По сторонам — два тоненьких деревца, подле которых сидят дервиш и юноша. Все персонажи названы в тексте поэмы. Их фигуры образуют треугольник, повторяющийся в расстановке деревьев. Геометрически правильный узор составляют цветы и травы. Различны по типу лица изображенных людей; утонченные черты луноликого юноши отличны от грубоватых черт садовника и человека с пилой. Различна и их одежда — бараньи шапки, халаты, костюм дервиша, модный головной убор юноши, дающие представление о костюмах той давней эпохи.



ПРИБЫТИЕ ЮСУФА В ЕГИПЕТ, Джамии. «Юсуф и Зулейха». Метрополитен-музей. Нью-Йорк, 1523-1524 гг. Бухара

Как во многих восточных миниатюрах, здесь одновременно представлены два действия, два сюжета. Это — путешествие Юсуфа (Иосифа Прекрасного) на корабле в Египет и продажа его в рабство.

Основное внимание автора уделено плаванию Юсуфа, изображенному в верхней части листа. Почти всю плоскость занимает корабль, напоминающий ковш и трактованный художником как предмет декоративного искусства. Центр корабля — парус на крестообразной мачте, вокруг которого сгруппированы пловущие. Взмахи рук гребцов, людей, натягивающих парус, держащих тросы, жесты персонажей придают динамику рисунку, оживляют его, создают впечатление движения. Ритмичность изящно очерченных силуэтов, сложная разработка движения, цельность композиции придают ей неповторимое своеобразие. Нижняя часть листа выполнена более традиционно. Статичность, устойчивость фигур, подчеркнутая горизонталь земли, цветущий луг усиливают динамику сцены на море, играющей основную роль в данной иллюстрации.

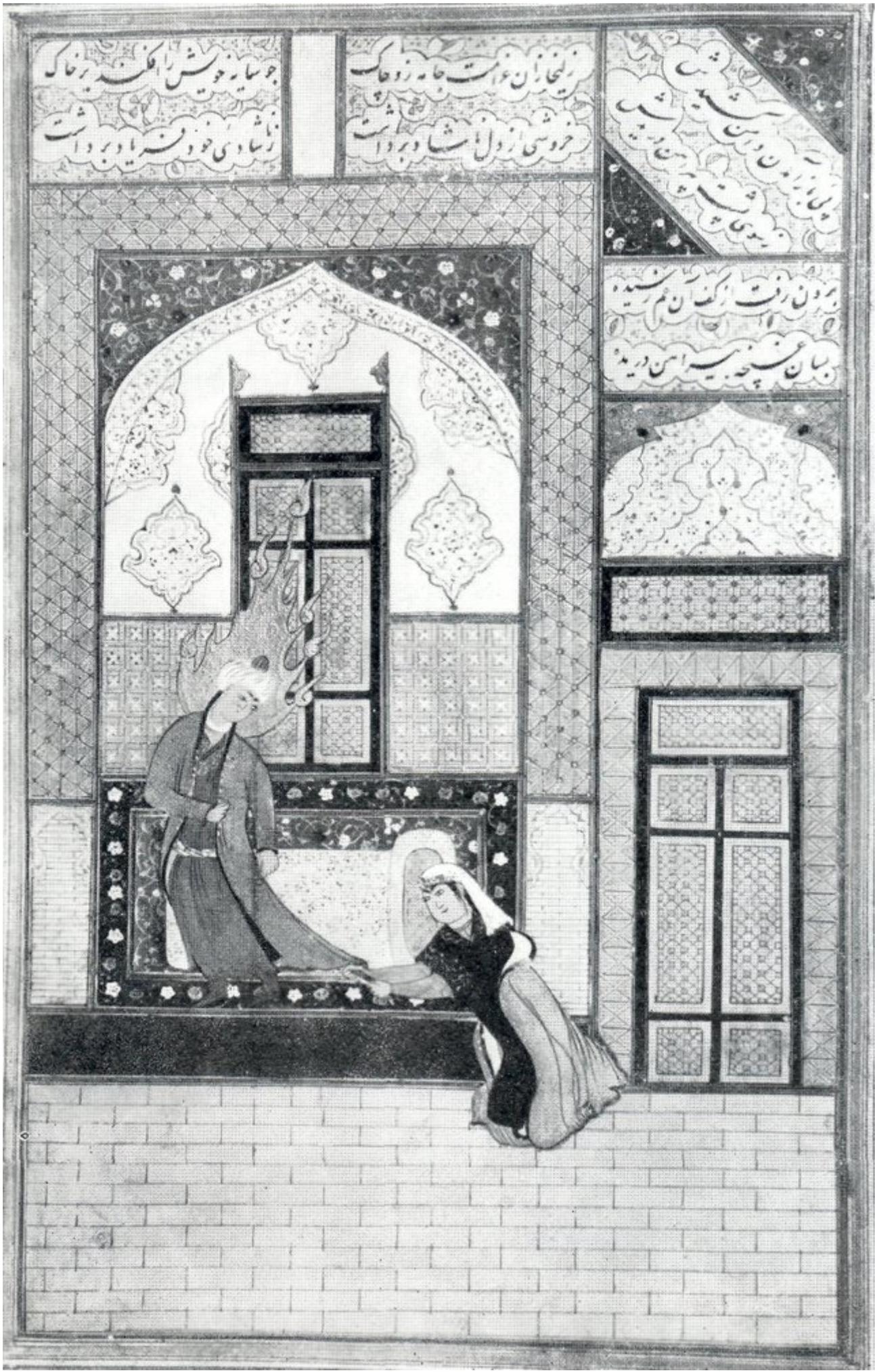
Расположенные по окружности фигуры Юсуфа, купцов, слуг вторят очертаниям корабля, силуэтам едущих, связывая оба плана, два разных сюжета. Голову Юсуфа окружает пламенеющий нимб, подчеркивающий святость героя и как бы предопределяющий мысль зрителя о благоприятном исходе истории.



ЗУЛЕЙХА ПЫТАЕТСЯ УДЕРЖАТЬ УБЕГАЮЩЕГО ЮСУФА, Джами. "Юсуф и Зулейха". Метрополитен-музей. Нью-Йорк. 13.228.5, л. 91. 1523—1524 гг. Бухара

Эпизод объяснения между Юсуфом и сгорающей в огне любви к нему Зулейхой неоднократно иллюстрировался миниатюристами. Обычно избирается момент, когда Зулейха молит Юсуфа полюбить ее, но он остается непреклонным, убегая от преследующей его красавицы. В данном случае художник не нарушает сложившийся канон изображения этой сцены. На фоне геометрически четких орнаментальных плоскостей, обозначающих интерьеры дворцовых покоев, кажутся несколько неуклюжими фигурки героев, плотные и приземистые, с полными лицами, широкими носами, почти квадратно очерченными подбородками. Характерный прием изображения миндалевидных глаз делает их как бы распахнутыми за пределы абриса лица.

Членение композиции по горизонтали и вертикали, орнамент фона, в который включается забранный в рамки текст, подчеркнутая линейность типичны для канона построения композиции бухарской школы.



جوسایر خوشتر از آنست بر خاک
ز شادای خودت یار و برداشت

زینجا زان عادت جامه زود جا
خوشی از دل شاد برداشت

باز آن دین
باز آن دین
باز آن دین

برون رفت از آن نم سینه
باز آن سپید اسن درین

ЦАРЕВИЧ МИХР, ОТРУБАЮЩИЙ ОДНИМ УДАРОМ ГОЛОВУ ЛЬВУ, Ассар. «Михр ва Муштари». Галерея Фрир. Вашингтон. 1523 г. Бухара

Сцены битв, сражений, в которых проявляются мужество, доблесть героев, — излюбленные в иллюстрациях к поэтическим произведениям. Данная миниатюра из рукописи о деяниях царевича Михра и его друга Муштари, имена которых звучат как Юпитер и Марс.

Рисунок отличается простотой, лаконизмом, сдержанностью колористического решения. Грациозность, изящество облика царевича не вяжется с представлением о той сверхчеловеческой силе, с которой он единым махом отрубает голову льва. Но для человека феодальной эпохи по могуществу и храбрости царь был почти равен божеству, поэтому людей XVI века не удивляло несоответствие облика царя и масштаба его подвига, наивная трактовка сюжета. Рисунок наполнен динамикой, движением, хотя несколько архаичен по исполнению. В расположении тел льва и всадника ощущаются отголоски геральдических композиций древности.

Сочетание больших плоскостей светлого, бледно-голубого фона и четко выделяющихся на нем ярких маленьких фигурок подчеркивает величие мира природы. Второстепенные персонажи, спускающиеся по склону холма, повторяют образы миниатюры Бехзада из рукописи Хосрова Дехлеви (ГПБ, Дорн 394). Это свидетельствует о тесных взаимосвязях с гератской школой, использовании гератских рабочих калек и припорохов художниками, эмигрировавшими в Бухару после нашествия Шейбанидов.

پنکته شیرکشی بازه را زوانست
که در رکنه یکس میدان سرشتر
بیشترش به چون آتش دروغ
پنهان برمال نوزدهم شیر



از آن ضربت که ز در پیر ششوز
اسه باز چنگ گرفت لوزه

СВАДЬБА МИХРА И НАХИД, Ассар. "Михр ва Муштари". Галерея Фрир. Вашингтон. 1523 г. Бухара

Как уже отмечалось, в живописи Среднего Востока зачастую бытовые сюжеты имели символическое значение. Это свойственно данному листу, представляющему свадебную сцену царевича Михра и прекрасной Нахид, дочери хорезмского царя Каявана.

Миниатюра, созданная в жанровом плане, может быть понята иносказательно, в духе софийской поэзии, где для выражения любви ко всевышнему использовалась лирико-любовная терминология, автор считал себя влюбленным, а предметом любви являлось божество. Еще в XIII веке выдающийся поэт Джелаладдин Руми писал:

Семь тысяч лет из года в год лепили облик мой,
И вот я ими закален; я уж давно влюблен.
Едва спросил Аллах людей :«Не я ли вага господь?»
Я вмиг постиг его закон! Я уж давно влюблен...

Иносказание, ассоциативность, символика типичны для рассматриваемого рисунка.

Своеобразна в своей условности его композиция, сочетающая вид экстерьера и интерьера, дворца и пейзажа.

Четкая геометрическая расчерченность фона, великолепный по красоте, разнообразный по мотиву орнамент дополняются изображением ряда деталей, передающих подробности дворцового быта. Это и персонажи — такие, как темнокожий слуга с ключами на поясе, охраняющий покои возлюбленных, оркестр, служанки, придворные дамы, оживленно обсуждающие событие, происходящее наверху, и реалии, дающие материал для изучения особенностей быта, — музыкальные инструменты, предметы художественного ремесла. Яркий, праздничный колорит, основанный на сочетании сине-голубых и желтоватых тонов, создает атмосферу радости и счастья влюбленных.



**ДВОЕ ЮНОШЕЙ В САДУ, Антология. Рукопись ЛО ИВ АН СССР, С-860, л. 9. 1529 г.
Бухара**

На золотистом, теплом фоне, среди зелени трав и деревьев выделяются фигуры юношей, беседующих за чтением на лоне природы. Этот лист не является иллюстрацией к определенному стихотворению, входящему в антологию, а представляет типичный для сборников восточных стихов нейтральный сюжет. Он олицетворяет любовь к поэзии на Востоке, увлеченность ею. И не случайно утверждал арабский поэт X века Мутанабби:

...самый лучший собеседник во всякое время — книга.

Миниатюра, стилистически восходящая к традициям классической гератской школы, созвучна содержанию стихов по лирическому настроению и колориту. Мягкие тонкие линии очерчивают контуры фигур юношей, сочетаясь с горизонталями полос земли, с устремленными ввысь четкими вертикалями деревьев. Цветущий миндаль, шелковистые травы, изящно прорисованные бытовые детали, такие, как чашечка в руке одного из юношей, золотой сосуд, крошечная пролетающая птичка — сливаются в единый ковровый узор. Изысканное цветовое решение придает листу декоративное звучание. Тонкое ощущение поэзии, возвышенное состояние единения человека и природы, упоение ее красотой свойственны мирозерцанию восточного художника.

ЧЕТА ВЛЮБЛЕННЫХ В ЦВЕТУЩЕМ САДУ, Антология. Рукопись ЛО ИВ АН СССР, С-860, л. 41 б. 1529 г. Бухара

Тема гармонии любящих сердец и природы продолжает свое развитие в этой миниатюре. Любовь ассоциируется здесь с весной, с ее вечным цветением. Как и «Двое юношей в саду», этот лист не связан с конкретным стихотворным текстом, а является обобщением, символом любви и красоты.

Ярко-синее небо, багряные деревья, серебристый ручей, орнаментированная одежда девушки, желтые тона костюма юноши приносят мажорное звучание в миниатюру. Влюбленные не говорят друг с другом; девушка любуется ароматным плодом, юноша погружен в книгу, но ритмическая взаимосвязь фигур передает их духовное единство. В ручье плещутся мандаринские утки — характерный еще для Китая поэтический символ любви.

Обобщенная трактовка фона сочетается с подробной проработкой ряда деталей, что вносит неповторимое своеобразие в восточную графику. Жанровая, на первый взгляд, сцена приобретает лирическое, поэтическое звучание, в то же время она могла иметь иной, чисто символический смысл, понятный просвещенным людям средневекового Востока.



В XVI веке одной из частей декоративного оформления книги являлись открывающие ее диптихи (своеобразные фронтисписы), представляющие нередко придворные сцены, не связанные с содержанием рукописи.

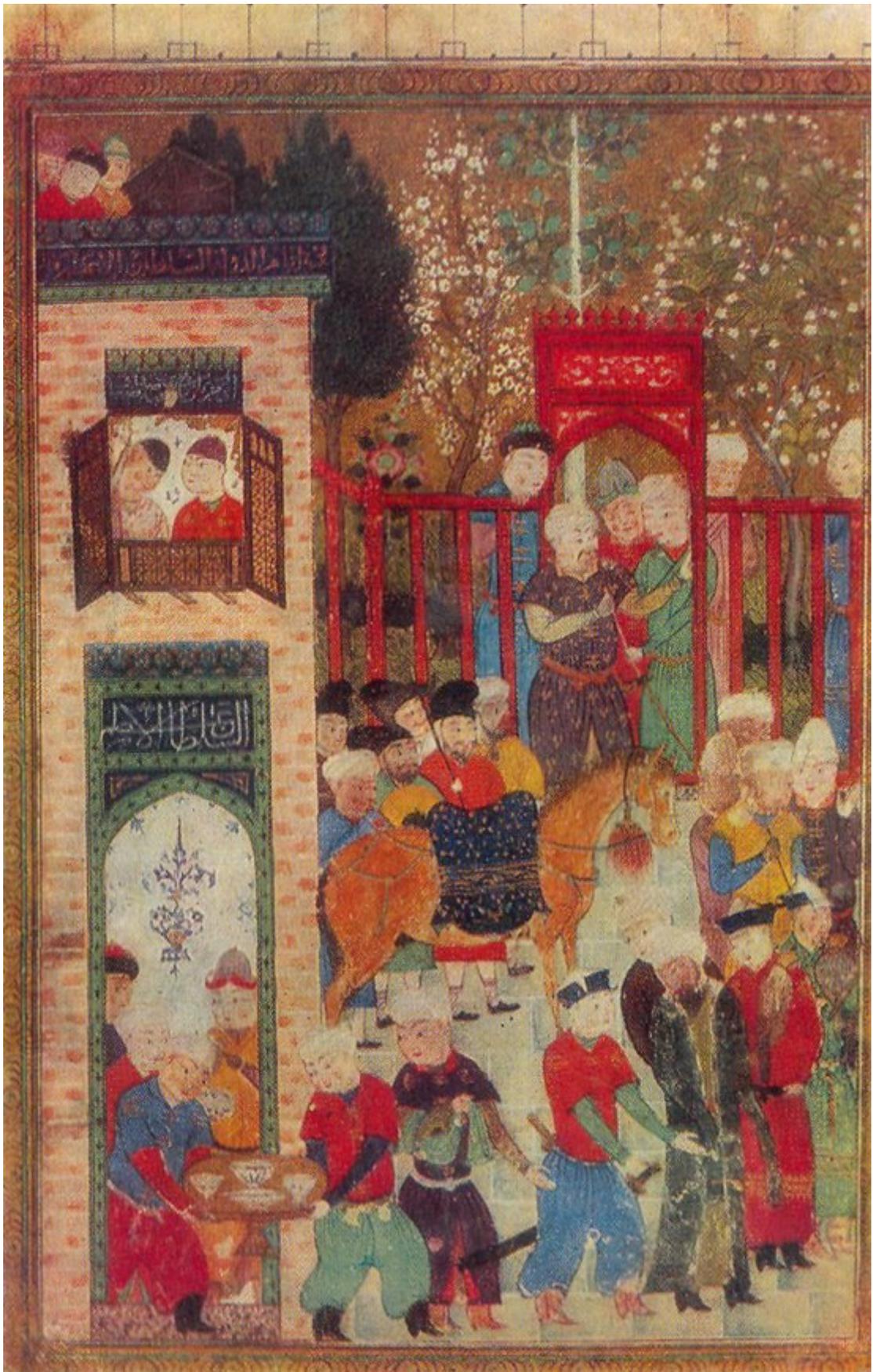
Данная миниатюра не иллюстрирует эпизоды «Шах-наме», а изображает маджлис (собрание ученых, литературное или музыкальное состязание). В пестрой хаотической, на первый взгляд, сцене все упорядочено. Действие разворачивается одновременно в саду, в зале, у ворот, причем движение людей направлено к центру зала, где восседает юный принц. В соответствии с начертанием арабской графики рукописи читались и рассматривались справа налево, поэтому основное торжество и сам принц изображены в правой части. В левой части — приготовления к празднику: слуги, выходящие из ворот, несут блюдо с угощением, гости идут на пир; они в контрастных по цвету одеждах, их жесты, движения оживлены. В правой части листа — в центре — принц, окруженный гостями, слугами, музыкантами; у бассейна — сплелись в схватке борцы. Атмосфера состязания, праздничности зрелища подчеркивается цветовым решением миниатюры, где преобладающую роль играют звучные яркие тона золота, голубого, зеленого, оживленные пятнами красного, белого, синего. Обобщенная трактовка неба сочетается с тщательной прорисовкой деталей одежды, убранства, орнаментацией рисунка.

За жанровостью сюжета, за подробной описательной манерой его изображения часто кроется символический смысл, что составляет особенность мышления на Востоке. И здесь борьба пожилого и молодого мужчин демонстрирует развлечения на маджлисе, а также является символом победы зрелого опыта и разума над молодой силой. Возможно, здесь подразумевается притча из «Гулистана» Саади, в которой говорится об ученике борца, самонадеянно вызвавшем на соревнование своего учителя и проигравшем ему, так как учитель применил прием, еще не известный юноше.

Сложное, многоплановое построение листа, насыщенность действия, его сюжетное многообразие типичны для подобного рода двойных фронтисписов среднеазиатской миниатюры XVI века.

Сцена маджлиса отличается по стилистическому исполнению от других иллюстраций «Шах-наме». Это указывает на авторство другого мастера, по-видимому, специализировавшегося на оформлении диптихов, что было принято в мастерских рукописных книг. Над входами, на балдахинах фрагментарно сохранились традиционно-величальные надписи на персидском и арабском языках.





