

ОЧЕРКИ
ИСТОРИИ И ТЕОРИИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ИЗДАТЕЛЬСТВО ИСКУССТВО
МОСКВА

Л. С. БРЕТАНИЦКИЙ
Б. В. ВЕЙМАРН

ИСКУССТВО
АЗЕРБАЙДЖАНА

IV—XVIII веков

ИЗДАТЕЛЬСТВО. ИСКУССТВО
1976

7С1
Б37

80102-141
Б ————— 202-76
025(01)-76

© Издательство «Искусство», 1976 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
ИСКУССТВО IV – начала XIII века	13
ИСКУССТВО XIII – XVII веков	47
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	122
ПРИМЕЧАНИЯ	127
ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА	128
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	130

Немало произведений азербайджанского искусства по праву занимает видное место в сокровищнице мирового художественного наследия. Широко известные наскальные «писаницы» Кобыстана и зооморфные сосуды из Мингечаура, «башенные» мавзолеи Нахичевани и дворцовый ансамбль Ширваншахов в Баку; произведения мастеров тебризской школы миниатюрной живописи; азербайджанские ковры, керамика и художественные изделия из металла убедительно говорят о многогранности творческого гения народа, древности истоков его культуры и жизненности ее издревле складывавшейся художественной традиции.

Многовековой путь развития азербайджанского искусства своеобразно отобразил особенности нелегких судеб страны в значительной мере определявших ее местоположением. Издавна служивший мостом между странами Востока и Запада, Азербайджан неизменно привлекал внимание могущественных соседей, ожесточенно соперничавших за обладание стратегически важной и щедро наделенной природными богатствами страной.

Одним из следствий многочисленных и жестоких военных потрясений и явилась неравномерная сохранность памятников материальной культуры народа, а особенностью ее развития была своеобразная диалектика художественного процесса. Ярко отличающиеся произведения азербайджанского искусства черты самобытности нередко органически переплетаются с чертами, общими для искусства соседних и близрасположенных стран Переднего Востока, в эпоху феодализма особенно тесно связанных с Азербайджаном не только бурными событиями военно-политической истории, но и известной общностью социально-экономического и культурного развития.

Очертим в пространстве и времени примерные пределы настоящего очерка истории развития азербайджанского искусства. Территориально они охватывают современные Советский и Иранский Азербайджан, а хронологически ограничиваются эпохой становления и развития в стране феодальных отношений. Географически на северо-западе они определяются хребтом Большого Кавказа, а на юго-востоке — течением Сефид-руда. Во времени столь же примерными рубежами, с одной стороны, служат IV—V века нашей эры, а с другой — начало XIX столетия, когда вхождением северных областей Азербайджана в состав России было положено начало принципиально новому этапу их развития, в том числе и художественного. При этом нельзя не отметить, что современные государственные границы, складывавшиеся в основном в результате военнополитических событий XIX, и XX веков, не совпадают с ареалом историко-культурных явлений эпохи средневековья, так же, впрочем, как они не совпадают и с границами государств того времени, непостоянными и недолговечными.

Ограниченный объем очерка продиктовал жесткую избирательность при отборе памятников зодчества и искусства, в нем рассматриваемых и даже упоминаемых. Естественно, что в первую очередь включались художественно наиболее совершенные произведения, позволяющие выявить характерные черты и тенденции, присущие тому или иному этапу архитектурно-художественного развития Азербайджана.

Авторы пользуются возможностью выразить свою глубокую признательность за оказанное содействие коллегам в Институте востоковедения Академии наук СССР, в Государственном Эрмитаже и Рукописном отделе Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, в Государственном историческом музее, Музее



1. Местонахождение памятников искусства Средневекового Азербайджана

искусства народов Востока, Оружейной палате и Гос. библиотеке им. В. И. Ленина в Москве, в Музее искусств им. Рустама Мустафаева, Музее истории Азербайджана, в Музее азербайджанской литературы им. Низами, Историко-архитектурном музее-заповеднике «Комплекс дворца Ширваншахов» и Музее азербайджанского ковра в Баку.

Прежде чем обратиться к искусству средневекового Азербайджана, надо хотя бы вкратце охарактеризовать предшествовавшие этапы его развития. Подобный экскурс интересен не только познавательно. Он попросту необходим, поскольку позволяет установить давность процесса формирования местной художественной традиции, корни ее самобытности и многообразия. Он позволяет проследить, разумеется в самых общих чертах, и процесс развития в ней черт преемственности, а также очертить примерный ареал издревле складывавшихся связей художественной культуры Азербайджана с художественной культурой других народов Переднего Востока, в первую очередь Закавказья и Закаспия.

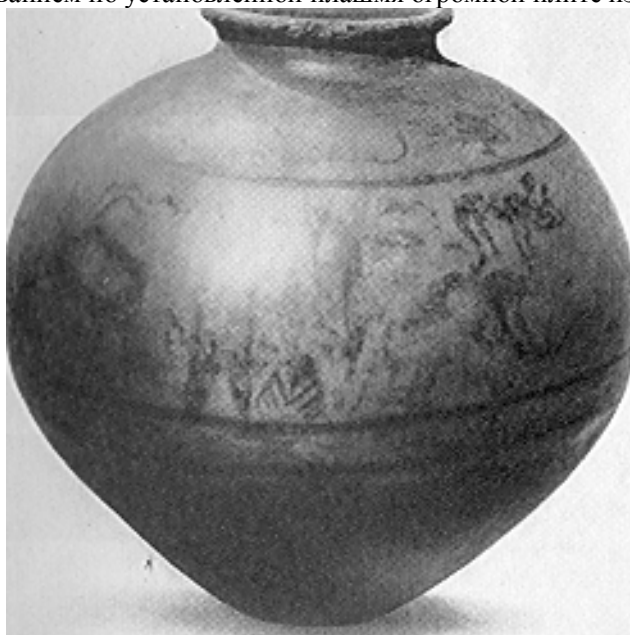
Об Азербайджане не без основания сложилось представление как о стране, едва ли не вся территория которой является своеобразным огромным музеем, лишь небольшая часть сокровищ которого уже включена в открытую для всех экспозицию. Действительно, трудно назвать здесь область, которая не сохранила бы памятников материальной художественной культуры народа. Остановимся только на тех, которые представляются наиболее характерными и интересными (илл. 1).

Неподалеку от Баку, в районе Кобыстана — страны оврагов, полупустынной местности, которую на некоторых картах конца XIX века не случайно именовали Кабристаном — страной мертвых, сохранился великолепный комплекс памятников глубокой древности. Здесь находятся и отчетливо прослеживаемые остатки большого доисторического кром-



2. Наскальные изображения Кобыстана

леха, но можно увидеть и каменную плиту с лаконичной латинской надписью, своего рода «визитной карточкой» римского легиона императора Домициана с прозвищем «Фульмината» (молниеносный), который зафиксировал здесь свое пребывание в I веке нашей эры. Недалеко находится и «гавал чалан даш» — оригинальный камень-бубен. Постукиванием по установленной плашмя огромной плите из нее



3. Сосуд из селения Шахтасты. Середина II тысячелетия до. н. э.

можно извлечь несложные ритмически четкие мотивы, которыми, очевидно, сопровождалась ритуальная пляска и обряды. О последних свидетельствуют и искусственные углубления в разбросанных там и сям больших каменных глыбах, видимо, служившие для стока крови жертвенных животных.



4. Ритон с головой оленя из Мингечаура. II тысячелетие до н. э.

Все это чрезвычайно занимательно, и тем не менее меркнет в сопоставлении с тем, что более всего привлекает отечественных и зарубежных ученых и туристов в Кобыстане. Первозданный хаос неподалеку находящихся скоплений скальных выходов и огромных каменных глыб - Беюкдаша, Кичикдаша и Джингирдага - сохранил несколько тысяч писаниц-наскальных изображений запечатлевших сцены жизни, быта и труда древних насельников этих мест (илл. 2).

«Награвированные» на поверхности скал изображения охватывают чрезвычайно разнообразный круг сюжетов, вплоть до самых неожиданных. Множество воспроизведений некогда бытовавших здесь травоядных животных, преимущественно служивших предметом охоты быков и козлов, перемежается со сценами самой охоты либо труда. Помимо скачущих на лошадях охотников можно встретить и одинокую богатырскую фигуру жнеца с серпом. Хороводы пляшущих человеческих фигур, невольно напоминающие и поныне бытующие народные групповые танцы — «яллы», сменяют схематичные изображения лодок с гребцами и солярные знаки.

Фронтальную статичность части изображений оттеняет стремительность движений и смелость ракурсов других. Контрастом наивному реализму изображений живых существ служит символика пиктограмм — рисуночного письма па холме «Язылы» (писаницы — *азерб.*), у подножия Джингирдага. Короче говоря, своеобразная картинная галерея древних обитателей края не только знакомит с их трудом и бытом, но позволяет также проследить эволюцию эстетических представлений.

Высокую художественную культуру северных и южных областей Азербайджана — Кавказской Албании и Мидии Атропатены ¹— подтверждает исключительное разнообразие видов, совершенство форм и изысканность убранства множества керамических изделий.

Видимо, широко бытовавшая расписная керамика (II — I тысячелетия до н. э.), преимущественно обнаруживаемая в процессе археологических раскопок, позволяет составить представление о характере древнего декоративно-прикладного искусства и тенденциях его развития. Показательно многообразие тонко прорисованных, орнаментально-смысловых мотивов, нередко принципиально сходных для керамики различных областей Закавказья — Шахтахты, Кызыл-ванк



5. Пектораль из Зивие. VIII—VII вв. до н. э.

(Азербайджан), Тазакенд, Элар, Нор-Баязет (Армения), Триалети (Грузия). Силуэты фантастических существ привлекают внимание переплетением черт реалистически изображенных животных с отголосками древних магических символов, контрастом несложного геометрического орнамента с прихотливыми линиями волнообразных и спиралевидных узоров. Последовательно менялась и расцветка кра-

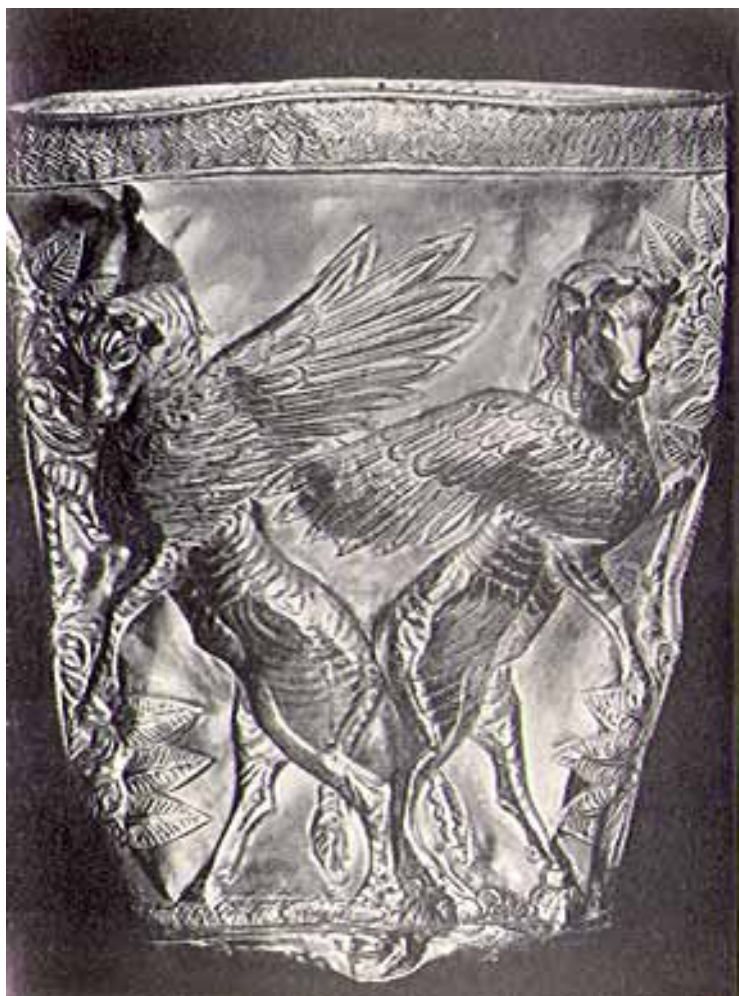


6. Чаша из Хасанлу. VIII—VII вв. до н. э. Прорисовка

шеной керамики. Черные росписи по красноватому полю наиболее древних изделий (середина II тысячелетия до н. э.) сменял желтовато-охристый фон с красновато-бурыми изображениями. Позднее (вторая половина II тысячелетия до н. э.) появляется полихромная керамика, как правило, также тщательного лощения.

Характерным и одним из наиболее известных образцов керамических изделий древнего Азербайджана является хорошо сохранившийся крупный сосуд из селения Шахтагты (*илл. 3*). По окрашенному в красноватый цвет округлого очертания корпусу проходят три декоративные полосы четко прорисованных изображений и узоров. Над нижней узкой полосой несложного орнамента размещен значительно более широкий фриз со схематизированными сценами охоты волков и хищных птиц на диких коз, быка и осла. Затем вновь проходит более узкая лента одинаковых изображений животных и птиц, также расположенных в строгом ритме.

Среди широко бытовавшей разнообразной керамической утвари своеобразием художественной манеры, статичностью композиций и уверенной пластикой лаконично строгих форм выделяются чернолощенные зооморфные сосуды Мингечаура. В некоторых стилизованных изображениях живот-



7. Сосуд из Марлика. XI-X вв. до н.э.

ных и птиц легко усмотреть далекие прообразы изделий металла более позднего времени — бронзовых курильниц и водолеев раннего средневековья. Особо отметим оригинальный кубок — ритон с реалистически трактованной чогрудной фигуркой оленя с раскидистыми рогами (*илл. 4*).

Многообразием изделий и богатством искусного декора отличаются также памятники тореvтики и ювелирного искусства древнего Азербайджана. В наборах погребального инвентаря захоронений северных областей страны нередко интересные небольшие декоративные подвески — массивные или пустотелые стилизованные бронзовые фигурки птиц (селение Човдар) или животных, вплоть до двуглавого оленя (селение Доланлар), а также незатейливые золотые украшения (Мингечаур). Подлинные шедевры художественной обработки металла обнаружены на юге Азербайджана, на территории его древнейшего государственного образования — Манны. Заслуженной известностью обладают предметы замечательного клада из Зивие, неподалеку от Саккыза (VIII—VII вв. до н. э.). Будь это небольшие чеканные бронзовые, с характерным округлым дном сосуды — ситулы, крупное серебряное блюдо или золотое навершие штандарта либо роскошный золотой нагрудник — псктораль (*илл. 5*) — все они привлекают продуманностью композиции, пластической выразительностью форм, тонкостью рисунка и филигранным изяществом исполнения. В декоре подобных изделий немало черт синкретизма, недовольно роднящих их с ассирийским и урартским искусством примерно того же времени, что вполне закономерно. Частью военной добычи в постоянных столкновениях нередко становились и мастера-ремесленники. Благодаря этому существовавшие в крупных центрах государств художественные мастерские этнически были довольно пестры, что способствовало возникновению сходных черт искусства Ассирии, Урарту и Манны, связанных не только событиями военно-политической истории, но и особенностями развития культуры. Некоторые ученые, в частности А. Годар, И. Дьяконов, Б. Пиотровский не без известного основания предпола-



8. Каменные базы колонн из Казахстана. IV—III вв. до н.э.

гают, что именно эти области являются своего рода прародиной «звериного» стиля. Во всяком случае, это бесспорно одна из областей его распространения. Трактовка изображений фантастических существ и некоторых реально бытовавших животных в убранстве пекторали из Зивие подчас трудно отличима от манеры исполнения подобных изображений на изделиях скифского искусства Северного Причерноморья и Прикубанья, по сравнению с которой она, пожалуй, лишь несколько менее стилизована.

Внимание многих отечественных и зарубежных исследователей заслуженно привлекают высокие художественные достоинства и главное, вызывающая множество толкований сложная семантика тематических сцен и изображений чудесной золотой чаши из Хасанлу, служившей для культовых обрядов (илл. 6). По-видимому, справедливы предположения, что сюжеты мнотемного убранства преимущественно связаны с культом плодородия и его обрядами.

Отметим часто встречаемое единоборство героя с фантастическим чудовищем-драконом, символизирующим засуху. Возницы запряженной священным быком колесницы, видимо, олицетворяют небесные божества — солнце, луну и ветер. С культом плодородия связана и сцена благословения новорожденного. Символика этого культа явственно ошутима и в других изобразительных мотивах, вплоть до схематического изображения рыбьей чешуи в убранстве трона и тому подобных как будто незначительных, но тем не менее тщательно продуманных деталях. В тематике и характере убранства чаши также своеобразно переплелись черты художественных культур народов древних Закавказья, Ирана и Ассирии.

Последнее время внимание ученых также справедливо привлечено результатами археологического изучения Марлика. Обнаруживаемые здесь остатки капитальных сооружений, фрагменты бытовой утвари, богато декорированные культовые сосуды (илл. 7) позволяют говорить о нем как еще одном пункте локальной, художественно целостной культуры. Мотивы местных астральных, тотемистических, вплоть до пророастрийского толка, культов нашли превосходное художественное воплощение в изобразительных сюжетах известного декоративного пояса из Кедабекского района с запоминающимися, полными динамической экспрессии сценами борьбы львов с единорогами, и звериного гона.

Не менее многообразны памятники древнего зодчества Азербайджана. Скальные навесы Казахского и искусственные пещерные жилища Зангеланского, Конахкендского, Шемахинского и других районов, дольмены и менгиры Тальшских гор, а также крепостные, а возможно, культовые циклопические сооружения — «галача» и «орюкдаш» — нагорий Малого Кавказа и Нахичеванского края составляют среди них одну из древнейших групп. Памятники древнего жилого строительства представлены обнаруженными археологами родовыми и односемейными домами Ханларского района; глиняными моделями кочевых кибиток — древними прообразами недавно еще бытовавших на Апшероне и в других районах двухколесных высоких повозок-арб, а также остатками полужемлячных жилых сооружений с характерным для Закавказья деревянным ступенчатым сводом. Упомянутый еще античными авторами Ксенофонтом и Витрувием, он послужил далеким прототипом жилого дома, пережиточно бытовавшего вплоть до сравнительно недавнего времени: в Азербайджане — «карадам», в Армении — «глхатун», в Грузии — «дарбази», в Южной Осетии — «ордожни-сахли».