КАШИФИ ПРЕПОДНОСИТ СВОЙ ТРУД ВИЗИРЮ СУХАЙЛУ, Хусейн ибн Али ал-Ваиз (Кашифи). «Анвар-и Сухайли». Рукопись ИВ АН УзССР, 9109, л. 5 б. 1520-е гг. Шахрухия (Ташкент)

К кругу выдающихся поэтов Джамии — Навои принадлежал Хусейн ибн Али ал-Ваиз, прозванный Кашифи, автор «Калилы и Димны», своеобразной версии индийских басен, созданной для визиря Амира Шейха-Ахмада Сухайла. По его имени и получила название книга «Анвар-и Сухайли» («Сияние Сухайла»), переписанная в начале XVI века в Герате. Как и другие миниатюры рукописи, рисунок примечателен простотой художественного решения, отвечающей вкусам шейбанидской верхушки. В отличие от многих иллюстраций на придворные темы здесь небольшое количество персонажей. На фоне условного пейзажа, где обозначены два холма с разбросанными по ним темными пятнами кустарника и мелкими красными цветочками, изображен коленопреклоненный перед визирем поэт с рукописью в руках. При всей каноничности в рисунке лиц, свойственной искусству того времени, можно проследить разницу между ними. Тонкое, вытянутое чернородое лицо поэта отличается от луноликих визиря и придворных.

Неяркий колорит, построенный на сочетании желтовато-оливковых тонов, соответствует простоте замысла. Привлекают внимание кудрявые «облачка счастья», свидетельствующие о проникновении китайских мотивов в графику Среднего Востока. В целом композиция очень близка сцене «Художник Мани, преподносящий рисунок царю Бахрам-Гуру», что подтверждает принадлежность обеих рукописей ташкентской группе.

مخدمت نوشروان رسانید و موقع قبول و شرف استخمان یافت

رتبه حضرت شاه باقی مدارج کمال رسید



و مای کار نوشروان در اخبار آثار عدل و احسان و قنبر باد و سیکین

ПРИГОТОВЛЕНИЕ К СОКОЛИНОЙ ОХОТЕ. Хусейн ибн Али ал-Ваиз (Кашифи). «Анвар-и Сухайли». Рукопись ИВ АН УзССР, 9109, л. 42 б. 1520-е гг. Шахрухия (Ташкент)

Лист «Приготовление к соколиной охоте», решенный более традиционно, чем жанровые сцены «Анвар-и Сухайли», представляет интерес благодаря характерным стилистическим чертам, свойственным раннему этапу среднеазиатской миниатюры. Это - осевое членение композиции, в данном случае обозначенное «паузой» в размещении правителя и его свиты, это — костюмы, в частности «гератская» форма короны, это — изображение пейзажа, приглушенный колорит и некоторые детали которого — холм, облака, «одушевленные скалы» — настолько совпадают с аналогичной трактовкой в миниатюрах Собрания сочинений Навои, что не остается сомнений в происхождении обеих рукописей из мастерской Шахрухия (Ташкентского удела).

Вместе с тем от рукописей ташкентского круга тянется связь к Самарканду 1540-х годов, что очевидно из миниатюр «Истории Абулхайр-хана».



ПРИТЧА О БЛАГОЧЕСТИВЦЕ И ЛАСКЕ. Хусейн ибн Али ал-Ваиз (Кашифи). «Анвар-и Сухайли». Рукопись ИВ АН УзССР, 9109, л. 281 б. 1520-е гг. Шахрухия (Ташкент)

Сборники восточных басен и сказок, в том числе знаменитую «1001 ночь», часто сравнивают с приемом фокусника, когда из большого ящика достают меньший, затем следующий, далее еще меньший, и их великое множество. «Ящичное построение» нравоучительных сказок и притч всегда объединено обрамляющим сюжетом, в котором присутствует рассказчик, излагающий сказки по ходу действия. В «1001 ночи» это прекрасная Шахразада, в «Анвар-и Сухайли» — шакалы Калила и Димна, а также философ-индеец Бейдеба. Поведанная Бейдебой история о благочестивце и ласке порицает людей, «торопливых в своих делах, поступающих без твердого знания и обдуманности».

Изображая, как из-за поспешности благочестивец убил ручную ласку, которую он оставил караулить ребенка, художник переносит действие за пределы дома, что всегда предпочитали миниатюристы Мавераннахра. Иллюстрации к басням, по сравнению с множеством стандартизованных столетиями миниатюр к эпосу и лирике, давали большую свободу в выборе достоверного жизненного материала, не требующего «высокого стиля». На листах «Анвар-и Сухайли» толпятся женщины с непокрытыми головами и босоногие простолюдины в короткой одежде, с долами, подоткнутыми во время работы за пояс. Изображенный на данной миниатюре благочестивец, также облачен в повседневный халат, хотя по содержанию притчи известно, что герой возвратился с царского приема.

Любовно передаст художник деревянную колыбель с точеными перекладинами (такие люльки — бешик — и по сей час распространены в Средней Азии), прослеживает, как запеленат и «прибинтован» ребенок к своему ложу.

Эта и другие миниатюры рукописи убедительно подтверждают высказанное нами во вступительной статье соображение о «новеллистическом», непарадном направлении в искусстве рукописной книги, возникшем за пределами столицы.



**ХУДОЖНИК МАНИ, ПРЕПОДНОСЯЩИЙ РИСУНОК ЦАРЮ БАХРАМ-ГУРУ,
Алишер Навои. Собрание сочинений. Рукопись ГПБ, Дорн 559, л. 184. 1521 —1522 гг.
Шахрухия (Ташкент)**

Одна из множества легенд о Бахрам-Гуре рассказывает о том, как царь влюбился в портрет китайской красавицы, написанный для него художником Мани. Эпизод подношения портрета Бахрам-Гуру воспроизведен в миниатюре, очень близкой к иллюстрации на аналогичный сюжет из рукописи Кашифи.

Идентичность композиции сцены приема шахом посетителя традиционна для Среднего Востока. Но конкретные стилистические черты, лаконизм живописных средств и общее колористическое решение, характер пейзажа, форма облаков свидетельствуют о единстве мастерской, где был исполнен рисунок.

В мастерской Шахрухия особое внимание уделялось сюжетам, связанным с творческими профессиями, что нашло выражение в теме подношения творцом своих трудов правителю.



**ВСТРЕЧА ФАРХАДА С КАМЕНОТЕСАМИ В ГОРАХ АРМЕНИИ, Алишер Навои.
Собрание сочинений. Рукопись ГПБ, Дорн 559, л. 96. 1521 — 1522 гг. Шахрухия
(Ташкент)**

В отличие от праздничных картин пиршеств и изысканных любовных сцен, эта миниатюра посвящена труду простых людей. Она иллюстрирует один из эпизодов поэмы Навои, рассказывающий о том, как китайский принц, прекраснородушный и могучий Фархад, архитектор и каменотес, увидел в волшебном зеркале неизвестную страну и живущую в ней красавицу, которую он безотчетно полюбил. Узнав, что эта страна — Армения, Фархад направляется туда. По дороге он встречает измученных непосильным трудом ремесленников, прокладывающих арык среди скал. Движимый сочувствием к ним, Фархад за один день выполняет всю работу. В этом эпизоде воплотились фольклорные представления о Фархаде как о народном богатыре.

Рисунок отличается простотой и строгостью. Почти весь лист занимает изображение синих скал на фоне темно-желтого неба. Количество персонажей невелико — это каменотесы и Фархад, протягивающий к ним руки. Облик людей из народа передан с большой наблюдательностью, точен характер их внешности — заросшие бородой лица и бедные одежды — простые халаты, высокие бараньи шапки — кулохи.

Лапидарная манера живописи, сдержанный суровый темноватый колорит соответствуют настроению сюжета.

Главным героем своей поэмы Навои делает Фархада, в отличие от других авторов, писавших на эту тему, в частности, Низами, где основной персонаж — слабовольный царь Хосров. Поэт, а за ним и иллюстратор рукописи воспевали мужество, любовь к труду, мастерство Фархада, созидательный характер его деятельности. Эти черты свидетельствуют о демократических тенденциях среднеазиатской миниатюры.



ИСКАНДЕР У ПЕРЕПРАВЫ ЧЕРЕЗ СЫРДАРЬЮ, Масуд ибн Осман-и Кухистани. «Тарихи Абулхайр-хани» («История Абулхайр-хана»). Рукопись ИВ АН УзССР, 9989, л. 66. 1540-е гг. Самарканд

Небольшая, обрамленная со всех сторон текстом, миниатюра изображает Александра Македонского (Искандера), погрузившегося в раздумье на обрывистом склоне Сырдарьи. Великий полководец показан вне этикетной ситуации — без свиты, в присутствии всего лишь одного собеседника. Несколько ниже двое каменотесов рушат скалу, возможно, с целью навести переправу. Любопытно, что этих персонажей художник «позаимствовал» из рукописи Собрания сочинений Навои 1521 — 1522 годов, где имеется подобная фигура Фархада. Есть и другие примеры совпадения персонажей миниатюр обоих манускриптов, что позволяет говорить о знакомстве миниатюриста хроники Шейбанидов с рукописью Навои или об использовании общих рабочих калек.



**ЧИНГИЗ-ХАН ПРИНИМАЕТ СВОИХ СЫНОВЕЙ НА БЕРЕГУ РЕКИ СЫРДАРЬИ,
Масуд ибн Осман-и Кухистани. «История Абулхайр-хана». Рукопись ИВ АН УзССР,
9989, л. 139 б. 1540-е гг. Самарканд**

Рукопись исполнена по приказу Абд ал-Латиф-хана (1540—1551), внука Абулхайр-хана. В ее миниатюрах выразились особенности, характерные для живописи Мавераннахра середины XVI века. В центре композиции — сам Чингиз-хан, около него сыновья. Рядом — застывшие в почтении придворные, сидящие на ковре; масштабы их фигур значительно меньше, чем у нейтральных персонажей. Действие происходит не в традиционно роскошном, богато убранном зале, а в степи, на лоне природы, что подчеркивает своеобразие местных обычаев, характер кочевой, суровой жизни Средней Азии. При общем лаконизме художественного решения, отсутствии орнаментики, мастер старается достоверно воссоздать исторический эпизод, включая ряд бытовых деталей. К ним относится изображение колчана со стрелами, лежащего за спиной хана. Колчан по размеру почти равен фигуре любого из придворных; это несоблюдение масштабности не случайно. Чингиз-хан — завоеватель, и стрелы — атрибут, подчеркивающий его воинственность. Бытовая деталь приобретает здесь символическое значение. На первом плане декоративно прорисованные кони в богатом убранстве — голубой, пегий, гнедой, белый. Кони — первые друзья воина, поэтому им уделено особое место в композиции.

Столик с узкогорлыми кувшинами для вина, блюда с яствами акцентируют праздничный характер события, изображенного скупыми художественными средствами, строго и просто. Торжественности обстановки соответствует и нарядное, но неяркое колористическое решение, построенное на сочетании приглушенно-золотистого фона и голубых, красных и зеленых тонов одежд.



چون تمامت فرزندان و امراد و نویمان و بزرگان و لشکر کشان ایران و توران جمع شده بودند

**ГАЗАН-ХАН В СВОЕМ ДРАГОЦЕННОМ ШАТРЕ В УРДЖАНЕ ЗАДАЕТ ПИР
ЗНАТИ, Масуд ибн Осман-и Кухистани. «История Абулхайр-хана». Рукопись ИВ АН
УзССР, 9989, л. 173. 1540-е гг. Самарканд**

Композиция, стилистическое решение, типаж персонажей близки миниатюре «Чингиз-хан принимает своих сыновей», что позволяет рассматривать их как работы одного мастера. Основное различие этих сходных произведений в их колористическом звучании. В отличие от большинства листов, где фон золотой, — здесь он темно-зеленый. В сочетании с синим небом, белой юртой и красным шатром это создает поразительный декоративный эффект. По зеленому полю, словно сияющие звездочки, разбросаны яркие крошечные цветы. Художник внимательно и любовно прослеживает узор орнамента ковра и «ковровость» поляны, подчеркивая нарядностью и красотой цвета своеобразие походной жизни Шейбанидов, фольклорный оптимизм представлений о человеке и мире природы.

Мухаммед-Мурад Самарканди. ФЕРИДУН С ВОИНАМИ ПЕРЕПЛЫВАЕТ РЕКУ ЭРВЕНД (ТИГР), Фирдоуси. «Шах-наме». Рукопись ИВ АН УзССР, 1811, л. 19 б. 1556 - 1557 гг. Средняя Азия

Феридун в «Шах-наме» — мифологический царь, освободитель Ирана от тирании Зохака. Полагают, что древнейшая основа этой легенды — космический миф о борьбе лучезарного солнца с черной тучей — драконом. Светлый, «солнечный» образ Феридуна является в народном сознании символом справедливости, победы, освобождения от иноземного гнета. ...Чтобы достичь замка Зохака, воины Феридуна должны были форсировать реку Эрвенд (этот эпизод и изображает миниатюра), но, по наущению Зохака, перевозчик отказался пригнать им суда и лодки. Тогда витязи решили перебраться вплавь.

...Помчались на конях проворных с ходу,
До самых седел погрузились в воду.

Зритель не видит неба — лишь темные бурливые волны, удаляющегося перевозчика и плотную массу кавалерийского десанта. Вся композиция насыщена движением, поддержанным меткими ударами цвета. Вспыхивают, плещутся, плывут над водой флажки на шлемах, высветлена обнаженная фигура воина, широкими гребками преодолевающего Эрвенд, верные друзья — кони, вздернув головы и храпя, выносят на берег воинов Феридуна.

Вглядываясь в небольшую, сравнительно малофигурную миниатюру Мухаммед-Мурада, мы восхищаемся мастерством художника, создателя героического, сурового стиля, который в своем понимании декоративно-монументальных задач и выражении духа произведения во многом созвучен исканиям нашего времени.



Мухаммед-Мурад Самарканди. РОДЫ РУДАБЕ, Фирдоуси. «Шах-наме», 1556—1557 гг.
Средняя Азия

Сцена рождения одного из главных героев эпоса «Шах-наме» — богатыря Рустема, неожиданно камерно решена художником. Обычно подобный сюжет разыгрывается в богатых покоях, где мать новорожденного царственно лежит среди почтительно-восхищенных статистов-зрителей, а повивальная бабка уносит спеленатого младенца. Миниатюра Мухаммед - Мурада «Роды Рудабе» — сдержанный и целомудренный рассказ о материнских муках, терпении и надежде. В колорите, словно предвещающая уготованные Рустему испытания, преобладают сине-сиреневые цвета — символ печали. Художник избежал натуралистических подробностей, но в его повествовании много жизненных наблюдений. Действие разворачивается без свидетелей, на фоне темной завесы. Слева от нее — молящийся мужчина, вероятно, отец Рустема Заль. Справа — старая, опытная повитуха. Около роженицы, сидящей на корточках (как это еще недавно бытовало в кишлаках Средней Азии), хлопочут близкие подруги, поддерживая ее под руки и нашептывая слова ободрения. Несколько скупых штрихов — разметанные, выбившиеся из-под платка пряди волос, сдвинутые в страдании брови Рудабе, раскинутые руки — придают необычайную убедительность всему эпизоду.



Мухаммед-Мурад Самарканди. ЕДИНОБОРСТВО ВИТЯЗЕЙ, Фирдоуси. «Шах-наме». Руккопись ИВ АН УзССР, 1811, л. 82 б. 1556 —1557 гг. Средняя Азия

Художник с большим мастерством передает динамику битвы. Здесь нет лишних деталей. Скупо и лаконично изобразив небольшое количество персонажей на фоне гористой местности и пустынного пейзажа, мастер выразил страстность, напряженность яростной борьбы. «Кадрируя» отдельные эпизоды, Мухаммед-Мурад создаёт впечатление картины боя.

Фигуры сражающихся заполняют почти весь лист. В центре его воины с луками и стрелами, с искаженными лицами, борющиеся не на жизнь, а на смерть. На склонах холма двое воинов наблюдают за их битвой. Пластика раскинутых рук и обмякших тел поверженных всадников словно олицетворяет секундную грань между жизнью и смертью. Сражение трактуется как кровавое, драматическое событие. Это отличает почерк художника от большинства батальных сцен, принятых в восточной живописи, где отрубленные головы составляли единый ковровый узор с цветами и щитами на поле боя. Фантазия и условная манера изображения сочетаются в миниатюре с реалистической наблюдательностью и документальной достоверностью. С этой точки зрения большой интерес для историков и этнографов представляет изображение оружия, костюмов и снаряжения, упряжи и осадных сооружений в батальных «Шах-наме».

چنان چسبید گشته بر جای
 بیایید بر آسودن و دم زدن
 بیایید و کی باز برخواهید
 بر آنکه کارنگه برود پایت

تو کجایی کی پانی نهاده پیش
 پس آنکه پیوی جنگ باز آمدن

زبان برکت اندر بر یکدگر
 برفتند و اسبان جنگی بجای

که اکنون زگر می بدر دگر
 خود آوریدند و بستند پای
 بیکی رو کینه یار استند
 زمین را بجزاید و اندرشت



یکی نیزه زد بر کمر گاه اری
 فرود آمد از پست شد بر روی
 فرو بست بر زمین چنان است
 بر آورد آواز کرد آفسرین
 اباندر میان ز توران سپاه

کز ایش گون کرده در ز دور
 بر آن خاک تیره کشیدین روی
 بر کان چه آمد ز بخت کی گشت
 بر ستاه در بخت لوان زمین
 بهم زرم آمد دود مرد

ز در بر میبش که بر خفاست کرد
 مرا و رایجی ره ز روی زمین
 بر آن کوه فرج بر آمد ز پست

تو کجایی بدر بدشت چنان
 بگوشتش بر افکند بر پشت زمین
 بیکی کوک بیک در فوج بدقت
 برون رفت که کین ز توران
 برفتند و جستند جای نبرد



بینه بگشتند و بشکب

کاشا گرفتند هر دو بدقت

با پرخاش تیر

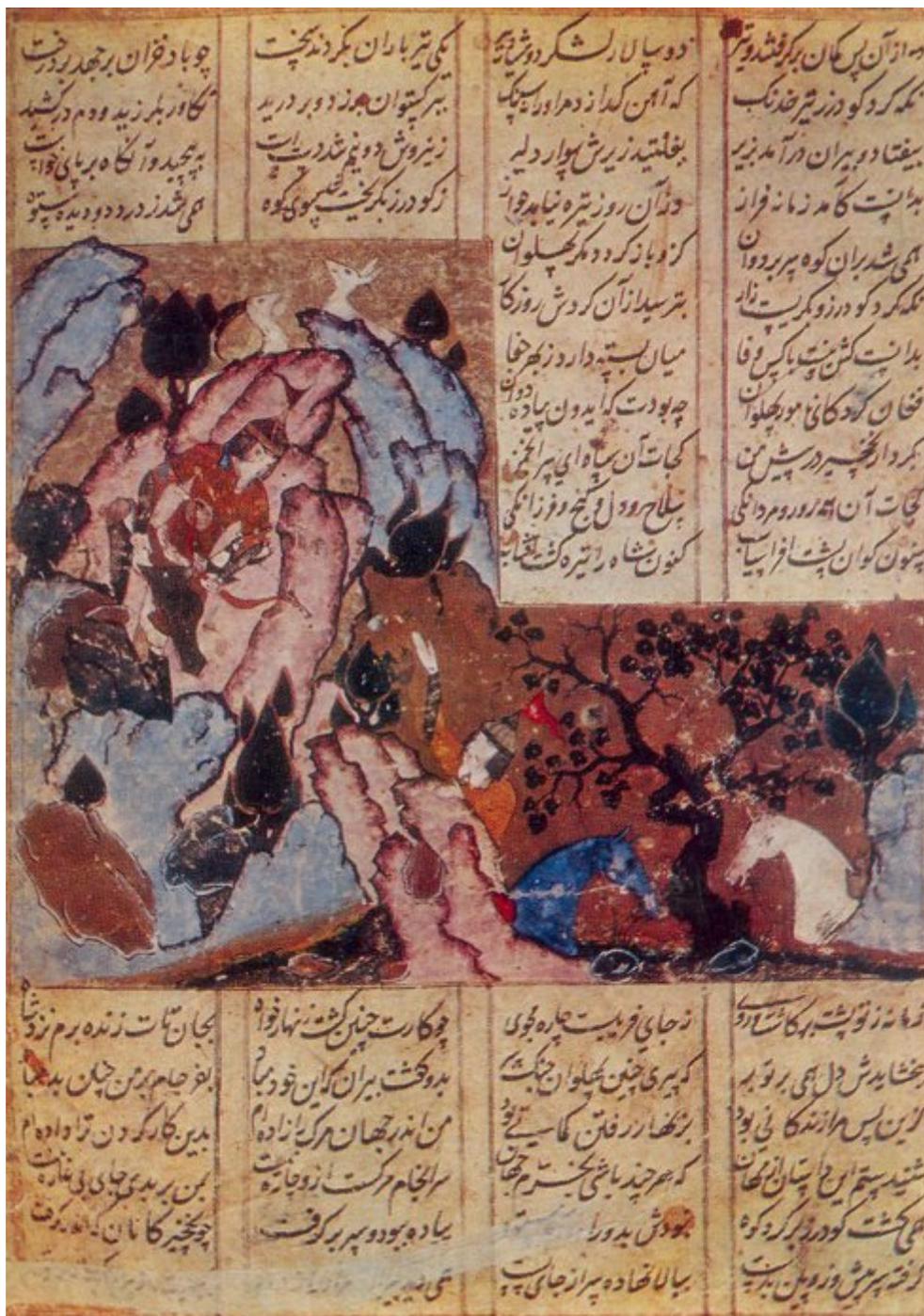
روی اندر آورده بود سپهر

Мухаммед-Мурад Самарканди. ГУДАРЗ, ПРЕСЛЕДУЯ В БОЮ ПИРАНА, ЗАГОНЯЕТ ЕГО НА ГОРУ, Фирдоуси. «Шах-наме». Рукопись ИВ АН УзССР, 1811, л. 228. 1556—1557 гг. Средняя Азия

Одним из сюжетов поэмы Фирдоуси «Шах-наме» является история борьбы Иранского и Туранского царств, в которой победил Иран. Среди туранских воинов особенно был замечателен «самый доблестный и великодушный» Пиран, чьи подвиги вдохновенно описывал Фирдоуси. В решающем сражении иранский герой Гударз, преследуя Пирана, потерявшего меч, загнал его на гору. С нее Пиран бросился в пропасть, предпочитая смерть бесславному поражению. Этот эпизод представлен в миниатюре, выполненной в характерном для Мухаммед-Мурада Самарканди динамичном стиле.

Взволнованность, напряжение, трагизм батальной сцены решены художником необычно, с попыткой осмыслить ее психологическое содержание, передать накал чувств не столько «пантомимой жестов», сколько чисто изобразительным языком.

Форма листа, композиция его асимметричны, нагромождение скал со зверообразными профилями, их резкая устремленность вверх, излом дерева, отчаянный жест героя, неяркий, мрачноватый, построенный на сочетании сине-лиловых и темно-красных тонов колорит определяют особое эмоциональное состояние произведения.



Мухаммед-Мурад Самарканди. ОПЛАКИВАНИЕ ИСКАНДЕРА, Фирдоуси. «Шах-наме». Рукопись ИВ АН УзССР, 1811, л. 353. 1556—1557 гг. Средняя Азия

Миниатюра отлична от выполненной несколько раньше на ту же тему бухарской иллюстрации из «Вала Искандера» Навои. Она небольшого размера, горизонтального формата. Главное место отведено людям, оплакивающим Искандера. Здесь нет бурных движений, резких жестов, все сосредоточено на передаче внутреннего напряжения горестной сцены скорби, и это находит выражение в психологии лиц.

Легкие наклоны фигур, повороты голов создают своеобразный ритм, нарушающий застылость, статику поз скорбящих, вносят беспокойство в композицию.

На гладком лиловом фоне резко выделяется черная земля, черные одежды женщин и мужчин. Этот цвет очень редко употреблялся в среднеазиатской живописи, поэтому здесь он звучит особенно сильно, подчеркивая настроение общего горя.

Такому ощущению способствуют и асимметрия композиции и форма самого листа, верхняя правая часть которого срезана текстом. Это особо выделяет левую часть, где изображены плакальщицы у гроба. Лапидарность изображения, отсутствие бытовых деталей, орнаментированного архитектурного и пейзажного фонов, лилово-черная, чуть разбавленная золотистым благородная тональная гамма усиливают суровость рисунка, столь непохожего на изысканные миниатюры придворных мастеров. Необычная манера художника Мухаммед-Мурада, острота выражения чувств, демократические тенденции ставят его творчество в ряд выдающихся достижений искусства Средней Азии XVI века.



ЮСУФ В ЧУДЕСНОМ САДУ ЗУЛЕЙХИ, Джами. «Юсуф и Зулейха». Частное собрание. США. 1550-е гг. Бухара

Прославленная поэма Джами «Юсуф и Зулейха», написанная в 1483 году и посвященная Султан-Хусейну Байкаре, выражает суфийскую идеологию и воспекает «духовную любовь». Это произведение представляет своеобразную версию библейского сказания об Иосифе Прекрасном и влюбленной в него жене Пентефрия.

Рисунок выполнен в традициях гератской школы и трактован как придворная сцена. Осевое построение, свойственное такого рода изображениям, статика и репрезентативность становятся непреложным каноном и приметой столичных бухарских миниатюр. Строгой симметрии композиции вторят справа и слева врезки текста, заключенного в орнаментальные «облачка» в верхней части листа, ее геометрическую ясность и четкость подчеркивают вертикали и горизонталы отходящих от бассейна каналов. В центре, на почетном месте, Юсуф с книгой, его осеняет пламенеющий нимб. Над порталом смыкаются ветви деревьев персика, очертания которых ритмически согласуются с силуэтом холма, линией наклона голов и абрисом фигур хоровода женщин, любующихся красотой юноши и беседующих между собой. Их яркие халаты украшены блестящими пуговицами и золочеными ожерельями, на которых подвешены узорные коробочки - ароматницы. Эта деталь, в сочетании со зрелищем цветов, должна была вызывать у склонного к ассоциациям восточного зрителя ощущение благоуханного сада Зулейхи и воспетого Джами «аромата Юсуфа». Изысканное многоцветье золотого фона, зелени лужайки, синих, красных, лиловых одежд также характерно для бухарской школы середины XVI столетия.



ОТШЕЛЬНИК В ГОРАХ. ОТШЕЛЬНИК, ИДУЩИЙ ПО МОРЮ, Из притчи о ливанском отшельнике. Саади. «Гулистан». Фонд Мартина Бодмера. Женева. F. VI, 5, л. 29 б, 30. 1547 г. Бухара

В женеvской рукописи «Гулистана» Саади, переписанной во время правления Султан-Хусейна Байкары в Герате, помещены две пары миниатюр, исполненных позже в Бухаре. Каждая из них изображает два эпизода одной притчи. Использование таких своеобразных диптихов давало возможность полнее раскрыть сюжет литературного произведения, в данном случае истории отшельника из Ливана, который мог ходить по воде, не замочив ног. Но однажды благочестивый старец чуть не утонул, ступив в воду одного из бассейнов Дамасской мечети. Ученик отшельника, потрясенный этим, попросил старика объяснить происшедшее. Тот ответил, что вдохновение, божественное просветление нисходит лишь в минуты высшей духовной устремленности, отречения от всего земного.

Миниатюры отличаются от работ, продолжавших традиции гератской школы. Сразу бросается в глаза не только оригинальность трактовки образов, но и иной графический стиль. В правой части диптиха — отшельник в своей пещере, погруженный в созерцание. Среди громоздящихся скал, у быстрого ручья фигура отшельника кажется одинокой; абрис ее силуэта вторит очертаниям гор, что делает человека как бы частицей мира природы, подчеркивает их единство. Пейзаж и облик отшельника переданы в оригинальной манере; живописная разработка скал, рисунок трав и камней отличны от декоративности, камерности и тонкой поэтической настроенности гератской миниатюры. Суровость горного пейзажа, в очертаниях которого чудятся гротескные физиономии, придают листу философско-пантеистическое звучание. Вторая часть диптиха решена более жанрово и представляет, как отшельник идет по воде, к удивлению рыбаков, опустивших невод в море, и морского чудища, как бы принимающего участие в действии. Сосредоточенное, мудрое лицо отшельника, простота его движений, отдаленность его фигуры полосой воды от берега, где находятся другие персонажи, подчеркивают отрешенность старца от бренного мира, естественность происходящего чуда, что соответствует философско-назидательному характеру притчи.

Привлекает внимание своеобразие облика рыбаков, одетых в подробно прорисованные костюмы простолюдинов, с лицами среднеазиатского типа. Их удивление художник передает не за счет канонического жеста — палец, поднесенный к губам, а движениями взглядов и рук, обращенных к отшельнику. Почти гладкий фон разделен волнистой плавной линией на три горизонтали: небо, землю и воду. Детали не имеют здесь важного значения, все внимание автора направлено на создание определенного настроения, передачу состояния души, созерцающей чудо.





ПИР У ХАТИМ-ТАЯ. ХАТИМ-ТАЙ И СОБИРАЮЩИЙ ТЕРНОВНИК БЕДНЯК. Из притчи о Хатим-Тае. Саади. «Гулистан». Фонд Мартина Бодмера. Женена. F. VI, 5, л. 44 б, 45. 1547 г. Средняя Азия

Своеобразие, характерное для миниатюр данной рукописи, отличает и диптих, посвященный притче о Хатим-Тае.

Однажды Хатим-Тай, славившийся добротой и гостеприимством, устроил всеобщий пир, заколов ради этого 40 верблюдов. Неподалеку от места пиршества он увидел бедняка, собиравшего терновник и не участвующего во всеобщем торжестве. Хатим-Тай удивился этому и спросил, почему не пирует бедняк на празднике, устроенном для всех. Тот ответил: «Кто ест хлеб, заработанный своим трудом, не подчиняется Хатим-Таю». Пораженный ответом бедняка, Хатим-Тай понял, что тот превзошел его в широте и мудрости взглядов. Правая часть диптиха представляет сцену пира у Хатим-Тая, левая — его встречу и разговор с бедняком.

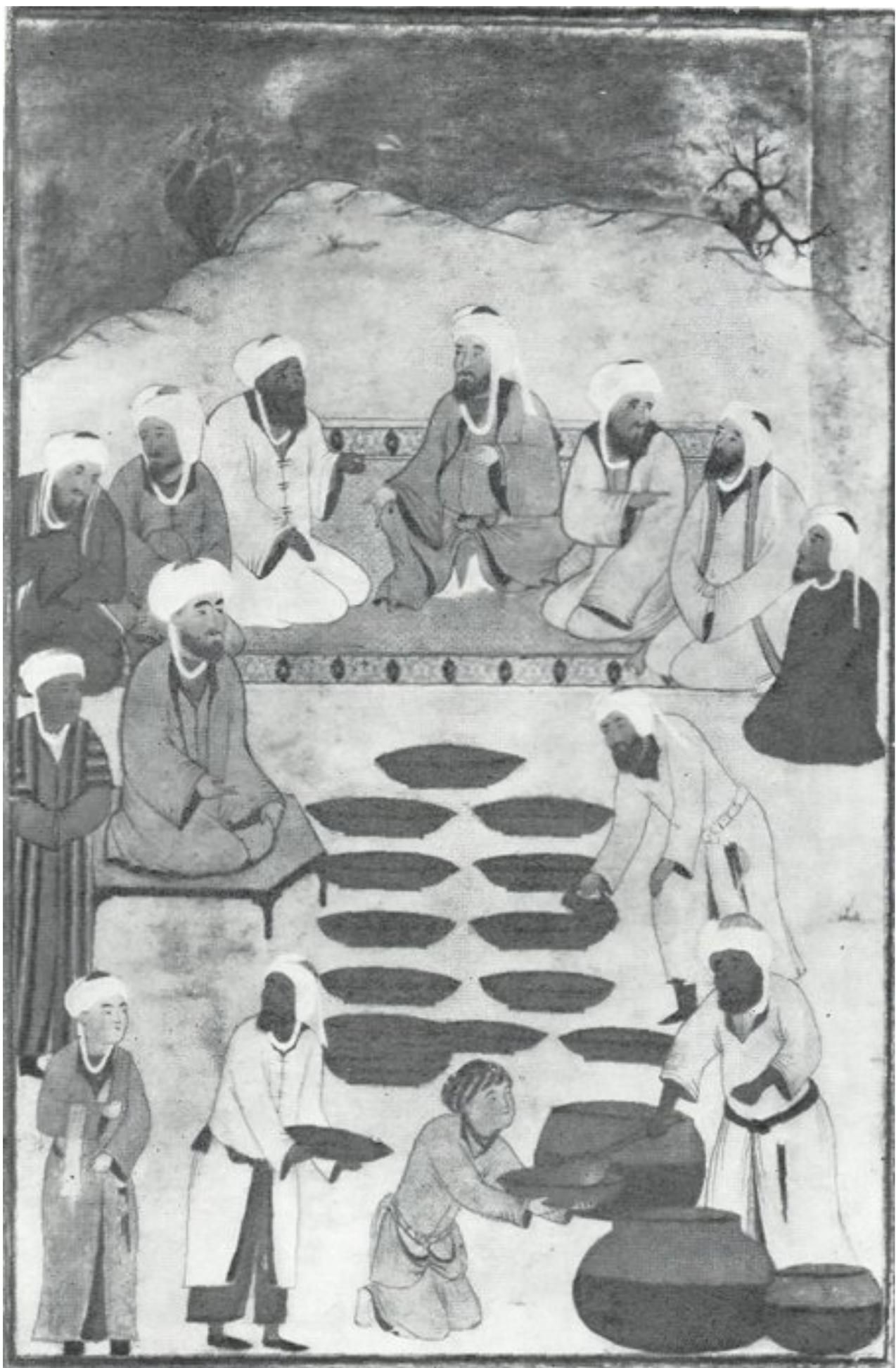
Атмосфера пустыни, ее суровость и простота переданы художником с большим мастерством. Лаконичный пейзаж, небольшая юрта, где у очага собрались женщины с детьми, мужчина, занимающийся прядением, невдалеке другой, собирающий терновник, — все это характерная картина быта кочевников среднеазиатских степей. Достоверен и облик крестьян - коренастых, узкоглазых, с костистыми лицами, одетых в полосатые халаты и в штаны до колен. Сам Хатим-Тай и его друзья больше напоминают богатых бухарцев, чем аристократов придворного круга.

Особенности уклада среднеазиатской жизни, занятия жителей, их Социальная принадлежность, этнический тип людей нашли выражение в тонко подмеченных психологических чертах и таких реалиях, как прически и костюмы, топор, заткнутый за веревку, связывающую терновник, выброшенные кости и головы съеденных верблюдов, форма посуды. Все это сообщает неповторимое своеобразие миниатюре.

Художественное решение диптиха, несмотря на кажущееся внимание к бытовым подробностям, строго и просто. Очерченные легкой линией крупные сильные фигуры выделяются на гладком светлом фоне. Ритмическая согласованность силуэтов, движений с формами предметов быта (блюда в сцене пира), отсутствие детализации, орнаментировки, лаконичная манера живописи, отличная от ювелирного изящества гератской миниатюры, придают диптиху монументальность.

Стилистическая близость обоих диптихов указывает на руку одного выдающегося мастера мавераннахрской школы, их исполнившего.



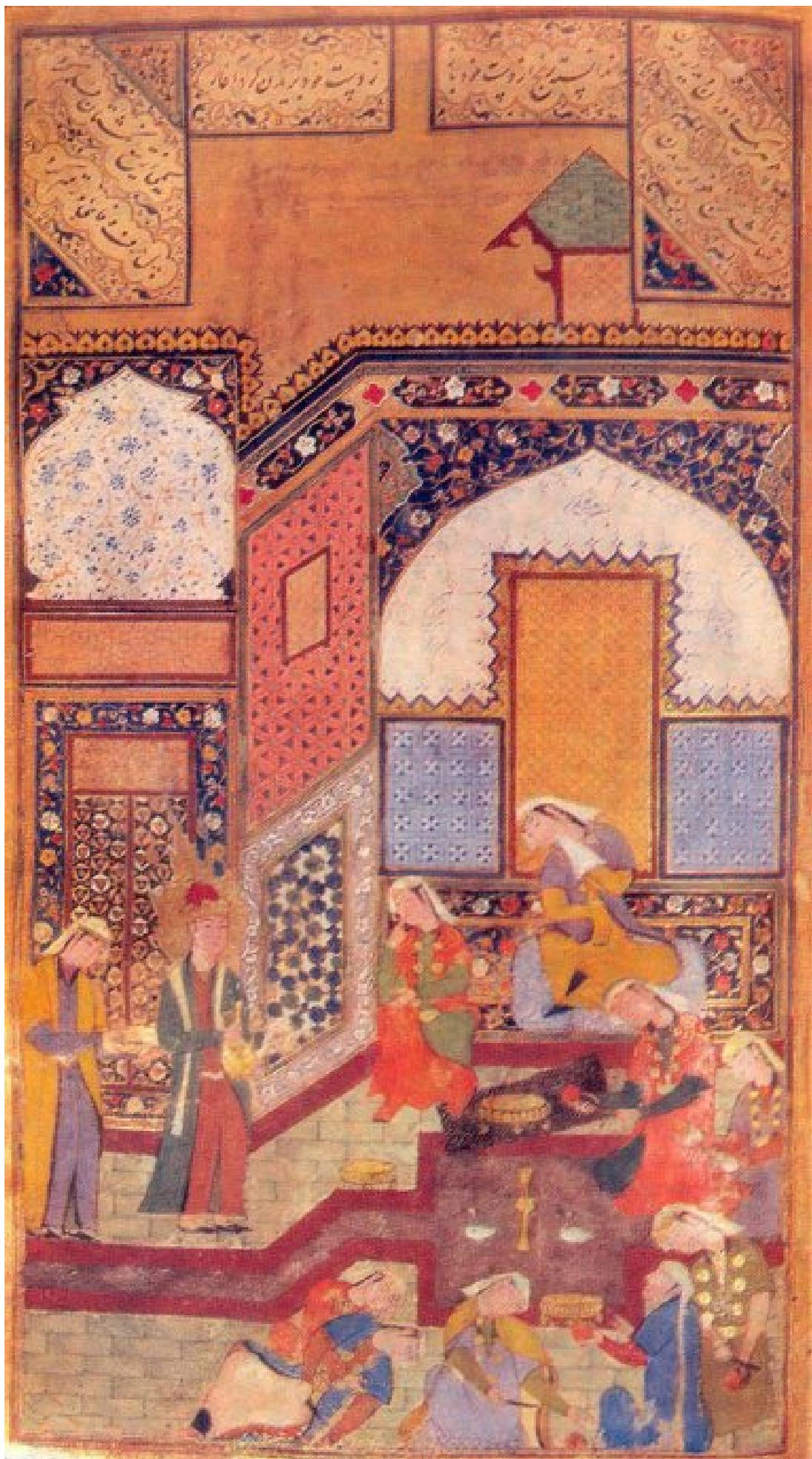


ЮСУФ ПЕРЕД ЖЕНЩИНАМИ ЕГИПТА, Джамии. «Юсуф и Зулейха». Частное собрание. США. 1550-е гг. Бухара

Сюжет этот был распространен на Среднем Востоке и неоднократно иллюстрировался, обретая устойчивый канон изображения сцены, когда влюбленная в своего раба Зулейха показывает его приближенным, которых сражает красота Юсуфа.