Характер, а в некоторых случаях и генезис архитектурных форм монументального строительства более позднего времени до некоторой степени объясняют скальные гробницы южных областей Азербайджана, обнаруживаемые в различных районах их каменные фрагменты, а также алтари огня. Архитектуре многочисленных скальных гробниц неподалеку от озера Урмия свойственна интерпретация в камне форм деревянного жилища, несколько напоминающих хеттские дворцовые сооружения — «бит-

хилани». Композиция и частично элементы образованного антами небольшого айвана перед находящейся в массиве скалы погребальной камерой (обычно имеющего вид высеченного в камне двухколонного портика) невольно ассоциируются с несколько более поздними, широко известными ахеменидскими скальными гробницами Накш-и Рустема.

Интересны обнаруживаемые в различных районах, преимущественно Нахичеванского края и Кабале, каменные торовидные базы несложного классического профиля. Выделяются среди них каменные базы из Казахского района. Формой и трактовкой тонко прорисованных деталей, вплоть до характерного растительного рисунка декора, они напоминают основания колонн ахеменидских ападан, в частности Дария в Персеполе (*илл. 8*).

Немалой ценностью обладают обнаруженные в Азербайджане художественные изделия, подтверждающие оживленность и широкий круг его связей — экономических, политических и в особенности для нас интересных культурных — с искусством народов как Переднего Востока, так и античного Средиземноморья. Реальным свидетельством подобных связей служат не только памятники строительной эпиграфики — упоминавшаяся надпись римского легиона или обнаруженная в предгорьях Большого Кавказа, в селении Беюк-Дечне, нанесенная на большой камень греческая эпитафия. Среди хранящихся в Государственном Эрмитаже изделий торевтики видное место принадлежит найденному недалеко от Баку превосходному блюду с изображением Нереиды. Не менее интересен бронзовый светильник из селения Зерты с изображением смеющегося мима. Жизненность связей с античным и эллинистическим культурным миром впоследствии подтвердят приемы архитектурной организации пространства базиликальных и центрических сооружений раннего средневековья, вплоть до различных элементов архитектурного убранства и декоративного искусства, например превосходно прорисованный меандр карниза, членящего объемы мавзолея Гюлистан близ селения Джуга.

ИСКУССТВО IV — НАЧАЛА XIII ВЕКА

Большой исторический период, длившийся с IV века до 20-х годов XIII века, в истории азербайджанского искусства занимает особо важное место. Военные потрясения того времени — сначала завоевание страны арабами, а впоследствии мощная волна нашествия тюркок-сельджуков — оставили неизгладимый след в жизни народа, героически сопротивлявшегося завоевателям. И тем не менее это целая эпоха, связанная с распространением и победой в стране феодальных отношений, продолжающимся процессом формирования народа, сложением его современного языка, становлением и развитием локальных архитектурных и художественных школ. Господствующее положение в стране приобретал ислам, почти повсеместно вытеснивший христианство и более древние языческие культы.

События военно-политической истории позволяют наметить в этом сложном периоде несколько этапов, особенности которых ощутимы и в развитии искусства. Первый из них предшествует завоеванию страны арабами, разгромившими империю Сасанидов, в состав которой входил и Азербайджан (IV—VII вв.). Затем все Закавказье, в том числе и Азербайджан, становится частью огромного аббасидского халифата (VIII—XI вв.). Отсутствие в нем прочных внутренних связей способствовало известному укреплению местной государственности. Впоследствии, после распада халифата, который фактически происходит уже в X веке, Азербайджан входит в созданную тюркскими кочевыми племенами недолговечную империю «Великих Сельджуков».

По численности сохранившихся памятников архитектуры и искусства этапы рассматриваемого периода неодинаковы. Однако результаты археологических исследований, преимущественно послевоенных лет, и сведения письменных источников значительно расширили недавние представления о процессе художественного развития страны и его особенностях.

Среди всех областей искусства архитектуре, как правило, принадлежит ведущее место, поскольку ее памятники не только наиболее долговечны, но и наиболее отчетливо характеризуют благосостояние и развитие производительных сил страны. Поэтому отправным материалом для характеристики развития азербайджанского искусства этого периода обычно служили памятники зодчества, сравнительно хорошо известные и изученные. Но черты своеобразия художественного развития страны, ранее прослеживаемые на архитектурном материале, ныне подтверждаются результатами изучения других областей искусства, преимущественно декоративного.

Раннесредневековый Азербайджан служил объектом постоянного соперничества Византийской империи, сасанидского Ирана, а позднее и хазарского каганата. Проникая в Азербайджан и частично в нем оседая, тюркские племена низовьев Волги издавна влияли на развитие его языка, быта и культуры. Иранско-византийско-хазарские войны, нередко захватывавшие территорию Азербайджана, тяжело отражались на состоянии страны, неся с собой разорение городов и сел, непосильные поборы с населения и тяготы строительства огромных оборонительных сооружений.

Однако, несмотря на вызванные почти непрерывавшимися войнами трудности, в экономике и культурной жизни страны укреплялись и развивались феодальные отношения. Ряд хорошо защищенных поместий феодалов, расположенных неподалеку от торговых путей, обрастая поселениями, постепенно превращался в города, игравшие все большую роль в жизни страны. Среди них наиболее значительными были Нахичевань, Кабала, Партав (Барда), через который пролегали караванные пути в Грузию, Армению и славянские земли; в междуречье Куры и Аракса — Байлакан; город-крепость Дербент, контролировавший Каспийский проход; а также Шамкур (Шамхор), Шеки (Нуха), Ганджа (ныне Кировабад) и другие города, описания которых содержат исторические хроники и географические сочинения того времени.

Рост старых и возникновение новых городов способствовали развитию караванной торговли и расширению ремесленного производства. Многие города были известны ковроделием, производством художественной керамической посуды, золотых и серебряных изделий.

В памятниках зодчества Азербайджана того времени отчетливо проявились черты, характеризующие особенности архитектурного развития. Интересны укрепления на севере страны. Дополняя естественные рубежи, они требовали огромного количества мастеров и рабочей силы. Дербентские, закатальские, бешбармакские и гильгильчайские «длинные стены» с расположенными через определенные интервалы башнями и фортами образовывали сложную оборонительную систему, защищавшую районы оседлого земледелия от опустошительных набегов кочевников.

Наиболее известны и изучены укрепления. Дербента (илл. 9), значение которых было настолько велико, что нередко они поддерживались совместными усилиями сасанидского Ирана и Византии, несмотря на их ожесточенное соперничество и военные столкновения.

Древний Дербент был заключен между двумя параллельными крепостными стенами. Замыкая узкий проход у побережья, они на западе упирались в горный хребет, непроходимый из-за крутизны и лесистости, а восточное их окончание уходило в море, образуя гавань (подобная гавань, кстати, была создана в Баку в XV в.). Арабский географ Ибн аль-Факих (X в.) писал, что «один конец ее (Дербентской стены.— *Авт.*) вдаётся в море, а противоположный морю конец стены выведен до такого места, где ничего не поделаешь против нее, и тянется она на семь фарсахов до лесистой и обрывистой горы, через которую не пройдешь. Построена она из четырехугольного тесаного камня; один из этих камней не поднимут 50 человек; эти камни поставлены (один на другой) и прибиты друг к другу железными болтами. На протяжении этих семи фарсахов устроено семь проходов, у каждого из этих проходов город, и живут в них (городах) персидские воины. над каждым проходом привешены ворота, и ширина стены на вершине ее такова, что по ней проедет 20 всадников (в ряд) не теснясь»².

Высота сохранившихся участков стен подчас превышает 10 м, при толщине в 4 м. На всем их протяжении расставлены прямоугольные или круглые башни, а на наиболее ответственных местах— форты. На просторные балконы стен, защищенные зубчатым парапетом, вели широкие распашные лестницы. Укрепления Дербента впоследствии неоднократно перестраивались и ремонтировались. Наиболее значительные работы велись Ширваншахами в конце XIV и XV веке. Самые древние части укреплений Дербента датируются нанесенными на каменные плиты пехлевийскими надписями. Текст одной гласит: «... это и отсюда вверх и 700 г. сделал Барзниш, сборщик податей азербайджанский»³.

Среди сооружений города, построенных, видимо, перед арабским завоеванием, отметим высеченное в скале большой вместимости водохранилище. К тому времени относится и огромное базиличное здание, видимо, христианского храма, впоследствии перестроенное в мечеть.