Рисунок обрамлен отделяющей интерьер мозаично-нарядной архитектурной ширмой. На фоне порталной ниши, на ковре — Зулейха, с любовной тоской смотрящая на Юсуфа, который входит в зал, неся сверкающий кувшин. Фигуры главных героев, расположенные по диагонали, сразу привлекают к себе внимание. Вокруг бассейна, где плавают лебеди, сидят подружки и служанки Зулейхи, занятые очисткой гранатов. Пантомима жестов была основным средством выражения чувств в восточной миниатюре, поэтому восторг и изумление египтянок художник передает пластикой движения: одна из женщин прикусила «палец удивления», другие выронили из рук гранаты, порезав при этом руки, некоторые впали в беспамятство. Подобного рода своеобразный прием выражения эмоций оживляет традиционность решения.

Четкость линий и членений, характерная для Мавераннахра середины XVI века, отливает этот лист от прихотливости современных ему композиций тебризской школы. Однако, несмотря на «геометричность» и изобилие орнаментики, миниатюра не кажется дробной благодаря цельности колористического решения, тональной гармонии.



Махмуд Музаххиб. СУЛТАН САНДЖАР И СТАРУХА, Низами. «Сокровищница тайн». Национальная библиотека. Париж. 985, л. 40 б. 1545 г. Бухара

Дидактически-философская поэма Низами «Сокровищница тайн» посвящена проблемам морали и правилам поведения человека. Она состоит из двадцати глав. Миниатюра иллюстрирует одну из притч о встрече на дороге сельджукского султана Санджара со старухой, которую тяжело обидел пьяный градоправитель—шэхпэ. Старуха говорит шаху, что если он не восстановит правосудие, то станет лишь рабом, притязующим на власть шаха. Но Санджар не послушался мудрой старухи и скоро погиб вместе со своим царством.

Низами в этой притче проводит мысль о том, что главная обязанность властелина — защищать своих подданных, заботиться об их благе; иначе рано или поздно он будет наказан. Лист решен традиционно, но в трактовке образов появляются новые черты. Фигуры и лица становятся более объемными благодаря применению светотеневой моделировки. Некоторые персонажи изображены в профиль, это почти не встречалось ранее в среднеазиатской миниатюре. Мастер пытается передать и эмоциональное состояние героев: молящее, грустное выражение мудрого, измученного горестями и невзгодами лица старухи, бесстрастно отрешенные лица людей из свиты.

Новые черты в художественном решении этого листа, возможно, предвосхитили стиль, ставший характерным для могольской миниатюры в Индии. Известно, что эта рукопись «Сокровищницы тайн» находилась в Дели, в библиотеке Великих Моголов, и могла, таким образом, оказать влияние на сложение местной школы.



ИСКАНДЕР С УМИРАЮЩИМ ДАРИЕМ, Навои. «Вал Искандера». Бодлеянская библиотека. Оксфорд. Elliot 340, л. 32 а. 1553 г. Бухара

Миниатюра иллюстрирует эпизод гибели Дария на руках Искандера — Александра Македонского (355—323 гг. до н. э.), жизнеописанию которого посвящена пятая часть «Хамсе» Навои.

Иранский царь Дарий воевал с Искандером; после первого боя двое иранских вельмож, ненавидевших жестокого царя, убили его. На лиловом фоне поля битвы в центре — мертвый Дарий, около него на коленях Искандер в зеленых одеждах. Он поднес к губам палец — знак молчаливого изумления. Вокруг них — воины Дария и Искандера, обсуждающие смерть правителя Ирана. Один из них закрыл лицо рукой в знак скорби, другой поднес палец к губам, остальные переговариваются между собой. Их фигуры составляют своеобразную раму, окружающую центральных персонажей. Композиция многофигурна, но ее отличают четкость и логичность построения. Мягкие, приглушенные тона зеленого, голубого, лилового, свойственные среднеазиатской живописи, выполняют здесь символическую функцию, передавая характер происходящего печального события. Вся сцена решена без аффектации и патетики — спокойно, мягко, с благородством, подчеркивающим свойства характера Искандера, что соответствует трактовке его образа как справедливого и мудрого правителя.

قادی سید ادریس است
 پیکار پیکار قوی است
 سواران کیم در پی من با خون

گرمای پیش و سپاست
 ایچ قادیار است و مایه

تیشی جوادل تنی نیک پیش
 پیکار و سوب کندی دلاری

کرمج ایدو در نای نیک پیش
 تیشی تنی و سوب پاری
 و سوبای نیک پرده نای پرده



باشی ادریس ادریس است
 پیکار پیکار قوی است

ایچ قادیار است و مایه
 سواران کیم در پی من با خون

تیشی جوادل تنی نیک پیش
 پیکار و سوب کندی دلاری

کرمج ایدو در نای نیک پیش
 تیشی تنی و سوب پاری
 و سوبای نیک پرده نای پرده

ПОХОРОНЫ ИСКАНДЕРА, Навои. «Вал Искандера». Бодлеянская библиотека. Оксфорд. Elliot 340, л. 92. 1553 г. Бухара

Многофигурная композиция, посвященная похоронам Искандера, отличается разнообразием в передаче чувств людей, оплакивающих кончину великого полководца, тело которого должно быть предано земле в Александрии.

Одна рука покойного согласно его завещанию выпростана из-под крышки гроба, чтобы окружающие могли видеть и знать, что даже сильнейшие мира сего уходят из жизни с пустыми руками. За исключением этой легендарной подробности, композиция изображает современный художнику погребальный обряд, трактованный отнюдь не помпезно, а как рядовые среднеазиатские похороны. Почтенные седобородые старцы, близкие покойного, несут гроб, многие из них, рыдая, утирают слезы платком. Провожающие Искандера составляют компактную группу в центральной части композиции, силуэтно выделяющуюся на фоне холма и словно венком окаймленную цветущими кустами снизу.

Путь процессии как бы преграждают женщины в черных покрывалах — рыдающие, раздирающие себе щеки, воздевающие руки к небу плакальщицы. На переднем плане — сопровождающие траурную процессию люди; их страдания переданы жестами: один разрывает на себе одежду, другие прячут лица в платки. Бережно ведут под руки обессилевшего старика. Чувство скорби, неутешного горя подчеркивается гаммой лиловых, голубых, черных тонов, являющихся цветами траура на Востоке, в которых выдержана вся миниатюра.



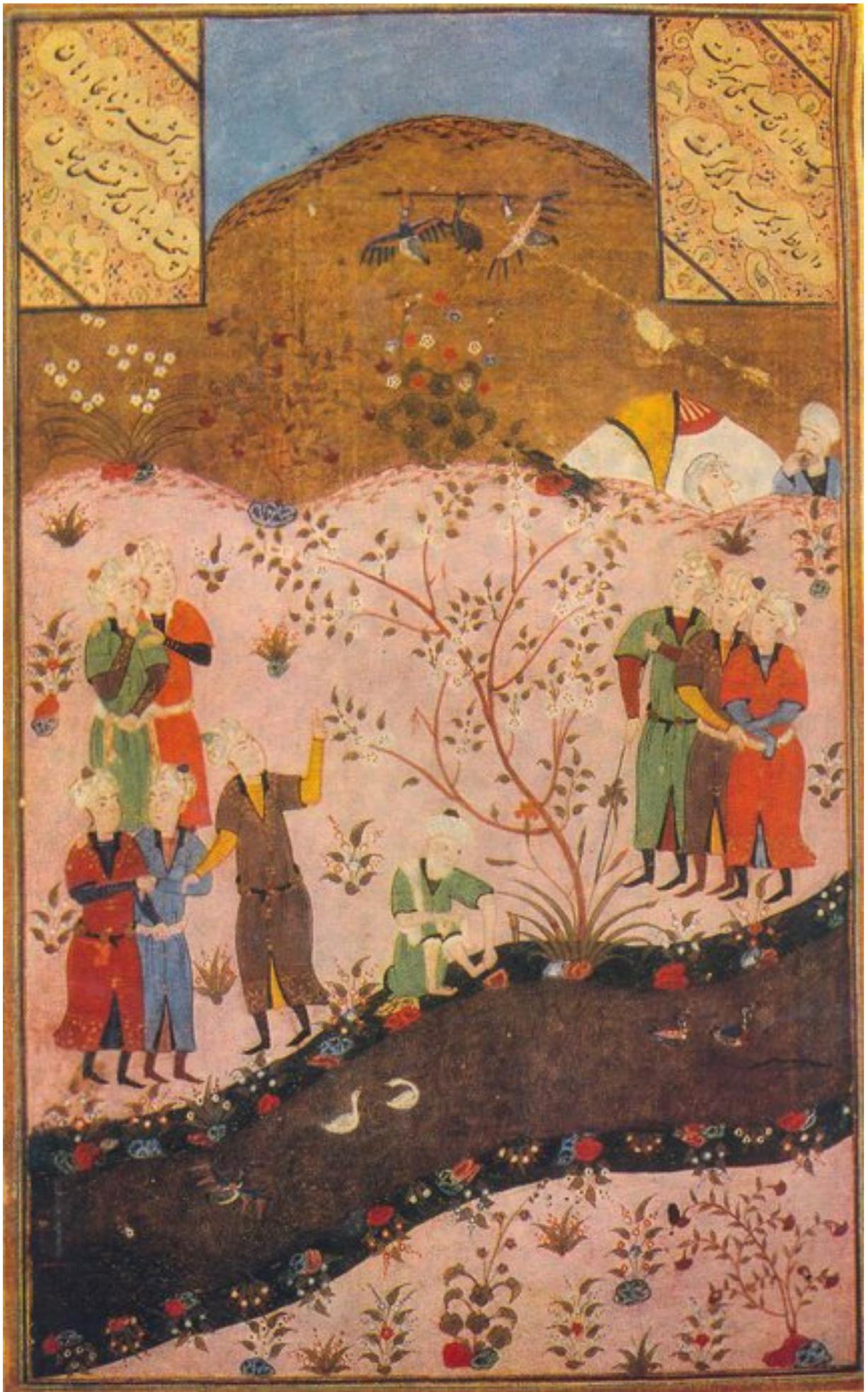
ЧЕРЕПАХА-ПУТЕШЕСТВЕННИЦА, Джами. «Тухфат ал-ахрар» («Дар благородным»). Рукопись ГПБ, Дорн 425, л. 46 а. 2-я пол. XVI в. Бухара

Поэма Джами «Тухфат ал-ахрар» («Дар благородным») — одна из частей его «Семерицы», состоит из двадцати бесед (макале), каждая из которых завершается притчей. Среди них притча о черепахе (вариант известной и в России сказки о лягушке-путешественнице).

Черепаха упросила уток взять ее с собой полетать, она уцепилась за палку, которую несли две утки, и, летя над землей, захотела похвастаться. Разжав рот, она крикнула смотревшим на нее: «Я лечу!» — и разбилась о землю. Смысл притчи — наказание болтунов.

Миниатюра решена в жанровом плане. С подробной обстоятельностью, следуя во всем тексту, художник передает полет черепахи. Люди, стоящие внизу, с интересом и удивлением смотрят на это зрелище, фигурки их выполнены в соответствии с выработавшимся к середине XVI века каноном изображения. Некоторое разнообразие в эту сцену вносит забавная деталь: не обращает внимания на событие лишь старик, занятый мытьем ног в ручье.

В отличие от подавляющего большинства образцов среднеазиатской живописи, славящейся красотой цвета, данной работе свойственны пестрота и резкость колорита, построенного на сочетании дисгармонирующих тонов золотисто-желтого, розового и красного. Характерно для среднеазиатской манеры изображение ручья в виде расшитой серебром дорожки с каймой из ярких цветущих кустов, «опрокинутых» на бордюре, обращенном в сторону зрителя.



КРАСАВИЦА И ВЛЮБЛЕННЫЙ СТАРИК, Джами. «Тухфат ал-ахрар». Рукопись ГПБ, Дорн 425, л. 58. 2-я пол. XVI в. Бухара

Одна из притч поэмы Джами завершается рассказом о том, как старик увидел в саду девушку в покрывале, облежавшем ее прекрасное тело, и страстно влюбился в нее. В это время подул ветер, и старец, заметив седину в волосах прелестницы, отвернулся. Она сбросила покрывало и предстала во всем блеске своей красоты. На вопрос, зачем она его обманула, девушка ответила, что раз ему была противна ее мнимая старость, то ей тем более отвратителен престарелый поклонник, пылающий страстью к молодой. Композиция выполнена в традициях миниатюр на придворные темы. На золотом фоне изображен четко расчерченными прямоугольниками особняк, в окне которого изумленные зрительницы. За решеткой сад с огромным цветущим деревом миндаля, изгибу, стройности которого вторит легкая фигура девушки в белом; рядом с ней старик. Праздничность, радостное настроение подчеркнуты яркими красками.

Геометризация, четкость контуров, сопряжение горизонталей, тип персонажей, их одежда характерны для школы Бухары.

Художнику не вполне удалось передать смысл текста Джами — идею о несоответствии желания и возможностей старца, о грусти увядания и тщетности попыток вернуть молодость. Напротив, цветовая гамма листа заставляет забыть о содержании сцены, приобретающей чисто декоративный характер.



ШЕЙХ САНААН, ПАСУЩИЙ СВИНЕЙ, Навои. «Язык птиц». Национальная библиотека. Париж. Suppl. turk, 996, л. 25. 1553 г. Бухара

В поэме Навои «Язык птиц» птицы задумали выбрать себе царя — сказочного феникса Семурга, и направились на его поиски. Дорога была далекой и длинной, все они изнемогли, и чтобы подбодрить стаю, заставить ее двигаться, удоуд рассказывал им притчи. Одна из них, о шейхе Санаане, имеет глубокий философский смысл, доказывая, что во имя достижения истины необходимо отречься от личных желаний.

Праведник Санаан полюбил христианку, которая потребовала, чтобы он отрекся от ислама, ел свинину и пил вино. Страстно влюбленный шейх выполняет ее условия. Благодаря такому самоотречению, отказу от собственных желаний, полному подчинению чужой воле на него нисходит божественная благодать.

Представленная на рисунке сцена изображает шейха, пасущего свиней, что служит символом высшей степени падения для мусульманина. Послушники, пришедшие навестить его, с тоской смотрят на своего мюрида, обсуждая его поведение, а сам он стоит, опершись на посох, в позе, выражающей полную покорность судьбе. Рядом с ним отвратительные грязные и злые свиньи. Художник точно передает смысл притчи поэмы Навои. Характерный тип лиц, лаконизм пустынного пейзажа, крупные фигуры, сдержанность колорита свидетельствуют о принадлежности листа бухарской школе.

| | | | |
|----------------------------|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|
| اول جماعت مرقیب قد شمش | کام و ناکام ایی لاری ولد اش شمش | ستی لاری چون قطع اییب یاری میان | اند بار دیلار که شیخ خوک دان |
| فی شرا پیدم و ایان کشیدین | فی شان غسل صلح ای کشیدین | عاشق مجنون میس وین پستم | ارو و چون دلون پلاس دستم |
| آینای اول نسیلین قایقارونی | قیدی یوز اول نین که اول خل کوز | پاکک رو رو بایشش کو کوج | شیخ او چون کو کجلی بو زولدی |
| اسک چهرت ترکی کوب ز چپار | دید ی اییب اول جماعت بایب | کیم حد احمد و شنا پسین شنگیز | بو محل و اتور مای اییدی قاتیکیز |



| | | | |
|-------------------------------|---------------------------------|----------------------------|----------------------------|
| اید شیخ مرشد صاحب کمال | خیر و عشق شو پیدین رویش عالی | یانیان شهر چکمه تاپ بوس | در علم ایچان اولو پتہ مقصد |
| تنگری در کاسپت وار ز پیکانه | کچه و کو مذوز تو کار ایردی سنان | ایش انکا قیلاق مناجات دعا | ایلابان شیخی غم منحصنا |
| جون بوستقودید اصادق ایردی اول | صدق این غم سو فق ایردی اول | گوب دعا قیدی جو ایلاب مضطر | تیکری بو غمده فی زمین سحاب |

ХАН В САДОВОЙ БЕСЕДКЕ С ПРИДВОРНЫМИ И МУЗЫКАНТАМИ, Правая половина диптиха. Миниатюра на отдельном листе. Государственный музей искусства народов Востока. Москва. Середина XVI в. Бухара

Классическая для времени Абдуллы II сцена маджлиса в саду. По-видимому, изображен сам хан в молодые годы в окружении придворных, музыкантов, кравчих и слуг. Музыка, стихи, ученая или веселая беседа заполняют досуг собравшихся. Легкий павильон водружен под вешними деревьями, среди пышной зелени и цветов, близ бассейна с проточной водой арыков, в котором плещутся утки. В рациональности композиции, поддержанной горизонтально-вертикальными членениями и симметричным расположением участников, нашел свое художественное выражение отработанный веками ритуал парадного приема. Об одном из таких маджлисов повествует в своих «Записках бухарского гостя» Фазаллах ибн Рузбихан: «Утром на четвертый день, его высокостепенное ханское величество соизволил сойти в Баг-и Нау и... оказал честь ханскому престолу своей благородной особой... Его султанское величество Хамза-Султан, удостоившись права оказания почестей хану, расположился по правую сторону счастливой руки. Удостоились почета и чести соответственно их службе и другие султаны. Имели честь присутствовать в том радостном собрании и высокодостойные улемы и ученые, совершившие много трудов. Каждый занял подобающее место согласно рангу и чину».

«Этикетность» построения листа родственна величальному словарю хвалебных касид и придворных хроник, но так же, как в литературе, художник дает свой ответ, обогащая шаблонную композицию. Создающая ощущение праздничности красотой линий и ритмом, сочным цветопостроением, тонкостью деталей и цельностью целого, миниатюра «Хан в садовой беседке» из собрания ГМИНВ является одной из лучших в художественном наследии Бухары.



**ВЕЛИКОДУШНЫЙ ВИЗИРЬ ИЗБАВЛЯЕТ ОТ КАЗНИ ЮНОШУ РАЗБОЙНИКА,
Саади. «Гулистан». Рукопись ГПБ, ПНС 110, л. 12 б. 1566—1567 гг. Бухара**

Рукопись выполнена по заказу Ходжа Кемаль ад-дина Хусейна, чье имя начертано в картушах на миниатюрах. Назидательные притчи, входившие в «Гулистан», были популярны в Средней Азии.

Представленная здесь сцена изображает царя, вершащего суд над бандой разбойников. Визирь увидел среди злодеев юношу, вымолил у царя ему прощение и усыновил его. Но неблагодарный юноша вернулся на разбойничий путь, через два года ограбил и убил визиря и его сыновей, а впоследствии стал главарем шайки.

Основное внимание художника уделено мизансцене, разворачивающейся на фоне декоративного портала.

Восседающий в центре царь и окружающие его придворные изображены весьма традиционно. Гораздо больший интерес представляют действующие лица, дающие возможность передать многообразие чувств: группа разбойников и толпа зевак во дворе, одного из них, бедно одетого, отталкивает стражник.

Внимание к бытовым деталям, тип лиц, трактовка плотных приземистых фигур свидетельствуют об авторстве местного бухарского мастера.