Крепостные стены города переходили в систему укреплений, тянувшихся в глубь страны более чем на 40 км. Известная под названием Даг-бары (Горная стена. — *Авт.*), она состояла из больших участков мощных стен, усиленных башнями, бастионами и отдельностоящими блокгаузами. Архитектура укреплений Дербента и поныне оставляет неизгладимое впечатление. Строго выдержанная единомасштаб-



9. Крепостные стены Дербента

ность сооружений, независимо от их назначения и характера, подчеркнута грубоватостью лаконичных архитектурных форм и обломов, начисто лишенных какого-либо декора. Суровая гладь могучих стен оттенена живописностью цветовой гаммы каменной кладки с легкими «акварельными» оттенками земляных красок — от серовато-голубой до золотисто-охристой и красновато-коричневой.

Не менее интересны нередко упоминаемые путешественниками гильгильчайские и бешбармакские укрепления. Построенные из кирпича-сырца (гильгильчайские) или небольших каменных блоков с вкраплениями обожженного плиточного кирпича (бешбармакские), они кроме стен включали крепости, башни, акведуки, искусственные рвы, водохранилища (овданы). Запоминается венчающая огромную

скалу крепость Чирах-кала (башня-светильник. — Авт.). Ее хорошо сохранившаяся башня, позволяющая обозревать окрестности на десятки километров, своим силуэтом и чередованием рядов каменной и кирпичной кладки несколько напоминает бакинскую Девичью башню (илл. 10).

Среди немногих сохранившихся памятников зодчества Кавказской Албании отметим наиболее изученные базилику в селении Кум (илл. 11) и круглый храм в селении Лекит. Большая, прямоугольная в плане базилика (36,5x19,3 м) стоит в лесистом ущелье, на берегу Кум-чая. Ее внутреннее пространство расчленено двумя парами Т-образных столбов на три нефа с значительно более широким и высоким центральным. Несущим подковообразные арки столбам отвечают пилястры, несколько выступающие из западной и восточной стен. Нефы базилики покрывали каменные коробовые своды. Впоследствии храм был обстроен просторными черырёхпролетными арочными галереями — своего рода притворами, от которых сохранились основания колонн. Боковые нефы на восточном фасаде замыкали небольшие жертвенник и диаконник с полукруглыми апсидами, а центральный завершился большой апсидой.

Базилика построена из тщательно подобранного синеватого и темно-зеленого булыжного камня. Конструктивно наиболее ответственные элементы здания — колонны внешних галерей, арки, перемычки — выведены из прекрасного обжига плиточного кирпича, которым обложены и опорные столбы интерьера. Выразительность облика базилики определяет традиционная композиция архитектурных масс, монументальность которой подчеркнута светотенью обходных аркад и оживлена живописной фактурой многоцветной кладки.

Архаичность подковообразных арок, в архитектуре Закавказья зрелого средневековья почти не встречающихся, обвод внешних галерей, отсутствие связи между алтарем, жертвенником и диаконником и сочетание каменных строительных приемов с кирпичными позволяют датировать ба-



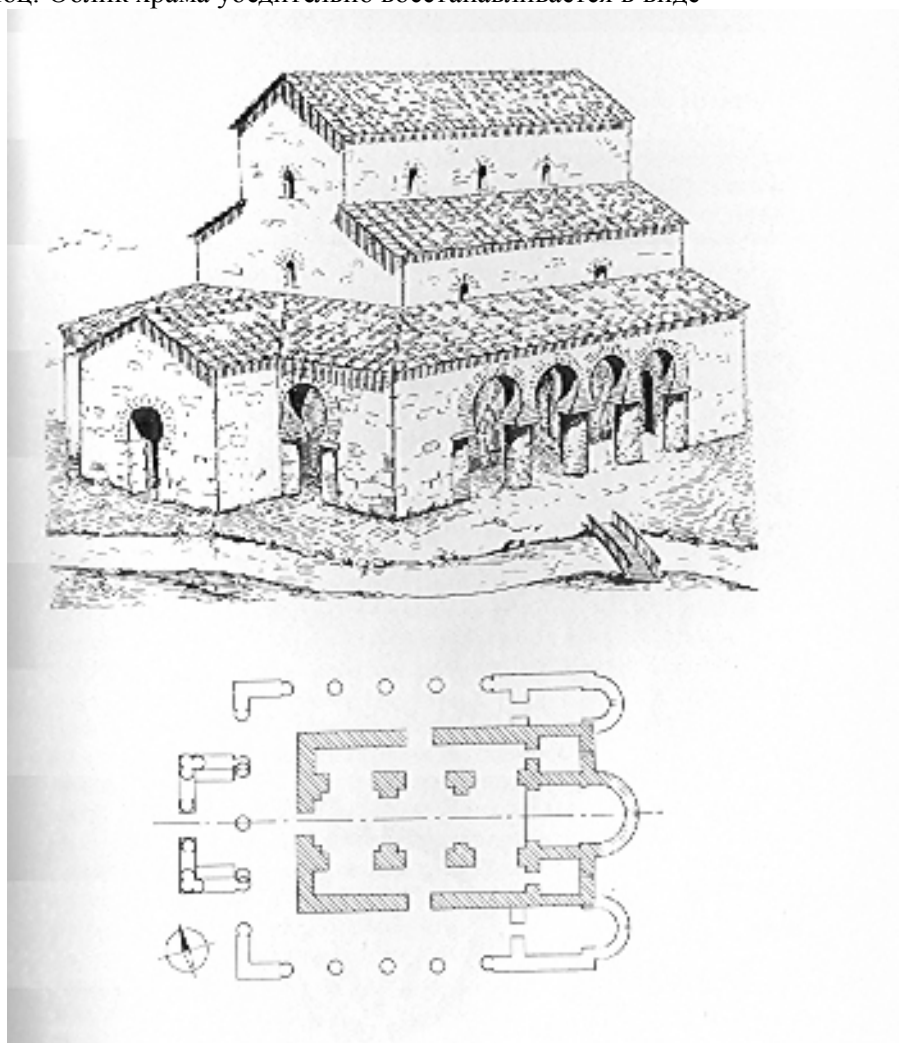
10. Крепость Чырах-кала VI в.

зилику V—VI веками нашей эры, сближая ее с другими базиликами закавказского архитектурно-художественного круга — в Касахе, Егварде (Армения), правда лишенными галерей, и особенно в Болниси (Грузия).

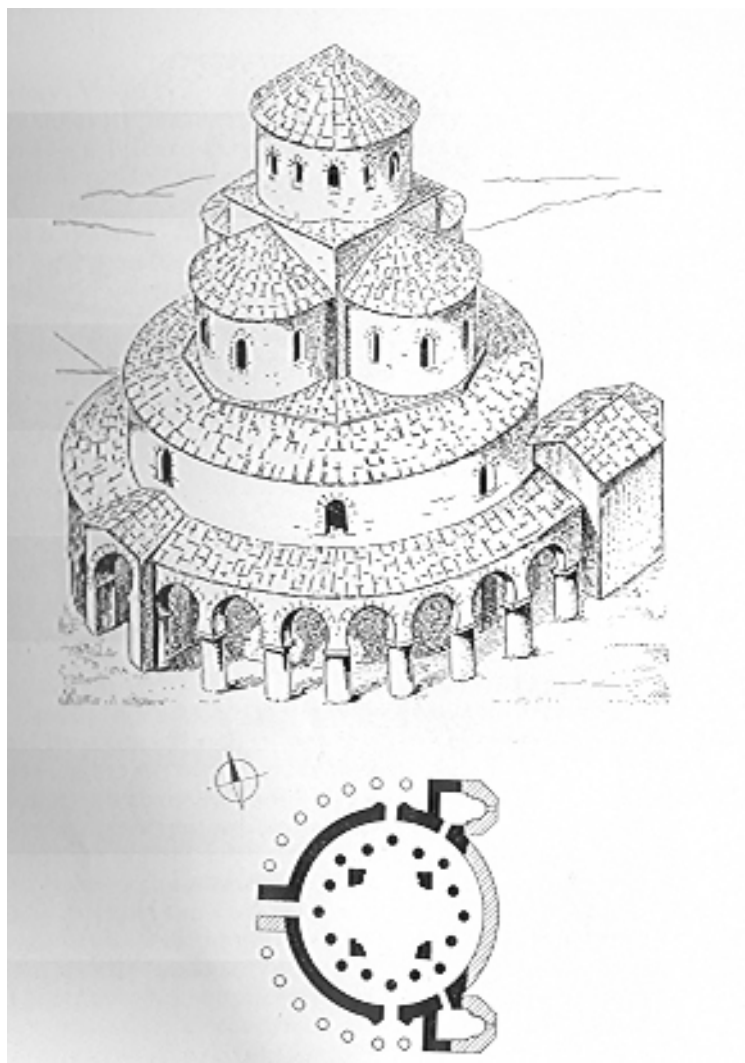
К центрально-купольным сооружениям принадлежит храм в селении Лекит (илл. 12). Композиционным центром его просторного цилиндрического объема (диаметр 22 м) является тетраконх — четыре сомкнутых полуцилиндра, — основой которого служат четыре угловых устоя. Образуя мощный подкупольный квадрат, они некогда несли несохранившиеся верхние объемы памятника. Основанием верхнего яруса также служили мощные отдельно стоящие колонны на внешней стороне устоев тетраконха. С восточной стороны к главному объему примыкали два небольших придела с апсидами, предположительно некогда соединенные открытой галереей. По осям остальных сторон находились небольшие входные порталы. Нижний ярус наружных стен обработан ритмично расставленными пилястрами, а по внутреннему периметру им отвечали изящные каменные полуколонки.