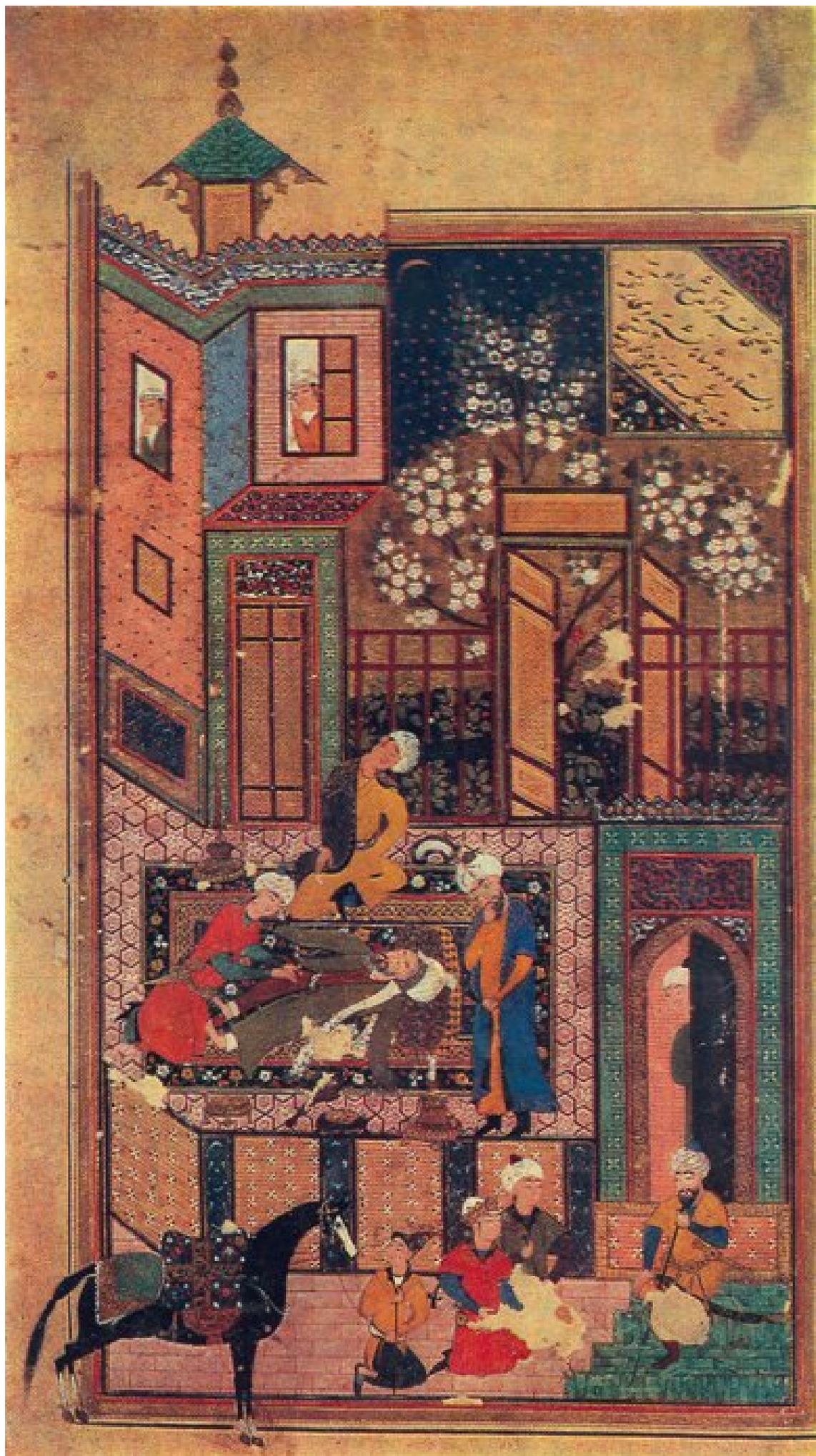


ЦАРЬ ЗАСТАЕТ КАЗИ ПЬЯНЫМ, Саади. «Гулистан». Рукопись ГПБ, ПНС 110, л. 83 б. 1566 — 1567 гг. Бухара

Изображена одна из сцен назидательной новеллы «О любви и юности», где говорится о старом судье — кази, влюбившемся в молодую красавицу и ставшем на путь порока. Царь узнал об этом и решил приехать к кази внезапно, чтобы проверить правдивость слухов. Появившись в доме старика, он действительно застал его пьяным.

Композиция миниатюры перенасыщена декоративным орнаментом, архитектурными деталями, усложнена трехъярусным построением. В верхней части — гарем, из окон второго этажа выглядывают красавицы; рядом за решеткой ограды — сад. Ниже, во дворике, вымощенном узорными плитками, лежит пьяный босой кази, рядом — его молоденький собутыльник. Царь с осуждением наблюдает их недостойное поведение; в приоткрытую дверь заглядывает слуга. Еще ниже — улица перед домом, где расположилась свита царя с его конем. Сложное, многоплановое построение листа, орнаментация сочетается с бытовыми наблюдениями, такими, как фигуры пьяного кази в развившейся чалме и раскачивающегося, полусонного, неряшливо одетого юноши. Интерес представляет и довольно редко встречающееся в живописи Мавераннахра изображение ночного, усыпанного звездами неба с серебряным полумесяцем.

Стиль рисунка и ряд художественных приемов свидетельствуют о восприятии иллюстратором данного списка некоторых традиций сефевидской школы Ирана.



ПОРТРЕТ АБДУЛЛА-ХАНА, Бывшее собрание Клод Анэ. Франция. 1572 г. Бухара

Правитель Средней Азии Абдулла-хан удерживал с 1560 по 1598 год свою власть ценой непрерывных военных походов, уничтожения соперников, подавления провинций. Вместе с тем он заботился об укреплении широких торговых связей Бухары (особенно с Россией и Индией), большое внимание уделял строительству монументальных зданий — медресе и ханака, торговых рядов и караван-сараяв, сардобов-водохранилищ и мостов. Казалось бы, личность Абдулла-хана могла внушить миниатюристу репрезентативный образ могущественного государя или непобедимого воина. А между тем на миниатюре неизвестного бухарского художника он предстает в жанрово-бытовом облике: в домашней обстановке, сидя на полу, Абдулла-хан взрезает дыню, как бы приглашая к угощению. При всем том образ его дан крупным планом, не размельчен излишеством деталей, и в нем подчеркнуты типичные среднеазиатские приметы — в манерах, чертах лица, одежде. Миниатюра является свидетельством демократизированного взгляда на задачи портретного искусства. В нем нет ни патетики, ни идеализации, все просто и правдиво. Это не живописная касыда, какую в восточной миниатюре нередко являлись образы правителей, но лаконичная, глубоко реалистическая характеристика, подобная тем, которыми насыщено одно из самых выдающихся произведений среднеазиатской прозы XVI века — мемуары Захир ад-дина Бабура.

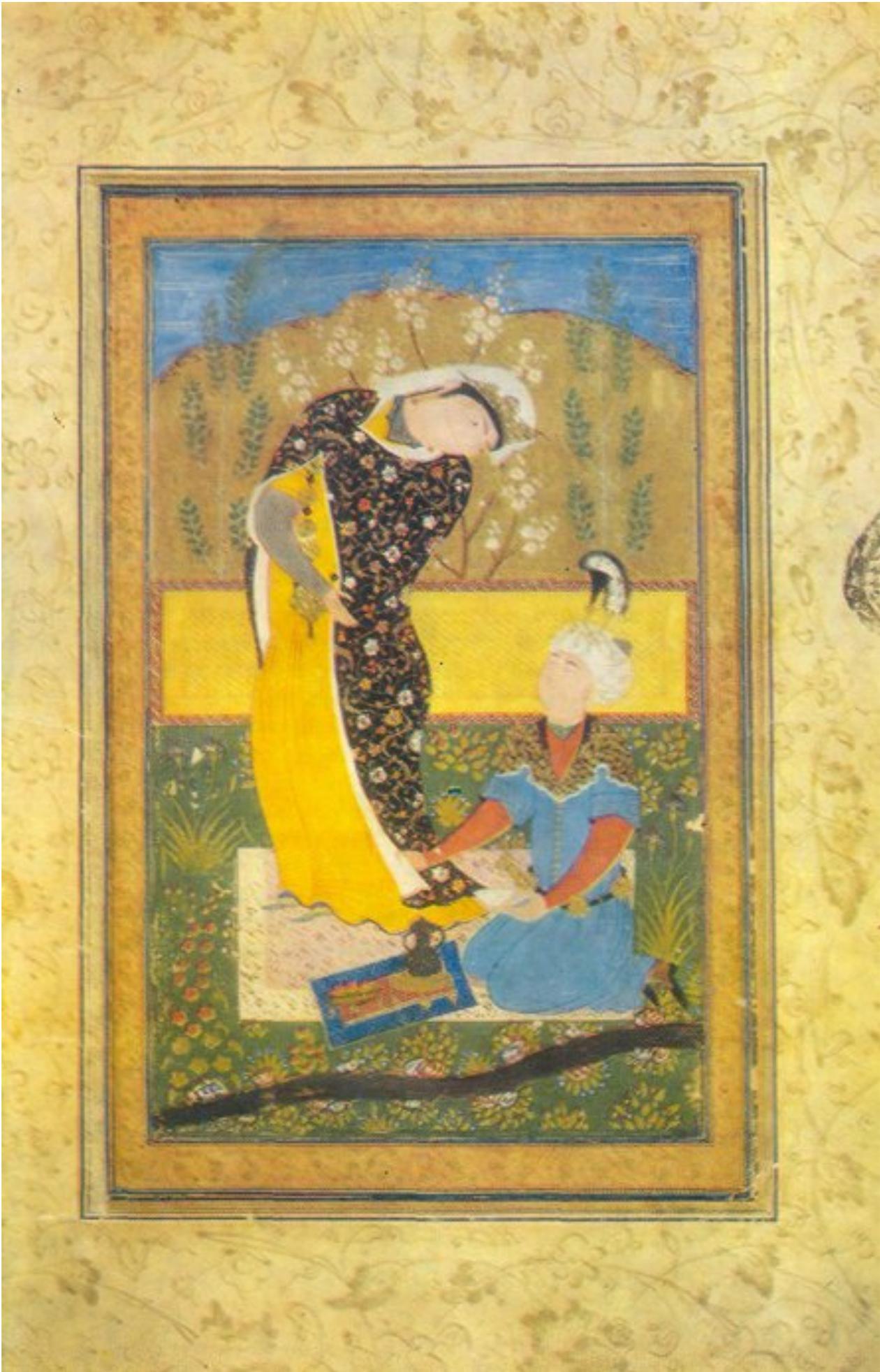


**Абдулла. ПАРЫ ВЛЮБЛЕННЫХ, Саади. «Бустан». Рукопись ГПБ, ПНС 269.
Фронтиспис, л. 2 б, 3. 1575—1576 гг. Бухара**

Двойные фронтисписы «нейтрального» характера, изготовлявшиеся специализировавшимися в этом жанре художниками, получили большое распространение в бухарских рукописях ко времени Абдулла-хана II. «Пары влюбленных» несколько напоминают листы «Антологии» 1529, однако за четыре с половиной десятилетия утонченный «гератирующий» стиль заметно трансформируется в школе Бухары. Маломасштабность, миниатюрность в буквальном смысле слова, изысканность цветовых переходов, согласованность ритмов уступили место основательности, укрупненности, яркому колориту. Фронтисписы 1520-х и 1570-х годов различаются между собой, как отливающая золотыми нитями шелковая завеса и декоративное сюзане.

Заметно меняется облик персонажей: художники вырабатывают близкий местному типу несколько тяжеловесный силуэт, подчеркивая округлости женских фигур и луноликость лиц. Крошечные рты, как у мужчин, так и женщин, расположены близко к носу, отчего подбородок приобретает массивность; напротив, руки и ступни влюбленных «галантно» малы. Своеобразный наклон головы девушки, составляющий горизонталь с плечом, «опрокинутые» цветы у ручья, полосатая скатерка, выброшенная на ковер, и другие перечисленные приметы характерны для почерка художника Абдуллы, при участии или по образцам которого, по-видимому, и был выполнен данный диптих.

Если непосредственный сюжет его — превратности любви, ссоры и примирения, связан с естественным, оптимистическим жизнеощущением, то двуплановость суфийских иносказаний, трактующих любовь как постижение истины, позволяет истолковывать миниатюры в смысле несовершенства наших стремлений, ограниченности человеческого разума, который, казалось бы, достиг желаемого, но оно не дается и ускользает...





ПОХОД ТИМУРА В ИНДИЮ, Хатифи. «Тимур-наме». Британский музей. Лондон. Add. 22703, л. 64 б, 65. Список 1560-х гг. Миниатюры конца XVI или начала XVII в. Средняя Азия

Миниатюра иллюстрирует исторический эпизод. Как и большинство батальных сцен рубежа XVI—XVII веков, этот диптих отличается многообразием форм, многофигурностью, перенасыщенностью действием. Стремительные движения воинов, стреляющих из лука, обнаживших мечи, с копьями наперевес мчащихся на скакунах или наступающих на боевых слонах, развевающиеся знамена, клубящиеся облака придают листу динамику, ощущение жестокого сражения.

Напряженный ритм, четкость линий и контуров, плоскостность, условность сочетаются с документальной точностью в проработке деталей одежды, воинского снаряжения, оружия, упряжи. В отличие от изображений битв более раннего периода, фон здесь почти отсутствует, весь лист заполнен сплетающимися в схватке фигурами. Стилистическое решение композиций в ряде деталей приближается к миниатюрам индийских рукописей. Элементы архитектуры, балдахин с птицей, рисунок листвы деревьев, упряжь слонов, их ножные браслеты с бубенчиками, да и сами животные, которых вряд ли мог так хорошо знать среднеазиатский мастер, одежда индийцев — кушаки, плащи, тюрбаны, — выполнены с исторической достоверностью, в манере, характерной для могольской миниатюры времени Акбара. Все это свидетельствует о проникновении индийских влияний в среднеазиатскую живопись и о возможности участия приезжих мастеров в иллюстрировании мавераннахрских рукописей. Некоторые композиционные моменты миниатюр этого списка нашли воплощение в иллюстрациях рукописи «Зафар-наме» Шараф ад-дина Али Йезди, выполненной в Самарканде в 1628 году.



نکات
کتابخانه



Фархад. СЮЖЕТНЫЕ РИСУНКИ НА ПОЛЯХ, Каллиграф Насир китабдар. Саади. «Бустан». Библиотека Честер Битти. Дублин. Pers. 274, л. 142 б. 1649 г. Бухара

В истории рукописной книги XVI—XVII века знаменуются усложнением композиционных приемов как миниатюр, так и полей рукописей, которые наряду с орнаментальным узором стали украшаться сюжетными рисунками. В большинстве случаев их выполняли по трафарету (борьба дракона и феникса, обезьяны и птицы среди ветвей, «охотничьи мотивы»), но встречались и уникальные авторские решения — декоративные поля с жанровыми сценками, как, например, те, которыми художник Фархад, мастер XVII века, покрыл листы «Бустана» Саади.

Монохромные, с легкой подцветкой, они не связаны с содержанием изысканно начертанных стихов. Композиции развиваются от широкого наружного поля, по верхнему и нижнему полям, к узкому пространству у корешка.

Лист 142 б «Бустана», содержащий имя мастера, изображает лирическую сцену у водоема, среди цветущих деревьев, где молодой человек (возможно хан) нежится на коленях у возлюбленной. Их головные уборы — тюрбан с эгретом и тюбетейка с торчащим перышком — характерны для моды 1640—1660-х годов. Рядом — музыкантши, играющие на чанге и кануне (арфе и гусях), девушка-кравчий и группа танцовщиц и служанок. Блестящими узорными колпаками накрыты блюда с пловом. Вся сцена оплетена, как орнаментом, садовыми цветами, переданными скорее натурально, нежели орнаментально.

Обращение к народной жизни, которое звучало в бехзадовских миниатюрах и у мастеров «новеллистического направления», нашло оригинальное решение в сельской сцене, не имеющей прямых параллелей в искусстве прошлых десятилетий. Проникновение демократических сюжетов в придворные рукописи Бухары уже отмечено было выше (табл. 41—45). Рисунки Фархада наделены чертами острого реалистического взгляда на мир (см. лист 111).

В художественном отношении поля страниц «Бустана» очень высоки. Но если легкое, узорное, «метафорическое» обрамление листов рукописей XV—XVI веков согласовывалось с ритмом каллиграфии и оттеняло гармонию и суть слова, то сюжетные рисунки «Бустана», их разобщенность с текстом несколько нарушают целостность манускрипта как единого организма.



| | |
|---|---|
| <p> چو در آینه رخسار تو ز آینه رخسار تو چو در آینه رخسار تو ز آینه رخسار تو چو در آینه رخسار تو ز آینه رخسار تو چو در آینه رخسار تو ز آینه رخسار تو </p> | <p> چو در آینه رخسار تو ز آینه رخسار تو چو در آینه رخسار تو ز آینه رخسار تو چو در آینه رخسار تو ز آینه رخسار تو چو در آینه رخسار تو ز آینه رخسار تو </p> |
|---|---|

حیات

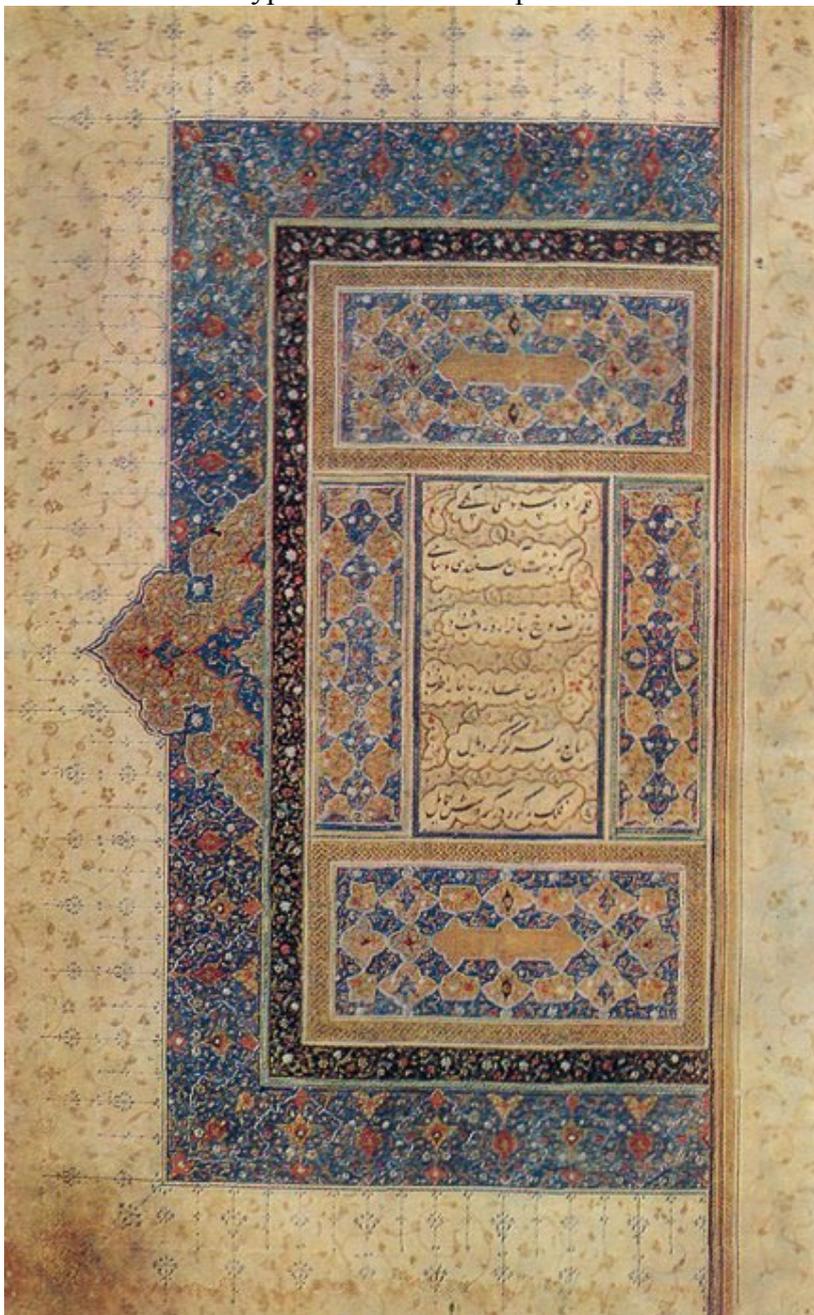
| | |
|---|---|
| <p> چو در آینه رخسار تو ز آینه رخسار تو چو در آینه رخسار تو ز آینه رخسار تو چو در آینه رخسار تو ز آینه رخسار تو چو در آینه رخسار تو ز آینه رخسار تو </p> | <p> چو در آینه رخسار تو ز آینه رخسار تو چو در آینه رخسار تو ز آینه رخسار تو چو در آینه رخسار تو ز آینه رخسار تو چو در آینه رخسار تو ز آینه رخسار تو </p> |
|---|---|

**НАЧАЛЬНЫЙ ДЕКОРАТИВНЫЙ ЛИСТ РУКОПИСИ, Эмир-Хосров Дехлеви.
«История Хызр-хана». Рукопись ГПБ, ПНС 276. Правая часть двойного фронтисписа,
л. 1 б. 1598 г. Бухара**

Декоративное убранство листов рукописей поражает удивительным пониманием задач оформления книги, связи с текстом, единства каллиграфии, шрифта, орнамента, книжной страницы в целом. Вместе с тем восточная рукопись развивается по законам искусства своего времени и необычайно близка принципам декорировки архитектуры, узорам ковров, предметов художественного ремесла, в том числе керамики.