Лекитский храм построен в той же технике и манере, что и кумская базилика. В ответственных конструкциях также применен превосходного качества квадратный кирпич. Однако булыжный камень менее тщательно подобран и обработан. Детали порталов, колонок интерьера и наружных пилястр выполнены из чисто тесанного известняка. Архаичность архитектурных форм и строительных приемов также позволяет датировать его V—VI веками. Известной параллелью храму в селении Лекит является круглый в плане центрально-купольный храм на горе Килисадаг у селения Беюк-Эмили, остатки которого недавно были обнаружены и обследованы.

Центрическая композиция лекитского храма родственна ряду культовых сооружений Закавказья — Звартноцу в окрестностях Вагаршапата (VII в.), кафедралу в Бана (X в.) и собору в Ани (XI в.), повторившему Звартноц. Облик храма убедительно восстанавливается в виде



11 Базилика в селении Кум V-VI вв.
Реконструкция и план



12. Храм в селении Лекит. V-VI вв. Реконструкция и план.

трехъярусной композиции. Вместе с тем трактовка архитектурных масс среднего объема не бесспорна. Известные памятники этой группы сохранились фрагментарно из-за общего принципиально важного дефекта конструктивной схемы. Проект восстановления первоначального облика Звартноца, основанный на обнаруженной в Ани скульптурной модели храма Гагикашен (автор Т. Торанян), впоследствии был прокорректирован С. Мнацаканяном. Новый вариант привлекает конструктивной логикой и архитектурным совершенством. Изучение руин в Леките, проведенное Л. Ишхановым, позволило присоединиться к этому варианту. Храм восстанавливается в виде трехступенной композиции, основанием которой служит частично сохранившийся нижний цилиндрический объем. Его гладь оттенена пластикой сомкнутых цилиндрических объемов среднего яруса, как бы продолжающих абрис внутреннего тетраконха. Выразительность композиции подчеркнута коническим шатром, завершающим небольшой верхний барабан.

Храм в Леките один из наиболее ранних памятников оригинального центрального типа. Его несомненное сходство с храмами в Босре (VI в.), Сергия и Вакха в Константинополе (VI в.), Виталия в Равенне (VI в.), а также мечетью Куббат ас-Сахра в Иерусалиме (VII в.) не снимает ни его композиционно-архитектурных особенностей, ни своеобразия конструктивно-строительных приемов, выделяющих памятники раннесредневекового Закавказья в самостоятельную архитектурную группу. Подтверждая высокий уровень архитектурно-строительной культуры Кавказской Албании, кумская базилика и лекитский храм одновременно расширяют представление о распространении базиликальных и центральных храмов. Кроме того, их типологическое и стилистическое родство с рядом сооружений Грузии и Армении говорит о едином в то время закавказском архитектурно-художественном круге.

Интересны остатки культовых сооружений городища Судагылан в районе Мингечаура. Построенный из кирпича-сырца (40 X 40 X 10 м) храм, с крупным молельным залом (7,6X5,9 м) и просторным внутренним двором (9,6X5,9 м), был некогда покрыт черепицей по деревянной основе. Он, видимо,

отличался многообразием элементов декора и высоким качеством плоской и лотковой черепицы. Особого внимания заслуживает большая каменная капитель (V—VI вв.), украшенная символическим изображением (илл. 13). К находящемуся в центре условно трактованному цветку-дереву обращены стилизованные изображения павлинов, выполненных невысоким рельефом. Шеи павлинов повязаны характерными развевающимися шарфами. Плоскости капители крупными выкружками переходят в полочку-абаку с начертанной албанской письменностью надписью. Сюжет и трактовка священных птиц позволяют отнести изображенный мотив к сасанидскому художественному кругу. Былое убранство зала характеризуют также фрагменты стенных росписей и архитектурные детали из камня и штукатурки, стиль которых невольно ассоциируется с декором дворца бухар-худатов в Варахше.

Распространение различных локальных культов связано с многообразием видов захоронений, представленных пережиточно сохранявшимися кувшинными, катакомбными, срубными и иными погребениями. В некоторых районах бытовали идущие от зороастризма обряды очищения костей покойника. Для этой цели служили сохранившиеся, например, в Конахкендском районе сравнительно небольшие башнеобразные сооружения типа «дахм», или «башен молчания», где временно оставлялись трупы.

Искусство того времени представлено сравнительно небольшим количеством произведений художественного ремесла, по сути от искусства еще неотделимого. Относятся они преимущественно к Кавказской Албании античных и средневековых авторов, то есть северным областям Азербайджана и южным районам Дагестана, тесно связанным историческими судьбами и тенденциями художественного развития.

Среди произведений торевтики, отмеченных высокими художественными достоинствами, назовем в первую очередь



13. Каменная капитель из городища Судагылан. V—VI вв.

чашу из Бартыма, хранящуюся в Историческом музее в Москве (илл. 14). Предназначавшийся для торжественных церемоний эффектный ладьевидный сосуд привлекает внимание повторенным на продольных стенках сюжетом, неоднократно наблюдаемым в разновременных произведениях искусства стран мусульманского и христианского Востока. К размещенному в композиционном центре жертвеннику — утоняющийся ствол коонны с протоионическими волютами и большой плитой абаки — устремлены стилизованные изображения павлинов. Повязанные на их шеях развевающиеся длинные шарфы — символ божественности или царственности в сасанидском искусстве — образуют ряд волнообразных складок. Обращенные к жертвеннику либо «дереву жизни» симметричные композиции с живыми существами



14. Чаша из селения Бартым. II—IV вв.

встречаются и в убранстве упоминавшейся капители из Судагылана, и на более поздних памятниках Грузии и Византии, и в декоре бытовой художественной керамики, вплоть до мозаичного набора ардебильской мечети и резного штукowego панно приемных покоев дворцового комплекса в Шеки. Сюжет утратил первоначальный символический смысл, но жизненную силу сохранил и стал традиционным.

Особенностью изображений чаши является четко оконтуренный человеческий профиль, образованный очертаниями груди птицы. Своеобразна и трактовка крыльев в виде человеческой длиннородой головы в напоминающем шлем головном уборе. Эти изображения, органично связанные с трактовкой священных птиц, одновременно содержат какой-то отвлеченный художественный образ. Тыльная часть фигуры, не прикрытая оперенными крыльями, в свою очередь изображает кабаньеобразную голову покрытого чешуей дракона, из разверстой пасти которого вырывается язык пламени. На обведенный лентовидной ножкой поддон напаяно изображение рыбы, видимо навеянное бытовавшими в Закавказье культами плодородия. Замысел и исполнение декора чаши говорят о незаурядном искусстве мастера, а символика ее изображений, видимо, отразила сложные напластования локальных культов.

Заслуженной известностью пользуется и бронзовое блюдо из Эрмитажа (илл. 15). Его композиция несложна. Центральный медальон со сценой охоты, нередкой для сасанидских изделий, обрамлен несколькими концентрическими кругами, отличающимися мотивами убранства. Поле медальона занято изображением занесшего дротик охотника на стремительно несущемся коне. Динамика резкого движения группы оттенена сравнительно статичными сценами единоборства человека со зверями, размещенными в четырех медальонах первого круга. Медальоны разделены деревьями, вырастающими из ваз — амфор традиционной формы. Ветки и завитки стеблей перемежаются с изображениями козорогов, зайцев и птиц. Следующую декоративную полосу образует идущая по периметру блюда аркада. Полуциркульные арки опираются на изящные колонки с несложного рисунка капителями и ступенчатыми базами. В просветах аркады группы геральдических животных и птиц чередуются с фигурами музыкантов, танцоров и охотников. Симптоматично переплетение античных и «восточных» элементов в орнаментике и одеянии — римская одежда борющихся в медальонах и восточные костюмы танцоров под арками.

Другое хранящееся в Эрмитаже блюдо совершенно лишено изображений живых существ. Вокруг большой центральной розетки также расположено несколько концентрических кругов, но поля заполняющих их круглых медальонов покрыты только растительными мотивами.

К тому же времени принадлежат, видимо, и серебряные эрмитажные изделия, примечательные иным методом размещения художественного убранства. Изящной формы ваза с крышкой и чаша типа фиала отличаются не многообразием узорочья, сплошь покрывающего плоскости, а контрастом немногих композиционно и декоративно выделенных деталей со сравнительно гладким фоном.

Многолопастная розетка корпуса вазы оттеняет изящество тонко выгравированной на дне композиции с когтящим оленя грифоном. Широко распространенный и различно интерпретируемый по всему Переднему Востоку сюжет будет встречаться нередко, вплоть до одного из «награвированных» рисунков мавзолея в селении Хачин-Дорбатлы (XIV в.). В центре гладкой внутренней поверхности чаши вычеканен горный тур с развевающейся «священной» повязкой на шее и солярными знаками на туловище.

Примечателен инкрустированный красной медью большой бронзовый кувшин (илл. 16), выполненный техникой литья по восковой модели. Напоминаая сасанидские кувшины, он отличается более тяжеловесным туловом, массивностью ручки и носика венчика. На тулово невысоким рельефом нанесены разделенные условно трактованным деревом священные птицы с ожерельями и развевающимися шарфами на шеях.

Многократно воспроизводившаяся группа бронзовых курильниц и водолеев из Эрмитажа генетически несомненно связана с более ранними зооморфными керамическими сосудами из Мингечаура, а чертами преемственности — с мелкой арабской пластикой первых веков мусульманства. Отметим, например, водолей в виде козла и гуся или курильницу в виде утки.

В этой группе выделяется крупная бронзовая курильница с фигурой торжественно одетого всадника на постаменте, украшенном рельефом и гравировкой (илл. 17). В статуэтке интересны черты, роднящие ее с традиционными изображениями сасанидских царей. Стилистически близки характерная зубчатая корона, богатый конский убор с фаларами, бляшками и лентами, да и тяжеловесная поступь коня. Несколько неожиданна несоразмерность головы и маленького тела всадника в плотно облегающем одеянии. Подобным изображениям в сасанидском искусстве несвойственна и статичность позы, далекой от обычно резкого движения царя-всадника, натягивающего тетиву или спускающего стрелу. Бесспорная индивидуальность своеобразно трактованного образа позволяет предполагать, что это изображение албанского царя Джеваншира, известного по «Истории агван», написанной Моисеем Каланкайтукским (VII в.).



15. Бронзовое блюдо из Дагестана. IV—V вв.

Превосходен бронзовый грифон из селения Загаллы, служивший, видимо, ножкой трона (*илл. 18*). Выразительная орлиная голова с устремленным вперед взором, большим хищным клювом и настороженными острыми ушами венчает мощный львиный торс. Украшенная несложным орнаментом выпуклая грудь плавно переходит в могучую львиную лапу, покоящуюся на небольшой подставке. Мягкая



16. Бронзовый грифон из селения Загаллы. IV—VII вв.

пластичность форм способствует реалистичности трактовки фантастического существа. Отметим также декоративную бронзовую птичку селения Чардахлы. Подчеркнуто вытянутый крупный плоский клюв, резко очерченные глаза и необычным волютообразный рисунок крыльев создают несколько окарикатуренный образ. К тому же времени — IV—VII векам — относится и небольшой бронзовый лев из



17. Бронзовая курильница из Дагестана. VII в.

Ленкорани, наивным реализмом грубоватых форм напоминающий каменных львов Дербентского музея.

Несмотря на то, что центры изготовления изделий торевтики и мелкой пластики точно не локализованы, очевидно, что многие из них происходят из Кавказской Албании. Географы— Якуби, Мас'уди, аль-Гарнати и другие — сообщают, что селения ее горных областей — «зирихгиран», то



18. Бронзовый грифон из селения Загаллы. IV –VII вв.

Есть бронников, известны «изготовлением всякого воинского снаряжения, кольчуг и панцирей, и шлемов, и мечей, и копий, и луков, и стрел, и кинжалов, и всевозможных изделий из меди»⁴.

Известное представление о художественном ремесле дают также изделия из стекла. В ту пору вместе с чеканным металлом они потеснили из быта местных феодалов художественную керамику. Показательно многообразие видов, форм и расцветки стеклянных браслетов, обнаруженных в Кабале и

других местах. Не менее интересны небольшого размера стеклянные флаконы для благовоний, а также хорошей выделки различные чаши и бокалы произвольной формы и убранства.

Развитие художественной керамики раннего средневековья позволяют проследить материалы раскопок в Мингечауре. Преимущественно это неглазурованная хозяйственная утварь и детские игрушки. Изготовленные вручную, без гончарного круга, огромные кувшины — кюпы, обычные кувшины с фигурными сливами, блюда, чаши, крышки сосудов, солонки и т. п. предметы, видимо, сохраняли форму и конструктивные элементы более ранних образцов, привлекая внимание известной архаичностью облика.

Многообразием очертаний отличаются кувшины с шаровидным или эллипсоидным туловом, круглым или трехлепестковым венчиком и парными ручками. На них нередко встречаются лепные пуговки, круги, насечки и другие незатейливые элементы декора.

Замысловатостью форм и оригинальностью рисунка поражают мингечаурские игрушки — миниатюрные сосуды и разнообразные погребушки, исполненные с большим сходством фигурки различных животных — слона, лошади, козла, птиц.

Завоевание Азербайджана в VII веке арабами сыграло большую роль в его последующей истории. Арабское владычество легло тяжким бременем на страну, обрекая ее крестьянство на разорение. Язык завоевателей стал языком государственных законов и указов, феодальной знати, крупного купечества и духовенства, а насильственно внедрявшийся ислам почти повсеместно вытеснил языческие культуры. Христианство сохранялось лишь на западе, в горных районах страны.

Известный подъем экономики, расширение торговых связей Азербайджана со странами Переднего и Среднего Востока, а также с северо-восточной Европой и Русью наблюдаются лишь со второй половины VIII века. Географические сочинения и «дорожники» арабских путешественников более позднего времени — Мас'уди, Истахри, Мукаддаси, Ибн-Хаукаля, аль-Гарнати и других — содержат интересные сведения о том, каким ремесленным производством был известен тот или иной город. Шелковыми тканями, например, славилась Барда, а полотняными — Дербент. Кошениль и марена из Барды и Урмии вывозились в Индию, Иран, Сирию. В X веке появляются сведения о вывозе бакинской нефти.

Некоторый хозяйственный и культурный подъем страны сочетался, однако, с приходившимися на долю трудящегося населения бесчисленными повинностями, непосильными поборами и фактическим бесправием, которые в конце VIII — начале IX века вызвали волну народных восстаний. Крупнейшим было возглавленное Бабеком, охватившее Азербайджан, северо-запад Ирана и часть Армении. К восставшему крестьянству примкнула беднота городов и часть мелкопоместных феодалов. Тем не менее движение бабекитов было жестоко подавлено, хотя и поколебало мощь халифата.

Для Азербайджана, как и многих других областей Переднего Востока, период арабского владычества характерен несоответствием обилия сведений письменных источников о строившихся в городах крупных зданиях, многообразии изделий художественного ремесла и крайне небольшого числа сохранившихся памятников. В то же время последующий период представлен немалым количеством архитектурных сооружений и произведений искусства, законченность композиции и совершенство форм которых убедительно говорят, что они являются своего рода итогом значительного этапа художественного развития, проследить который в настоящее время почти невозможно.

Находившиеся на главных караванных путях города Барда, Кабала, Ганджа и другие, видимо, прошли общий для переднеазиатского средневекового города процесс развития. Обнесенная стенами цитадель феодала постепенно обрастала поселениями, образуя шахристан, где сосредоточивались наиболее крупные административные и общественные сооружения. В свою очередь его опоясывали рабады — ремесленно-торговые предместья. В случае надобности крепостные стены городов служили укрытием и для окрестного населения.

Один из древнейших городов Азербайджана—Кабала— известен еще по упоминаниям Плиния Секунда, и Птолемея. Обширную возвышенность занимают ее сооружения, сохранившиеся близ селения Чухур-Кабала. От равнины, на севере переходящей в предгорья Большого Кавказа, город отделен обрывистыми оврагами.

Территория городища разделена глубоким рвом на защищенный крепостными стенами Сельбир и окруженную наиболее мощной и развитой фортификационной системой Гяур-каласы. Боевые башни представлены здесь чаще, а толщина покоящихся на каменных фундаментах Кирпичных стен достигает . 4 м . Средства обороны сосредоточивались наверху стен и башен, нецелевшие их фрагменты не сохранили бойниц или амбразур. Стены Кабалы, напоминая своей мощью дербентские и гильгильчайские, одновременно служат своего рода промежуточным звеном между кирпичной архитектурой сасанидского Ирана и крепостными сооружениями хазарского Саркела.

Памятники культового строительства этого времени почти не сохранились. Первоначально арабы, видимо, по обыкновению приспособляли под мечети сооружения предшествовавших религий, уничтожая алтари и создавая михрабы, а сами здания сохраняли прежний облик. Этим, возможно, объясняется и своеобразие плана мечети в Ахсу. Руины мечети, построенной в начале VIII века, сохранили следы неоднократных ремонтов. Ее план не встречает близких аналогий среди мусульманских культовых сооружений сопредельных стран — сравнительно небольшое пространство расчленено на три нефа, в каждом из которых помещался михраб. Руины джума-мечети Шемахи (примерно того же времени) говорят о распространении в Ширване сооружений подобного типа. Внутреннее пространство здесь также расчленено на три помещения с михрабом в каждом.

Более позднему времени принадлежит Сынык-кала (поврежденная башня.— *Авт.*) —минарет мечети Мухаммеда в Баку (*илл. 20*). Это первое датированное строительной надписью сооружение, связанное с утвердившимся в стране исламом. Кроме того, среди минаретов свойственного северным областям Азербайджана типа он наиболее ранний и архаичный. В истории азербайджанского зодчества эти памятники занимают немаловажное место. Подтверждая устойчивость локального архитектурного типа, сохранявшегося на протяжении нескольких веков, они позволяют проследить эволюцию художественных форм, овладение материалом и изменение эстетических представлений.