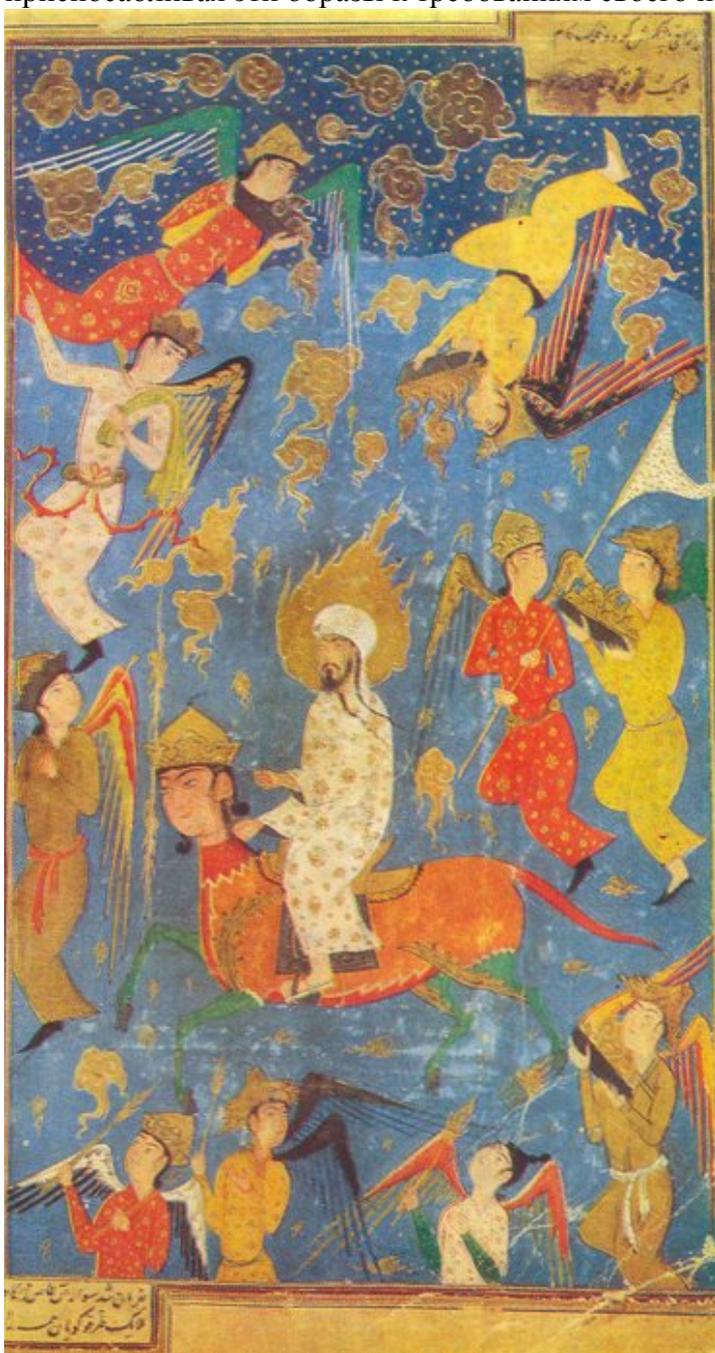
Глядя на парадный двойной фронтиспис, словно ощущаешь бездонность неба, пронизанного солнечными нитями, заполненного мерцанием и ароматом цветов. Этими листами любят долго, они — предчувствие радостей познания, общения с поэзией, преданиями старины. «Лучший собеседник во всякое время — книга».

Внутри лазоревой кружевной рамки устремляются справа налево и сверху вниз шесть коротеньких строчек стихов, оплетенных клубящимися и тоже будто бегущими позолоченными облачками на фоне мелкой розовой сетки. Синева рамки расцвечена тончайшими золотыми и белыми побегами растительного орнамента, акцентированного вкраплениями карминовых, белых и черных розеток. Благородная красота почерка продуманно гармонирует с изысканным орнаментом рамки, а тот, в свою очередь, мягко списан с теплым тоном полей, отходящими от рамки изящными синими стрелками и великолепным ажурным золоченым фестонем.



ВОЗНЕСЕНИЕ МУХАММЕДА НА БУРАКЕ, Эмир-Хосров Дехлеви. «История Хызр-хана». Рукопись ГПБ, ПНС 276, л. 8 б. 1598 г. Бухара

Сцена иллюстрирует легендарный полет — «мирадж» пророка Мухаммеда на Бураке, фантастическом животном, своеобразной кентаврессе, большей частью изображаемой с павлиньим хвостом. В данном случае художник наделил Бурака лицом восточной девы, со смоляными кудрями, продолговатыми глазами под сросшимися бровями, костистым носом и сережками в ушах. Так же повествовательно, по-бытовому, трактована фигура редкородного Мухаммеда, облаченного в простой халат и небольшую чалму. Физиономика этих мчащихся по небу персонажей исходит из конкретных наблюдений, но стилистика «чудесного» заимствована из арсенала иноземного, дальневосточного искусства, которое необычностью своей образной системы поражало ближневосточного зрителя. Таковы пестрокрылые ангелы с блюдами в руках, происходящие от буддийских небесных дев — апсара, таковы пламенеющие нимбы и вихрящиеся «драгоценные облака» бао-юнь. По нашим наблюдениям, искусство Ирана и Средней Азии, выработавшее еще к XIV веку устойчивый плоскостно-орнаментальный стиль и соответствующий нравственно-этическим догмам канон изображения человека, заимствовало из живописи других стран и других религий то, что находилось вне канона и могло быть по сюжету привлечено для изображения «потусторонних сил», ангелов, демонов, врагов-иноземцев, фантастических зверей, приспособливая эти образы к требованиям своего искусства и мифотворчества.



БОРЬБА БАХРАМ-ГУРА В ПРИСУТСТВИИ ШИНГИЛЯ. Фирдоуси. «Шах-наме»
Каллиграф Мухаммед ибн Азиз ал-Бухари. Рукопись ГПБ, ПНС 90, л. 461. 1602—1603
гг. Бухара

Миниатюра, трактуемая как живописный вариант притчи Саади о состязании борцов, отличается ярким, «лубочным» колоритом и четкими членениями основных масс композиции. Ее плоскостность и ярусность построения подчеркиваются переключкой контрастных цветов. Художник, по-видимому, не прошедший школу формальной выучки, не обладает «тонкостью кисти», но ему нельзя отказать в своеобразии почерка и самостоятельности своего, народного пересказа героической «Книги царей». В крупных фигурах зрителей и соперника Бахрама весьма ощутим «индийский акцент» в типаже и одеждах.



ОХОТА В ГОРАХ, Джамии. «Субхат ал-абрар». Библиотека Честер Битти, Дублин. Pers. 238, фронтиспис. Первая четверть XVII в. Самарканд

Пиршество и охота — воплощение радостей празднества и азартной забавы феодальных слоев. Сколько поэтических строф посвящено им в средневековой поэзии Востока! И не случайно темы охоты и царского маджлиса избирались миниатюристами Средней Азии и Ирана для диптихов, открывавших богато оформленные манускрипты, притом нередко безотносительно к их содержанию.

Мы уже видели такой фронтиспис начала XV века. Два столетия отделяют публикуемый на этих листах другой самаркандский диптих на тему охоты, а сколь явственно предстает в нем эволюция стиля. При сравнении мы отмечаем, что на миниатюре XVII века, пожалуй, утрачена завершенность композиции — изображение словно бы вырезано из длиннополосной картины, фигуры уже не столь миниатюрны и прописаны не с такою тонкостью. Изменен сам прием построения сцены — если там в движении все и вся, то здесь общий динамический строй охотничьего азарта и упоения гоном достигнут противопоставлением двух листов диптиха: разбросанные в разных планах фигуры молодых охотников, которые мчатся на горячих конях, стреляя с ходу, — в правой половине и спокойно уравновешенная группа царевича со свитой — в левой половине. Объединяет их ландшафтный фон: изрезанный контур горной гряды, причудливые выступы скал, корявые ветви деревьев, крона которых подобна орнаментированным опахалам.

Детали ландшафта (деревья, камни, скалы, скудная травка на склонах) и облик некоторых второстепенных участников сцены сближаются с миниатюрой Мухаммед-Дервиша. Быть может, и этот диптих принадлежит его руке?



ЮСУФ, БРОШЕННЫЙ БРАТЬЯМИ В КОЛОДЕЦ, Дурбек. «Юсуф и Зулейха».
Каллиграф Мухаммед-Саид ибн Мирза-Мухаммед. Рукопись ИВ АН УзССР, 1433, л. 9.
1615 г. Бухара

Библейское сказание об Иосифе Прекрасном, проданном коварными и завистливыми братьями в рабство за 20 сребреников, в литературе мусульманского Востока получило дальнейшую разработку: братья бросают Юсуфа в колодец, откуда он был извлечен купцами проходившего каравана, после чего им же был братьями продан.

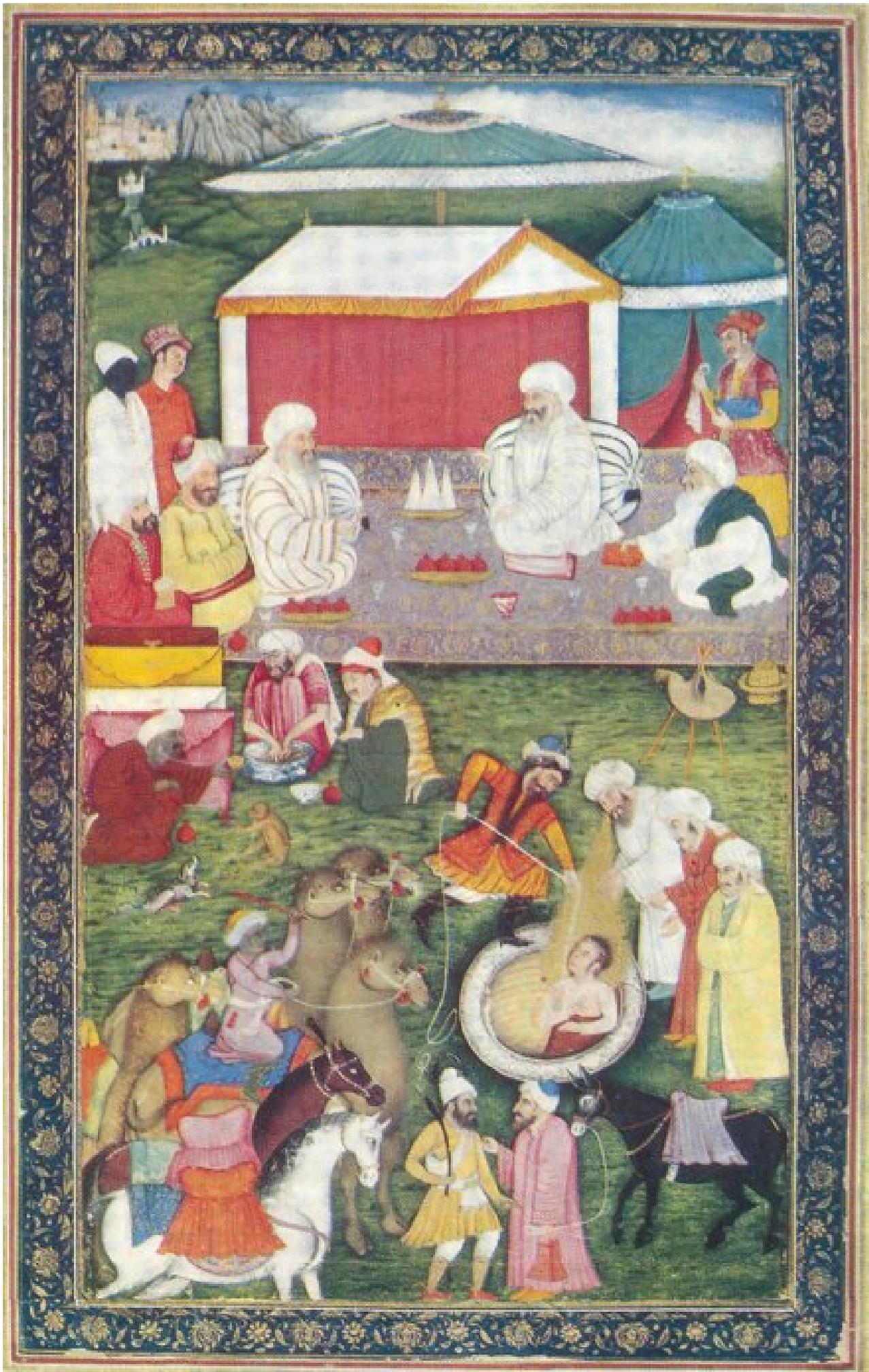
К романтической истории о Юсуфе и Зулейхе обращалось не одно поколение поэтов. Самой прославленной явилась поэма Абд ар-Рахмана Джами. Версия самаркандского поэта Дурбека предшествует ей более чем на полстолетия. На публикуемой миниатюре из списка 1615 года Юсуф изображен как бы в разрезе глубокого колодца, из отверстия которого вверх вырывается пламя святости. Фигуры и детали пейзажа крупны, цветопостроения суховаты, но в миниатюре уже запечатлены новые стилевые черты, отвечающие общему драматизму события, — они в построении участников сцены, которые размещены по полудуге снизу вверх, в сложных, подчас спиралевидных оборотах фигур, в несколько иной, нежели в XV—XVI веках, трактовке пейзажа; над бледно-фисташковым лугом—лиловые скалистые холмы с цветущей яблоней и золотая гряда дальних гор под густо-синим небом.



**Мухаммед-Надир Самарканди. КУПЦЫ ИЗВЛЕКАЮТ ЮСУФА ИЗ КОЛОДЦА,
Альбом индийских и персидских миниатюр. Рукопись ГПБ, Дорн 489. 1616 г.
Выполнена в Кашмире**

Другая миниатюра на ту же тему выполнена выдающимся самаркандским мастером Мухаммед-Надиром в Кашмире, куда он сопровождал в 1616 году императора Джехангира. Насколько она богаче по содержанию и средствам выражения, нежели предыдущая! Неизвестно, чью версию «Юсуфа и Зулейхи» иллюстрировал художник (во всяком случае не Джами), но миниатюра сама раскрывает сюжет своим красочным повествованием. Композиционно изображения строятся в нескольких планах — одно над другим (подразумевается одно за другим): богатый караван с проводником — юлчи, который обменивается впечатлениями со странствующим на ослике дервишем; колодец, из которого добросердечный купец Малик извлекает юношу, и лицемерно охающие рядом братья; странствующий фокусник с обезьянкой; ковер с яствами, на котором купцы слушают мудрую беседу старцев; вдалеке город у подножия скалы.

В сопоставлении с другими близкими по времени миниатюрами великогомогольской Индии эта стоит особняком. Передача общего фона — неба, города, гор, легкая моделировка фигур — отвечает стилю индийской миниатюрной живописи; в изображении же людей, их типов, костюмов, поз (особенно собеседников на ковре) и в композиции отдельных групп мастер верен среднеазиатской манере. Дисгармонии при этом не возникает: Му-хаммед-Надир нашел то взаимопроникновение двух изобразительных систем, которые определили в его творчестве среднеазиатско - индийский художественный синтез.



В дидактических стихотворных притчах «Бустана» Саади нередок сюжет назидания, с которым обращается к власти имущим мудрый дервиш. Термин «дервиш» — буквально «нищий» — имел на Среднем Востоке расширительный смысл: это бедняк по убеждению, отвергнувший тщету суетных стремлений к богатству, власти, житейским усладам, как помеху к нравственному совершенствованию и возвышенному единению с божеством через постижение его высшего духовного смысла. Но дервишизм не пассивен: странствуя по белу свету и разъясняя слушателям категории добра и зла, дервиш ставит целью внедрение мудрых правил общественного и житейского поведения, дабы восторжествовали в конечном счете правда, добро и справедливость.

Сам Саади — величайший персидский поэт (XIII в.) был таким странствующим проповедником. Большинство его поэтических притч вошло в два классических сборника — «Бустан» («Плодовый сад») и «Гулистан» («Цветущий сад»). В соответствии с духом эпохи, на которую ригоризм ислама наложил неодолимую печать, многие из них облечены в сказания, связанные с деяниями пророка Мухаммеда, первых халифов, знаменитых шейхов. Но наряду с тем поэт широко привлекал и житейские эпизоды с глубоким нравственным подтекстом. Тема поучений дервиша, обращенных к царю, богачу, высокопоставленному лицу, занимает в «Бустане» большое место. Естественно, что и иллюстраторы этого сборника неоднократно обращались к ней, выработав одну из канонических композиций: на лоне природы, где повстречались шах и дервиш, последний адресует венценосцу призыв к справедливости, разумному правлению, рассудительности во всех своих деяниях. На миниатюре самаркандского художника Мухаммед-Дервиша (в чьем имени, видимо, зашифрована его принадлежность к одной из дервишских сект) передан подобный сюжет поучения мудреца. В четырехплановом построении ландшафта (небеса и три гряды холмов) характерна орнаментально-декоративная разработка деталей: регулярно размещенные, прорисованные штришками травы, овальные гладкие камни. В композиции царит неторопливый ритм, отвечающий общему настроению сцены: прибывший на охоту шах и его свита внимают поучению мудреца, восседающего у жерла пещеры, которая служит ему обиталищем. В миниатюре Мухаммед-Дервиша обращает внимание выразительность лиц, особенно двух главных персонажей.

بیدار شیخ آمدی کاه کاه
مکمل نوبی کوش ای سخت
خدا دوست درونی کردی کاه
بنفرت ز زمین کوش ای سخت



ترا دوستی این از بهر سبب
را با دوستی پر دوست

Мухаммед-Шериф. ШАХ И ДЕРВИШ, Саади. «Бустан». Библиотека Честер Битти. Дублин. Pers. 297, л. 16. 1616 г. Самарканд

Собеседование правителя и дервиша на этой миниатюре передано в традиционной для данных тем и сюжетов сцене царской аудиенции, которой, однако, художник Мухаммед-Шериф придал особое звучание. Под сводом богатого айвана, обращенного в парадный дворик — пешгох, — живая группа участников. Центральная фигура — это государь на тахте, перед ним в пешгохе придворные, слуги и на переднем плане миниатюры — старец дервиш в споре с двумя богато одетыми вельможами.

Мелкая каллиграфическая вязь над аркой айвана возвещает о выполнении списка для какого-то мусульманского книгохранилища имени Хазрета (святого) Хидайята ибн Мир-Му'ин ад-дина ибн Ходжа Абд ар-Рахима ибн Ходжа-Са'ада в 1025 году хиджры (1616).