Кряжистый, слегка утоняющийся ствол минарета сложен из тщательно отесанного камня. Грубоватые, как бы уплощенные сталактиты карниза поддерживают «шэрэфэ» — огражденный каменными плитами балкончик для муэззина. Ствол завершен ребристым куполком. Вьющаяся внутри ствола узенькая винтовая лестница начинается небольшим, лишенным убранства проемом. Суровость облика минарета оживляют вязь начертанной архаичским «куфи» подкарнизной коранической надписи и плетение геометрического орнамента на плитах парапета балкончика.

Минарет примыкает к мечети, построенной на месте более древней, ему современной. Ее план по традиции, видимо, повторял план первоначальной. На северной стене мечети, около дверного проема, сохранилась арабоязычная надпись, которая гласит, что она построена устатом-раисом Мухаммедом, сыном Абу-Бекра в 471 году хиджры⁵ (1078/79). Из надписи явствует, что строитель был не только мастером высокой квалификации — устатом, но и раисом, то есть главой корпорации ремесленников.

Вопреки догматике ислама, жестко ограничившей развитие изобразительных искусств, современники сообщают не-



19. *Ибрахим, сын Османа*. Железное полотнище городских ворот Ганджи. 1063. Фрагмент

только об украшавших некоторые здания монументальных рельефах, но и о статуарной скульптуре. Такие факты приводит, например, Ибн аль-Факих в описании Дербента. «Над Баб ул-Джигад (ворота войны за веру. — *Авт.*), — сообщает он, — на стене — две колонны: на каждой колонне — изображение льва из белого камня. Ниже их — два камня, а на них изображения двух львов. Близ ворот — изображение человека из камня; между ногами его статуя лисицы, а в пасти ее — гроздь винограда. В стороне от города — водоем, известный под названием «Водоем Масруф». В него ведет лестница, по которой спускаются в водоем, когда мало воды; по бокам лестницы — два льва из камня, а над одним из них — каменная статуя человека. Над ломом правителей — изображения двух львов, также из камня, выступившие из стены. Жители Баба говорят, что это талисманы стены»⁶.

Произведения искусства почти не сохранились, но исторические хроники и географические сочинения современников часто отмечают высокий уровень развития художественных ремесел. В Барде выделялись ковры и шнуры, которым «нет ничего подобного» (Мукаддаси); ковровыми изделиями был известен и Байлакан («Худуд аль-алам»). Ибн-Хаукаль писал, что феодалы Аррана и Азербайджана широко употребляют золото и серебро для дорогих сосудов, подносов, чаш, кружек и жбанов, искусно выделявавшихся из известняка (видимо, подразумеваются изделия художественной керамики. — *Авт.*) и драгоценных металлов, а равным образом подобную этому дорогую стеклянную посуду, цветной хрусталь и всякие драгоценности. Реальные представления о подобных изделиях стали складываться, однако, только в результате археологических раскопок, преимущественно послевоенных лет. Отметим, например, художественное стекло — различных размеров и рисунка красивые бальзамарии, изящные бокалы с гладкими или орнаментированными поверхностями.

Интересно железное полотнище городских ворот Ганджи, хранящихся в Гелатском монастыре (*илл. 19*). Заботясь о их прочности, создатель не забыл и про выразительность облика. Показательна продуманность размещения металлических полос, насечки на шляпках гвоздей и архаически строгий куфи каллиграфически начертанной надписи. Кстати, она подтверждает традиционную для средневековья передачу профессии из поколения в поколение. Ворота — «подписное» произведение тесно связанного с искусством ремесла, и надпись гласит, что это «работа Ибрахима, сына Османа, сына кузнеца Энкавей-ха» 455 г. х. (1063).

Отчетливо выраженные черты самобытности приобретает к началу IX века и керамика Азербайджана. Ее изделия характерны устоявшимися художественными формами, технически совершенными приемами убранства, многообразием мотивов узорочья.

Широко бытовали глубокие полусферические чаши с высокими, резко расходящимися бортами или горизонтальными краями, на невысоких ножках. В росписях применялись желтая, фиолетовая, зеленая краски, белый, а в некоторых случаях кирпично-красный ангоб. Росписи покрывались прозрачной, слегка желтоватого цвета свинцовой глазурью, нередко окрашенной в изумрудно-зеленый или фиолетовый цвет. Обычен геометрический и растительный орнамент. Реже встречаются изобразительные мотивы, отличавшиеся нарочитой стилизацией. Однако, несмотря на свою условность, они живы и экспрессивны.

Яркостью и красочностью палитры выделяются керамические изделия, обнаруженные в раскопках Баку, в росписях которых преобладают кирпично-красная и зеленая краски. Своеобразие убранства присуще и изделиям из Байлакана, привлекающим чистотой тонов расцветки и свежестью колорита. Обычно они украшены геометрическим орнаментом, нередко в сочетании с растительными мотивами. Узоры композиционно несложны — крупные, сужающиеся к центру сосуда розетки, образованные рядом вытянутых больших миндалевидных лепестков, иногда оплетенных тонкими, изящными стеблями. Попадаются иногда зооморфные мотивы — стилизованные изображения птиц или барса.

В X веке уже встречается гравировка, но она еще не определяет контуров узоров росписей, и, как правило, они самостоятельны. Гравированный узор более жестко оконтуривает рисунок росписей к концу XI века. Широко применяются поярусно расположенные двойные заостренные овалы со штрихами посередине, с награвированными спиралевидными завитушками, украшенными растекающимися желтыми, бирюзово-зелеными и фиолетовыми пятнами. В убранстве закавказской керамики IX—XI веков подобные узоры встречаются довольно часто. Выделяются изделия, украшенные техникой соскабливания ангобного слоя. Известная пока только по раскопкам Байлакана подобная керамика составляет локально обособленную группу.

Таким образом, в керамическом производстве Азербайджана выявляется несколько локальных центров с отчетливо ощутимыми чертами художественной самобытности. Вместе с тем оживленность торговых и культурных связей способствовала появлению черт общности в декоре керамических изделий различных областей Переднего Востока. В расписной керамике Баку и Байлакана наблюдается немало общих черт с керамикой других центров Закавказья, Средней Азии, а также хазарского Саркела и Византии.

Для Переднего Востока ослабление халифата Аббасидов было ознаменовано возникновением множества небольших, фактически независимых государств, нередко недолговечных и не обладавших сколько-нибудь устойчивыми границами. Саджиды, салариды, кесраниды, шаддаиды, равваиды и т. п. ожесточенно враждовали между собой. Тяжело сказываясь на благосостоянии страны, междоусобные распри способствовали успеху нахлынувших во второй половине XI века сельджуков, включивших Азербайджан в империю «Великих Сельджуков». Однако, не обладая сколько-нибудь прочными внутренними связями, султанат сельджуков скоро распался, и в Азербайджане сохранилось лишь два крупных государства. Ширван, со столицей в Шемахе и временно в Баку, простирался от Куры на севере до

Самура на юге. Государство атабеков-ильдегизидов, со столицей в Нахичевани, а затем в Тебризе, включало междуречье Куры и Аракса — Арран — и немалую часть южных областей страны. Значительно меньшим было государство аксонкоридов со столицей в Мараге. Этим государствам подчинялись феодалы Ганджи, Маранда, Хоя и Ардебилля.

Ослабление местной родоплеменной знати сельджуками вызвало характерное для Передней Азии XII — начала XIII века стремительное развитие городов и подъем городской жизни. В стране упрочились феодальные отношения, а сохранявшийся местами рабский труд перестал быть опреде-



20. Мухаммед, сын Абу-Бекра. Минарет мечети Мухаммеда в Баку (Сынык-кала). 1078/79



21. Абд аль Меджид, сын Мас ула. Замок в селении Мардакян. 1232

ляющим. Показательно обострение социальной борьбы городских ремесленников и бедноты с феодальной знатью, купцами и ростовщиками. В этнически пестрых городах религиозные и тем более национальные противоречия были сравнительно мало ощутимы. От господствовавшего в них жестокого феодального произвола и эксплуатации известной защитой, видимо, служили тайные корпорации—цеховые союзы ремесленников. Подобной организацией, в частности, были, возможно, «ахии», связанные с течениями мусульманского мистицизма — суфизма, нередко являвшимися идеологической оболочкой антифеодальной оппозиции.

Расцвет жизни городов способствовал развитию наук — математики, астрономии, химии и медицины; известно немало исторических, географических, философских и литературных сочинений. Среди яркой плеяды поэтов силой дарования и философской глубиной прогрессивных идей выделялся Низами Гянджеви.

Наряду с самобытностью культуры средневекового Азербайджана, в ней необходимо отметить черты общности с культурой народов Переднего Востока, связанных с Азербайджаном своими историческими судьбами. Они были порождены не просто влиянием культуры одних народов на другие, а несоизмеримо более общими и глубокими причинами. Рост городов и возросшее значение городской жизни, а также оживленное общение между различными областями Переднего Востока, в том числе «христианского» мира с «мусульманским», определяли возникновение самобытных, но принципиально сходных явлений. В процессе художественного развития страны они способствовали становлению новой, богатой локальными особенностями традиции, распространению новых эстетических представлений.