Композиция как будто строится по осевой симметрии, которую подчеркивают фронтальный айван, расходящаяся от него ограда дворика, два оконца, включенные в обрамляющую всю миниатюру орнаментальную рамку, откуда выглядывают любопытствующие мордашки подростка и девочки. Но статичность этого построения нарушает диагональное расположение фигур, беспокойный ландшафт на заднем плане. Миниатюру пронизывает тревожная атмосфера. Это достигнуто порывистой жестикуляцией участников сцены, разнообразием их поз, сложными поворотами фигур (поразителен, например, ракурс возлежащего слева на коврике тучного мужчины). Общее построение оттеняет и усиливает пейзажный фон — неровные ветви чинара с пылающей листвой, разметанные, словно хвост феникса, облака. Миниатюра дает представление об облике среднеазиатских дворцов XVII века (не сохранившихся в натуре) с богатой облицовкой айвана, панелей, стен, с пейзажными росписями интерьеров. Многие детали (особенно трактовка деревьев и облаков) и общий динамичный стиль миниатюры Мухаммед-Шерифа предвзвещают иллюстрации к самаркандскому списку «Зафар-наме» 1628 года (табл. 58—59). Эта стилевая близость позволяет говорить о выполнении миниатюр и самого списка «Бустана» не в Бухаре, как ранее предполагалось, но именно в Самарканде.



РАЗГРОМ АРМИИ ТОХТАМЫША, Шараф ад-дин Али Йезди. «Зафар-наме».
Рукопись ИВ АН УзССР, 4472, л. 219 б. 1628 г. Самарканд

В 1391 году, преследуя своего заклятого врага, золотоордынского хана Тохтамыша, Тимур нанес ему решительное поражение, настигнув в горах Кавказа. Шараф ад-дин Али Йезди заключает рассказ о сражении такой фразой: «Тимур лично с отборным войском отправился в поход и утром, как ветер, переправился через реку, напал на них, ударами сверкающего меча, истребляя презренных врагов, обагрив поверхность степи и равнины кровью неприятеля и синевого меча заставил на побеге счастья распуститься бутон победы». Цветистой выпренности этих слов как бы вторит и общий стиль миниатюры. На ней лишь двенадцать участников, но создается ощущение сражения двух армий, настолько все и вся в бурном движении, сложных поворотах, неистовом порыве, на фоне кавказских гор, переданных на чисто среднеазиатский лад — с громоздящимися скалами, где кривые стволы одиночных деревьев с крупной багровеющей листвой тянут вкось изогнутые ветви на фоне распластанных в синем небе кудрявящихся облачков. Красочная гамма богата, полна разнообразных переходов и контрастирующих тонов, и эта напряженность цвета усиливает общую остроту художественного раскрытия сюжета.



**ТИМУР НА ПИРУ В ОКРЕСТНОСТЯХ САМАРКАНДА, Шараф ад-дин Али Йезди.
«Зафар-наме». Рукопись ИВ АН УзССР, 4472, л. 288 а. 1628 г. Самарканд**

Традиционный сюжет царского пикника или пира на лоне природы мы уже видели в ряде миниатюр XV—XVI веков, варьирующихся в деталях композиций, составе участников и аксессуаров. Но как по-своему передает его иллюстратор «Зафар-наме» в сцене пиршества где-то в окрестностях Самарканда по возвращении Тимура в 1493 году после его победоносных походов. Сам Тимур служит здесь композиционным центром, восседая под богато расшитым балдахином; впереди него трое юношей (видимо, из царской семьи) с пиршественными чашами, вокруг придворные с колчанами стрел (будет охота?), слуги с яствами, виночерпии, музыканты, причем все они не в положенных этикетом покойно-почтительных позах, а в разнонаправленных поворотах. В этой мирной по своей сути сцене та же динамика, что и в баталиях — замысловатые позы и пересечения фигур, причудливые изгибы стволов и ветвей деревьев, и все это — в богатстве цветосочетаний, в пылающем колорите.

Стилевая близость иллюстраций «Зафар-наме» 1628 года к миниатюре Мухаммед-Шерифа из «Бустана» 1616 года позволяет предполагать их выполнение либо этим мастером, манера которого претерпела за двенадцать лет известную эволюцию, либо талантливым преемником его стиля.

جمع اراخته رسم بپسرد فراس بوع در سن در بخت زمین است مانند عوس
 آراسته بر می از نماز نوشن ما که ملکش ندیده بپسند سروس جهان در همان کشیره در شرده بود
 زمین آسمان شیره انجم نو و ز سر معنی کا بد اندر شمار ما فرد در تخت کوهی از سر کنار



خورشها الوان ز اندازه پیش بخوانا زین نماند پیش می ار خوانی بزین
 بیخواره بکنند عکس شرح معنی مشکین پیش کرده ساز سرود خوشش و نغمه نواز

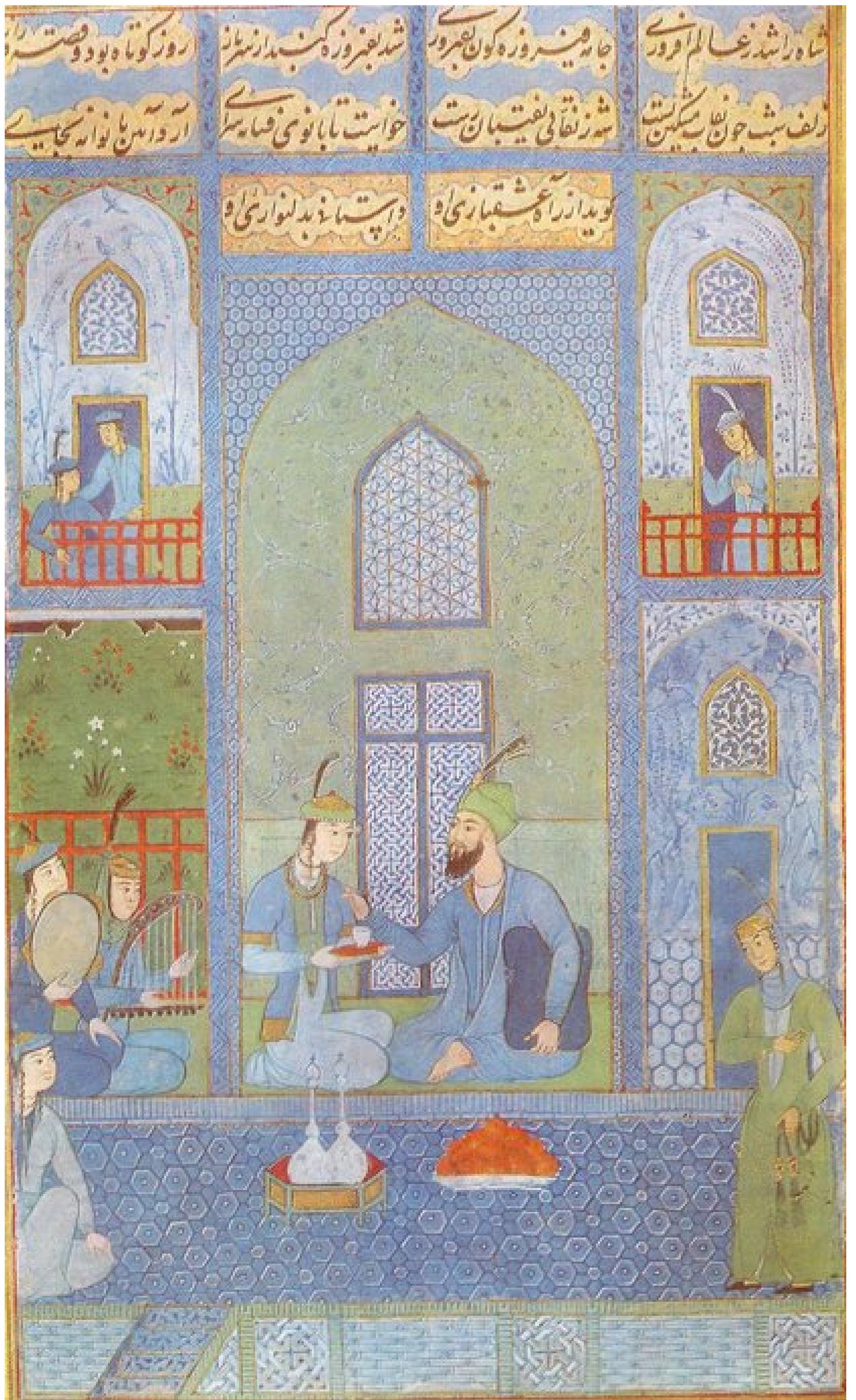
БАХРАМ-ГУР В ГОЛУБОМ ДВОРЦЕ, Низами. «Хамсе». Рукопись ГПБ, ПНС 66, л. 160. 1648 г. Бухара

Свидание Бахрам-Гура с магрибской принцессой в голубом (или синем) дворце — один из эпизодов «Семи красавиц». Весь лист выдержан в изысканных переходах — от молочно-голубого до бирюзового и синего. Несколько акцентов оранжево-красного: решетки балконов второго этажа, гранаты на блюде в глубине кобальтового по цвету мощеного двора, — подчеркивают градации цвета.

Разбивка четырех колонок текста, частично включенного в миниатюру, определяет построение и ритм композиции. По сторонам центральной оси восседают Бахрам-Гур и красавица. Справа и слева служанки и музыканты, поддержанные расположением персонажей более мелкого масштаба в балконных нишах второго яруса.

Пантомима жестов помогает глазу зрителя окинуть взором женщину в проеме балконной двери, оглядеть вместе с ней опирающегося на мутаку Бахрам-Гура, который, положив руку на плечо царевны, внимательно слушает сказку о злоключениях Махана в заколдованном саду. Затем взгляд зрителя обращается к левой части композиции.

Художник не стремится передать национальный характер магрибской царевны. Его, как и читателя, в данном случае интересует не типаж, а элемент волшебства, занимательный рассказ, ради которого Бахрам-Гур пришел в синий дворец. Сама же принцесса и в этом, и в других случаях изображена, согласно канону красоты, в этикетной позе, среди архитектурных ширм, зачастую увенчанных луковичным индийским куполом. Красавица одета в узкую кальтачу, обрисовывающую грудь (подобная манера изображения была заимствована из индийского искусства), и конусообразную тюбетейку с эгретом — костюм, характерный для среднеазиатских миниатюр второй половины XVII века.



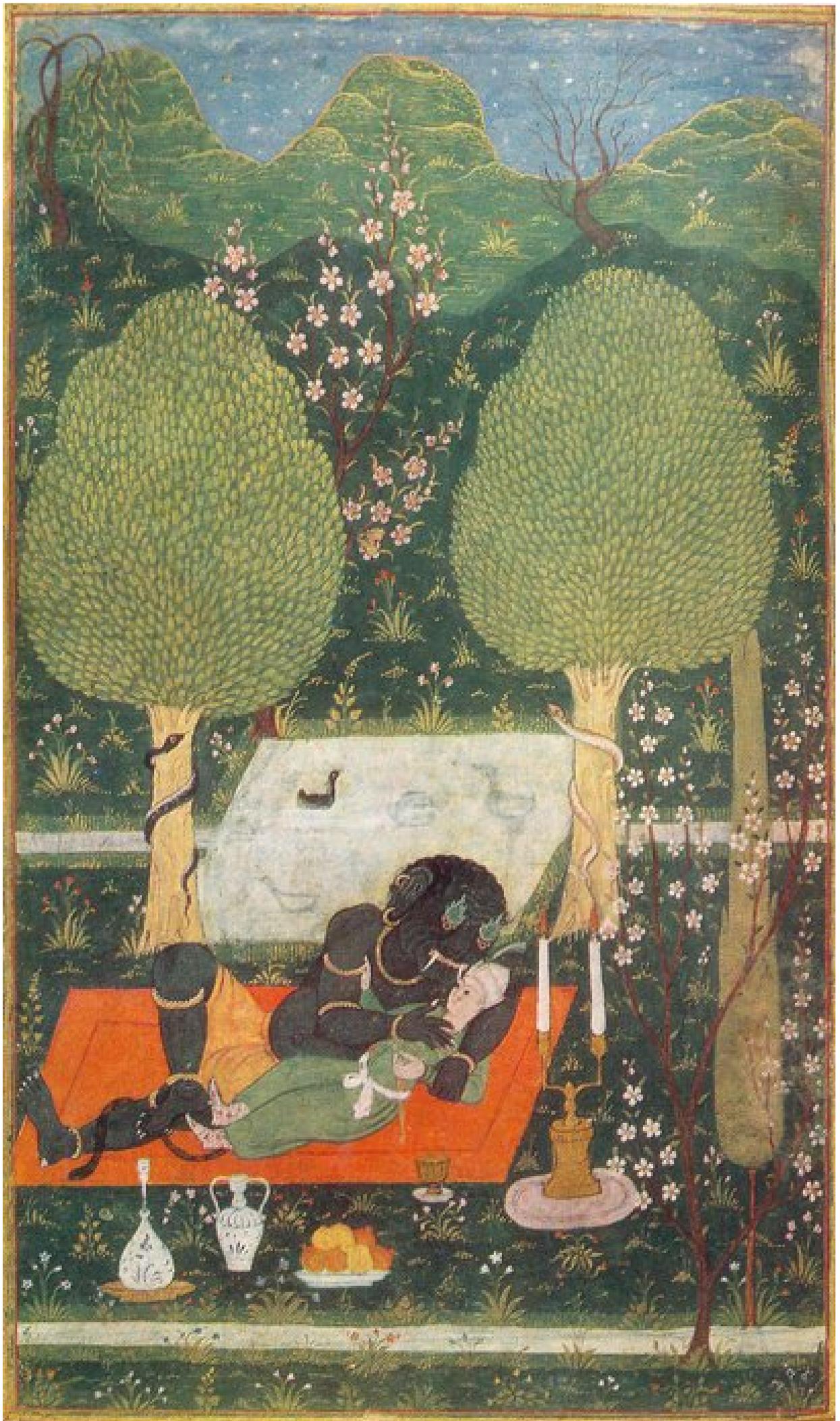
МАХАН В ЗАКОЛДОВАННОМ САДУ, Низами. «Хамсе». Рукопись ГПБ, ПНС 66, л. 166. 1648 г. Бухара

Когда Бахрам-Гур посетил голубой дворец, магрибская принцесса рассказала ему сказку о египетском купце Махане. Этот молодой человек, оказавшись ночью в пустыне, был вовлечен в шабаш гулей — демонов, которые губят заблудившихся путников. С большим трудом он нашел приют в саду, где сердобольный старик спрятал его в беседке на сандаловом дереве, строго-настрого наказав не спускаться вниз до утра. Но Махан, увидев вереницу танцующих и развлекающихся девушек, соблазнился прелестью одной из них и покинул свое убежище. Однако после первого объятия чаровница превратилась в ужасающего клыкастого ифрита (этот момент и воспроизводит миниатюра). Очнулся молодой купец в пустыне среди скелетов. Страшное приключение сделало его меланхоличным, и с тех пор он носил одежду только цвета мусульманского траура — темно-синюю. Иллюстрация, выполненная не без влияния индийских образцов, решена как любовная сцена и вместе с тем нестандартна. Декоративно-сумрачный пейзаж создает ощущение заколдованного ночного сада, где змеи обвивают деревья и при неверном мерцании светильника слышен издевательский дьявольский хохот:

...Не эти ль губы тебя целовали?

Плотные кроны деревьев с подробно написанной листвой даны в сложных переходах бархатисто-зеленых топов; их оттеняют бело-розовые кусты и вспышки красного цвета ковра и горящих свечей.

Гротескно трактована дьяволица, образ которой навеян иконографией Юго-Восточной Азии: ее искаженный гримасой устрашающий лик, пламенеющие брови, браслеты на руках и ногах напоминают индийскую богиню смерти Кали. Выше уже говорилось о том, что иконография «потусторонних сил» заимствована ближневосточной миниатюрой из живописи других стран и религий. Подтверждением служит и иллюстрация с образом ифрита, вторгающаяся в традиционные сцены свиданий Бахрам-Гура в разноцветных павильонах, появление которой объяснимо тесными контактами Средней Азии и Могольской Индии XVI—XVII веков.



ОХОТА ИСКАНДЕРА, Низами. «Хамсе» Рукопись ГИБ, ПНС 66, л. 3 1648 г. Бухара

Композиция из четырех конных фигур производит впечатление стремительной и многолюдной сцены благодаря динамизму, тонкому письму, детально разработанному пейзажу и многочисленным аксессуарам. Три розово-охристых горных пика (цвет которых перекликается с цветом полей рукописи) вырисовываются на голубом небе, отделяя гряды пологих, контрастных по цвету и ритму холмов.

Линии расположения всадников, скачущих и пораженных животных вторят очертаниям пространственных планов, завершаясь бугристой кромкой выгоревшей травы по нижнему обрезу миниатюры. Ощущение движения усиливают расположенные по диагонали строки текста в правом верхнем и нижнем левом углах. Не следует забывать, что текст читался справа налево, — так же построено движение юного царевича, копьем наперевес пронзающего льва.

Восхищает любовь художника к тонкой детали. Он расписывает узор ткани на чалме, расшитые сапожки охотника, колпачок, надетый на голову ручного сокола, попонку охотничьей собаки, завитки волн в горном ручье... Индивидуальной манерой этого мастера является обводка белым контуром по темному, в том числе синему, складок одежды. И это повторяется из листа в лист, так же, как изображение врагов, которых он представляет рыжими, с голубыми, словно выпадающими из орбит, глазами.

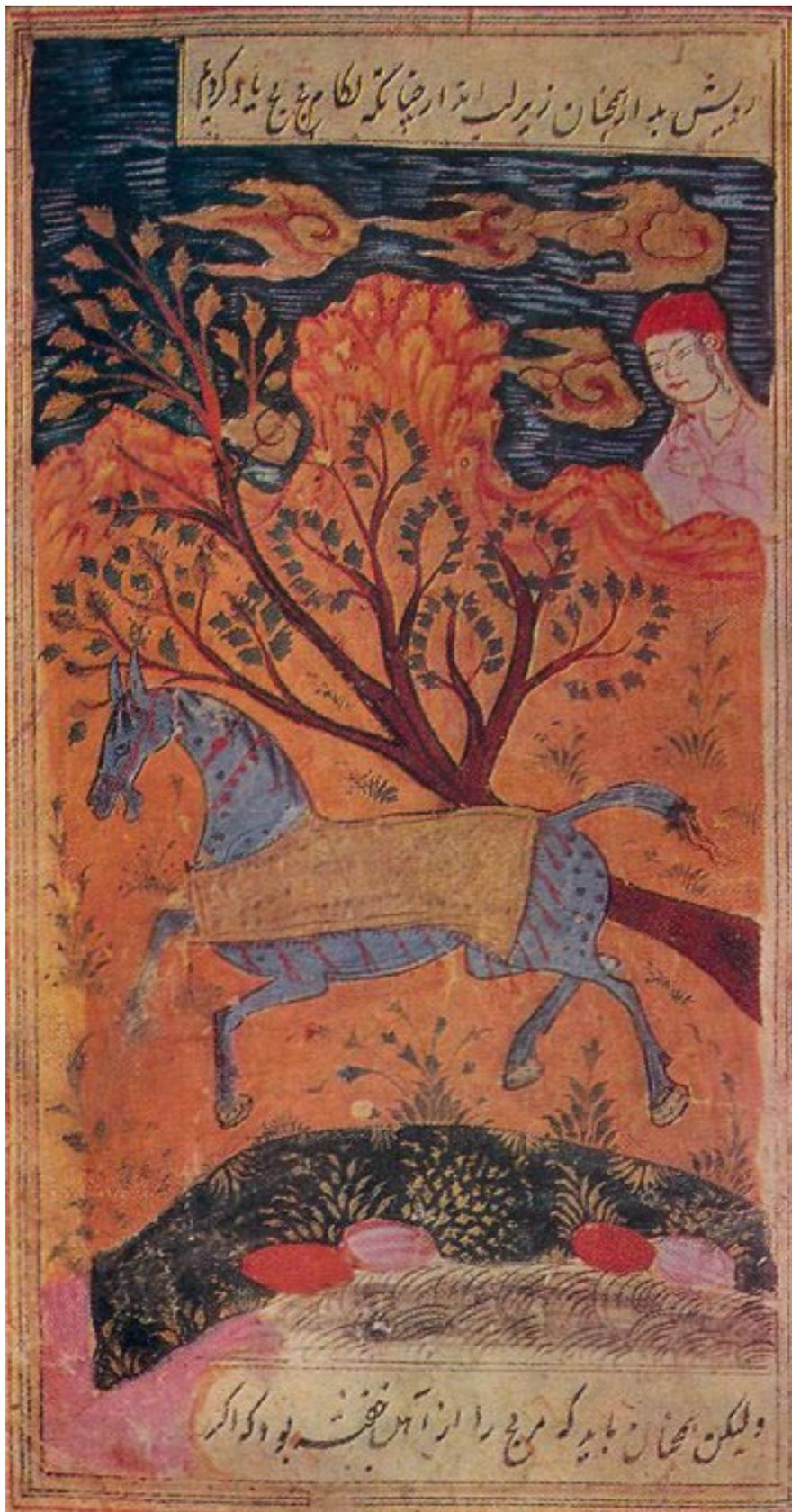
شکار اکتان بابا حسن
بر دخت از کور واکو



حیرت زمین بر هم چو استوار
شده چشم کور ازلی هم

مینیاتور

Если плеяда бухарских мастеров второй половины XVI века вырабатывает свою стилистическую манеру, то современный им иллюстратор руководства по охотничьему искусству предстает лишь как усердный, но посредственный подражатель создателя миниатюр самаркандского списка «Шах-наме» 1628 года. Конь, мчащийся во весь опор на фоне причудливых скал, изогнутого дерева и уносимых ветром облачков, и юноша в пышной чалме — эти изобразительные приметы свидетельствуют о связи и преемственности традиций со сложившимися ранее в самаркандских мастерских.



РУСТЕМ ОТТАЛКИВАЕТ КАМЕНЬ, СБРОШЕННЫЙ НА НЕГО БАХМАНОМ,
Фирдоуси. «Шах-наме». Рукопись ИВ АН УзССР, 3463, л. 300. 1664 г. Бухара

Та же тема, что и на миниатюре из списка «Шах-наме» XV века, но как по-иному дает свое назиря художник, работавший более полутора столетий спустя в аштарханидской Бухаре! На обширном листе манускрипта, где рамки, оставленные переписчиком, не устраивают мастера и он выходит на поля, всего четыре участника (один из них на коне) и конь Рустема, который ржет в тревоге. Могучей фигуре Рустема противостоит тщедушный Бахман. Еще два участника, по содержанию поэмы необязательные, введены на втором плане в чисто композиционных целях. Роль их не только в том, чтобы оттенить поразительный акт мощи Рустема жестами изумления; распределение за скалами фигур людей и коня усиливает эффект многоплановости горного ландшафта, где гряды гор как бы облекают уходящее вглубь обширное пространство. Не применяя перспективных построений, мастер создает иллюзию бескрайних хребтов и ущелий. Художник влюблен в природу среднеазиатских гор, которая у него слита воедино с общим духом героических странствий и подвигов Рустема.



РУСТЕМ СТРЕЛЯЕТ В ШАГ АДА, Фирдоуси. «Шах-наме». Рукопись ИВ АН УзССР, 3463, л. 315. 1664 г. Бухара

Последний эпизод «Рустемиады»: престарелый богатырь, победив неуязвимого Исфендиара, сам обречен в силу заклатья на скорую кончину. Некий Шагад, придворный шаха Кабулистана, обязанного выплачивать Рустему ежегодную дань, подстраивает интригу. Рустем приглашен шахом на охоту в степи, где вырыты потайные волчьи ямы со вкопанными копьями и мечами. В одну из них и падает обреченный герой, но перед смертью он успевает натянуть лук против коварного Шагада, укрывшегося за дуплистым деревом. Стрела пронзает ствол и негодя.

Художник передает этот эпизод не в полном соответствии с текстом Фирдоуси: событие разворачивается не в степи, но снова в столь излюбленном им горном ландшафте. В миниатюре царит не трагедийность предсмертного часа, а торжество возмездия и гимн великому народному герою. В ней — ликование природы, упоение цветом и гармония красок.



Мухаммед-Муким. БАРБАД ИГРАЕТ ПЕРЕД ХОСРОВОМ, Фирдоуси. «Шах-наме». Рукопись ИВ АН УзССР, 3463, л. 508 а. 1664 г. Бухара

Величайший музыкант Востока Барбад, родом из Мерва (ныне городище Гяур-кала в Туркменской ССР), славился как выдающийся композитор, певец и исполнитель на лютневом инструменте, называвшемся уд, руд, а по его имени также барбад. Барбад был знатоком музыкального наследия, создателем множества песен (говорили о том, что у него на каждый день года — особая песнь), импровизатором, откликавшимся новыми произведениями по разным поводам. Барбад считался украшением двора одного из последних сасанидских царей, Хосрова Парвиза (591 — 628). На миниатюре — традиционная сценка царского отдыха на лоне природы, до или после охоты царя: на лугу переносный тахт, на котором восседает государь, рядом кравчий, сокольничий, слуги и Барбад, услаждающий его слух игрою и пением.

Примечательна мелкая надпись на ступеньке у тахта: «Писано ничтожным Мухаммед-Мукимом». Крупные, грузноватые фигуры, лаконичный пейзаж, построенная на контрастах, но сдержанная гамма красок характерны для Мухаммед-Мукима и в других иллюстрированных им манускриптах.

Художественные качества этих и иных миниатюр руки Мухаммед-Мукима из данной рукописи «Шах-наме» явно уступают работам первого миниатюриста, хотя дошедшие до нас многочисленные подписные миниатюры Мухаммед-Мукима указывают на его видную роль в бухарских придворных художественных мастерских, во главе которых он, возможно, был поставлен.



Традиционный, неоднократно повторявшийся иллюстраторами «Шах-наме» эпизод испытания Сявуша передал бухарским художником XVII века совершение по-новому. Если обычно юный царевич представлен в белоснежной одежде скачущим на коне через костер, то здесь он сидит в костре, разведенном на зеленом лугу. На фоне голубого неба золото пламени и густые черные клубы дыма образуют как бы причудливый, зловещий цветок, в центре которого юноша в красном одеянии и лиловой чалме. По-иному переданы и четверо ошеломленных свидетелей, в числе которых отец Сявуша Феридун — они не на дальнем плане, как это было принято, а на переднем, подчеркивая жестами изумления свое отношение к жестокому акту оправдания невинного. В поисках обновления композиции и цветопостроений художник решительно отвергает шаблонную изобразительную схему, противопоставляя ей свое творческое видение темы.

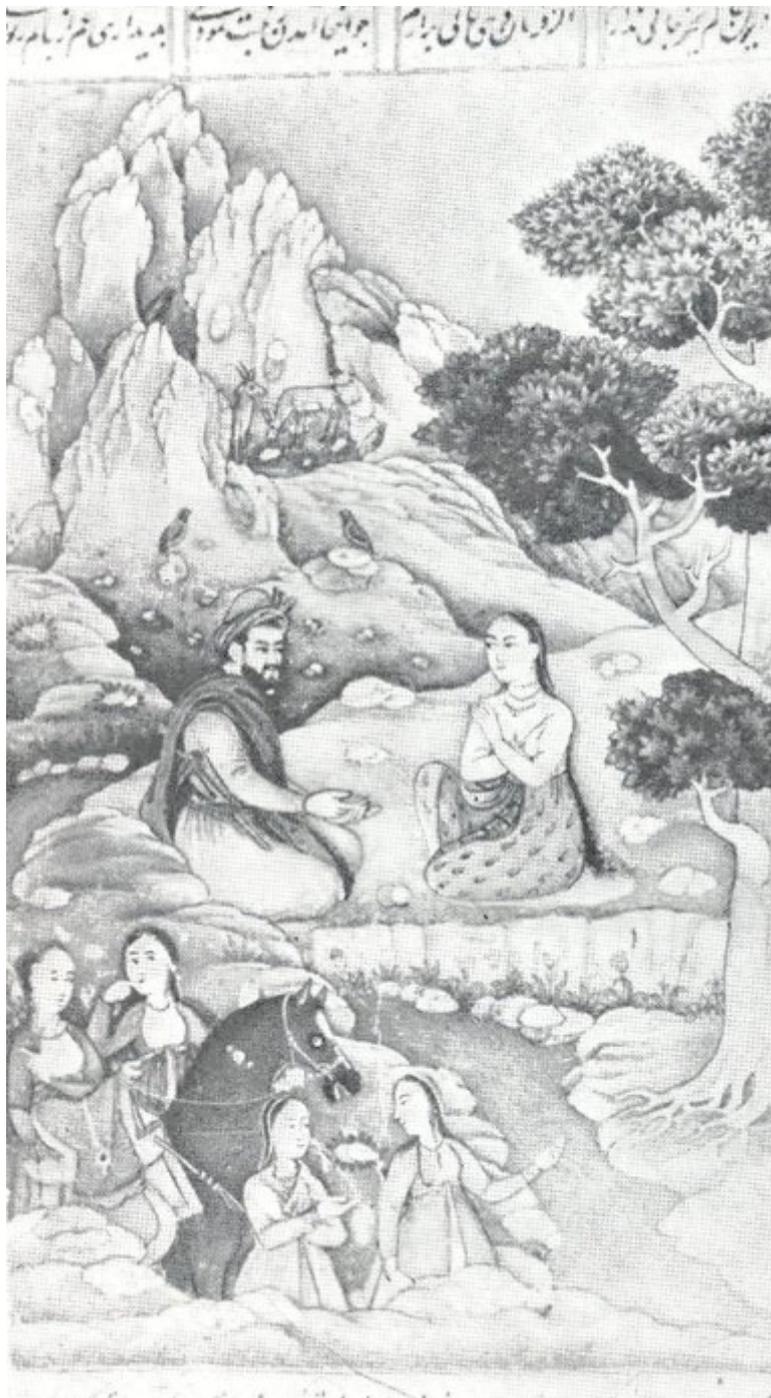


Мулло Бехзад. ФАРХАД И ШИРИН, Низами. «Хамсе». Библиотека Честер Битти. Дублин. Pers. 276, л. 57 . 1668—1671 гг. Бухара

«Бедный каменотес, мастер-архитектор, легко разрешающий загадки Эвклида, прекрасный знаток астрономии, человек науки и техники, интеллигент своей эпохи» — таким, по словам Е. Э. Бертельса, предстает в поэме Низами «Хосров и Ширин» скромный и обаятельный Фархад. Полюбив без ума прекрасную царицу Ширин, для которой он пробил среди неприступных гор оросительный канал и вытесал на скале огромный рельеф, но которая всегда оставалась недосягаемой для неродовитого труженика, Фархад погибает в огне любви.

На миниатюре Фархад и Ширин мирно беседуют на берегу канала. Фархад — само воплощение сдержанности и достоинства, за которыми затаены обуревающие его чувства. Гораздо эмоциональней состояние девушек переднего плана, которые горячо обсуждают этот незримый накал страстей.

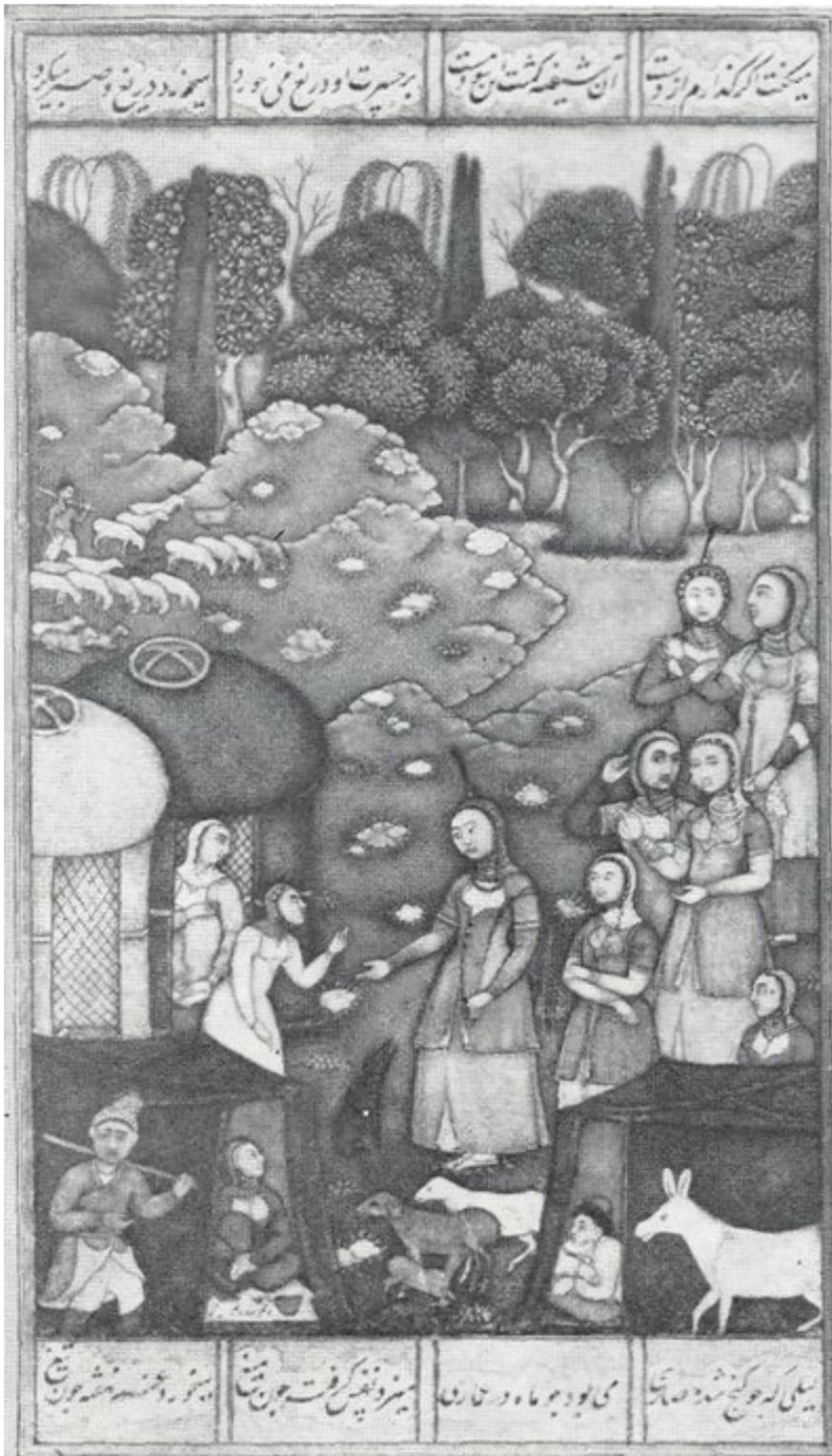
В облике женщин, в детальной разработке дерева явственны индийские черты, но скалистый ландшафт и образ Фархада традиционно среднеазиатские. Эта и ряд других миниатюр списка «Хамсе» 1668 — 1071 годов отображают индийские, может быть, точнее, кашмирские художественные связи в бухарской миниатюре XVII века.



«Пятерица» Низами, помимо глубоко романтических по содержанию и настроению сюжетов, содержит также ряд поучительных притч. В поэме «Семь красавиц» приведена история шаха Бахрам-Гура, который приказал казнить свою возлюбленную Фитне за то, что она на охоте не выразила особого восторга перед его ловкостью в стрельбе, сказав, что это лишь результат долгой тренировки и выучки. Спасенная одним стариком, она долго упражнялась в выносливости, ежедневно поднимая по лестнице телят: он подрастал, но возрастала и ее сила. Однажды Бахрам-Гур, который в душе клял себя за гибель красавицы, попав в этот уединенный дом, увидел удивительную девушку, поднимающую к нему на балхану с бычком на плечах, и вдруг с радостью узнал в ней Фитне. И тогда она сказала: «Видишь, что дает долгая тренировка: мне — необыкновенную силу, тебе — ловкость в стрельбе». Известно несколько миниатюр на тему «Фитне с бычком». Вариант из бухарского списка очень уравновешен по композиции: диагональное расположение лестницы как бы ведет наш взгляд от старика — покровителя Фитне к центральной фигуре девушки с темным бычком и от нее к восседающему наверху шаху. Спутники Бахрам-Гура, музыканты, слуги — это «хор» в сцене, зрительно передающий свое изумление. Миниатюра дает представление о бухарском жилом доме XVII века — такими были еще в дореволюционной Бухаре двухэтажные, обведенные террасами на стройных колоннах, с фигурными базами и сталактитовыми капителями дома богатых горожан.



Миниатюрист Аваз-Мухаммед избрал тот эпизод поэмы Низами, когда Лейли с подругами отправилась гулять в пальмовую рощу, находившуюся в глубине песков. Однако он изображает его не в Аравийской пустыне, среди пальм и треугольных шатров бедуинов, а в ландшафте среднеазиатских нагорий, где-нибудь в Алайском хребте. Здесь, в гористой местности, с пышными кущами густолиственных деревьев по склонам, разбиты пастушьи палатка и столь типичные для среднеазиатских кочевников крытые войлоком юрты с отверстием — тундюком. Сохраняя верность среднеазиатского типажа, природных и бытовых деталей, художник многое привнес из стиля индийских миниатюр: перспективное удаление планов (это особенно наглядно в изображении пастуха со стадом овец на взгорье), объемное моделирование фигур и юрт, плотные кущи деревьев с детально разработанной кроной.



ЭМИР-ХОСРОВ ДЕХЛЕВИ И ЮНОШИ, Султан-Хусейн Байкара. «Маджлис ал-Ушшак». Рукопись ИВ АН УзССР, 65, л. 68. Рубеж XVII—XVIII вв. Бухара

Эмир-Хосров Дехлеви, один из крупнейших ираноязычных поэтов (1253—1325), проживавший в Делийском султанате, на склоне лет предался созерцательной жизни. На миниатюре он представлен старцем, поучениям которого внимают двое скромно одетых юношей. Это, конечно, не портрет, скопированный с какого-то более раннего изображения поэта (ни в одеянии, ни в чалме его ни единой индийской детали), а просто старик, чей облик столь же не индивидуален, как и у обоих молодых людей. Миниатюра типична для первой половины данного списка «Маджлис ал-Ушшак»: выполнена в лубочной манере, стандартна по композиции и ограничена по колориту (зеленый луг, орнаментально правильные по расположению красные цветы, участники — в желтом и красных кафтанах).



МИР-АЛИШЕР НАВОИ И ПРИНЦ, Султан-Хусейн Байкара. «Маджлис ал-Ушшак».
Рукопись ИВ АН УзССР, 65, л. 143 б. Рубеж XVII—XVIII вв. Бухара

Алишер Навои (1441—1501), величайший узбекский поэт, друг и визирь Султан-Хусейна Байкары, представлен на одной из миниатюр второго иллюстратора списка «Собрания влюбленных». Исполненная лишь в рисунке — окрасить свои миниатюры художник не успел, — она предстает в совершенно ином, чем у предыдущего миниатюриста, художественном качестве. Здесь — следование классической традиции: уверенная линия, хорошо разработанная лаконичная композиция (косо вскинутый тент, под которым сидят на ковре два собеседника, часть дома с айваном с типичной для бухарской архитектуры фигурной колонной). Поэт изящен, с темной бородкой — он еще не стар, как на известной миниатюре Махмуда Музаххиба, рядом элегантно одетый юноша в богатой чалме с эгретом — признак аристократического ранга, — возможно, принц, с которым Навои ведет утонченное собеседование. Эта, как и другие миниатюры второй половины списка «Маджлис ал-Ушшак», следует классическим традициям миниатюрной живописи Мавераннахра и Хорасана, чьи истоки уходят в блистательный век Тимуридов и образцами которой был открыт в нашей книге обзор среднеазиатских миниатюр.