"Архитектура Азербайджана XII — начала XIII века представлена значительным числом памятников, позволяющих установить черты, свойственные общему процессу художественного развития стран Переднего Востока. О высоком искусстве зодчих говорят совершенство архитектурных форм и зрелость инженерных конструкций. Законченное художественное выражение получил ряд типов сооружений. Своеобразно преломив специфику местных условий строительства они выделяются среди функционально тождественных сооружений других областей этого региона.

Самобытность азербайджанского зодчества опровергает панисламские паниранские и пантюркистские «теории», отрицающие самостоятельность развития культуры многих народов Востока. Опровергает она и поныне бытующие концепции, согласно которым кочевники-сельджуки выступили чуть ли не создателями художественного направления, охватившего страны, народы которых в архитектуре и искусстве обладали древними и высокими традициями. Особенности азербайджанского искусства и архитектуры XII— начала XIII века обусловлены жизненностью древних локальных традиций, которые в эпоху подъема городов и расцвета городской жизни нашли новое и яркое художественное воплощение.

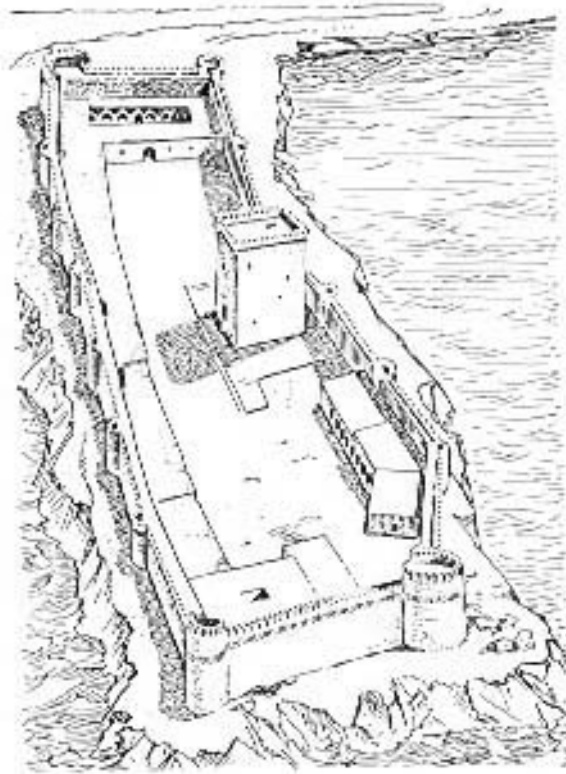
Рост городов вызвал строительство множества различных по назначению монументальных, преимущественно общественных зданий — рынков, караван-сараев, ремесленных рядов, бань, крупных мечетей, медресе. Естественно, что городские сооружения размерами, планировкой, да и внешним обликом отличались от подобных зданий во владениях мелких феодалов.

Сложность и напряженность политической обстановки способствовали строительству оборонительных сооружений, нередко наделяя их чертами общественные (караван-сарай) и культовые (ханега) здания, с обязательным замкнутым обводом крепостных стен и минаретами, одновременно служившими наблюдательными башнями. Сложные фортификационные системы городов включали крепостные стены с боевыми башнями, заполнявшиеся водой рвы, подъемные мосты и предмостные укрепления. Немало строилось и небольших феодальных замков.

Стремительное развитие городов усилило светские тенденции в развитии зодчества, наблюдающиеся не только в общественных и дворцовых, но и культовых сооружениях.



22. Мас'уд, сын Давуда. Девичья башня в Баку XII в.



23. Зайн ад-Дин, сын Абу-Рашида. Укрепление в Бакинской бухте (так называемые Баиловские камни). 1234/35. Реконструкция

Большое внимание уделялось парадности внешнего облика зданий. Нарастает торжественность приемов композиции, и повышается значимость убранства, нередко приобретающего ведущее место в архитектурном образе. Это явление одинаково присуще культовым, дворцовым и гражданским сооружениям. Сходные композиционные приемы, архитек-



24. Укрепление в Бакинской бухте. Фрагменты декоративного фриз

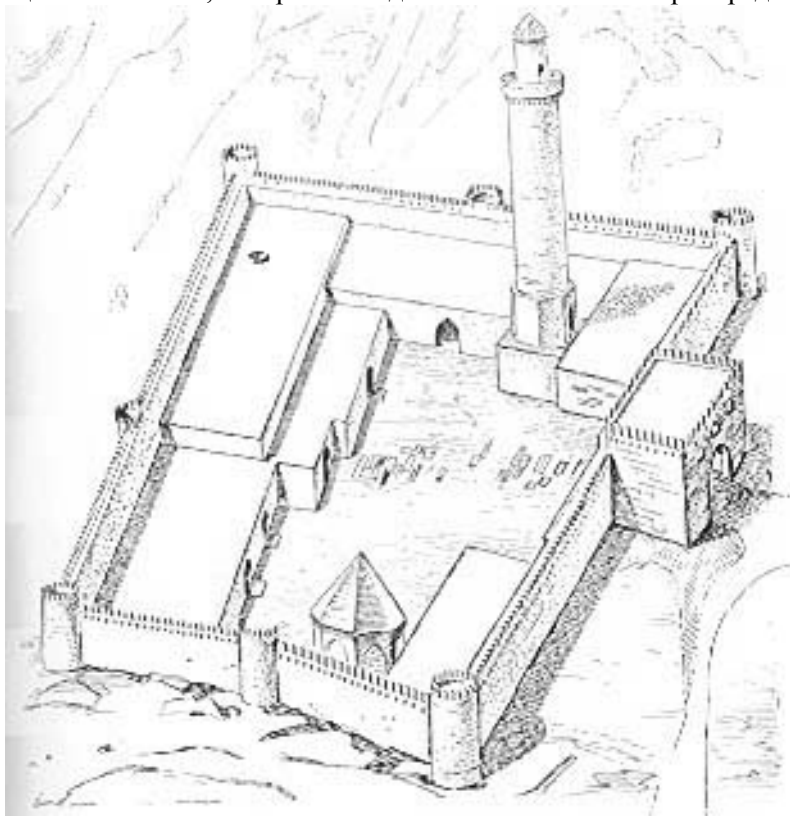
турные формы и мотивы убранства встречаются в различного назначения и характера памятниках зодчества стран Переднего Востока, в том числе и христианского, подтверждая оживленность и обширность культурных связей, а также распространенность сходных эстетических представлений. Общность историко-социальных условий развития породила сходные архитектурные типы, встречающиеся почти повсеместно. Локальные же традиции областей и индивидуальность зодчих определяли специфику композиционных схем и планов, оригинальность трактовки даже близких архитектурных мотивов и форм, своеобразие приемов и средств убранства.

Завершался процесс становления локальных художественных традиций, сложения местных архитектурно-художественных школ, сыгравших исключительно важную роль в развитии искусства Азербайджана. Завершился также этап формирования ряда архитектурных типов, в строительстве страны сравнительно широко распространенных. На последующих этапах архитектурного развития они послужили своего рода основой дальнейшей эволюции. В архитектуре мемориальных, а также оборонительных сооружений этот процесс особенно нагляден.

Заслуживают внимания, например, «башенные» мавзолеи Азербайджана, южного побережья Каспия и Хорасана, образующие ярко выраженную и отчетливо локализирующуюся архитектурную группу, влияние которой нетрудно обнаружить в архитектуре ряда памятников Средней, а также Малой Азии. Позволяя проследить черты преемственности в процессе художественного развития и установить последовательность смены методов и средств убранства, они одновременно характеризуют жизнестойкость вошедших в традицию, а иногда и канонизированных приемов композиции и архитектурных форм. В мемориальном строительстве Азербайджана того времени встречаются также «кубические» мавзолеи, архитектура которых не менее убедительно говорит о воздействии среднеазиатского зодчества и переосмыслении присущих ему архитектурных композиций и форм.

Образы многих сооружений ценны художественной целостностью, достигнутой подчинением строя архитектурных членений композиционному замыслу. Тонкость искусно найденных, превосходно прорисованных и тщательно выполненных деталей, в том числе и богатство декора, обычно подчеркивала его монументальность. Эта черта, одинаково присущая произведениям зодчества, художественных ремесел и литературы, позволяет сопоставить творчество выдающихся современников — поэта и мыслителя Низами Гянджеви, нахичеванского зодчего Аджеми и златокузнец Османа из той же Нахичевани.

Отметим одновременно и тектоничность архитектурных композиций. Выразительности художественного облика сооружений способствовала конструктивная логика архитектурных форм. Наиболее употребительны принципы членения, которые обладали четкой системой распределения



25. Ханега на реке Пирсагат. XIII в. Реконструкция

компонентов на воспринимающие нагрузку и служащие декоративным заполнением. В их соподчинении, как правило, отсутствует преобладание какого-либо элемента — обычное явление для последующих периодов развития зодчества стран Переднего Востока, в том числе и азербайджанского.



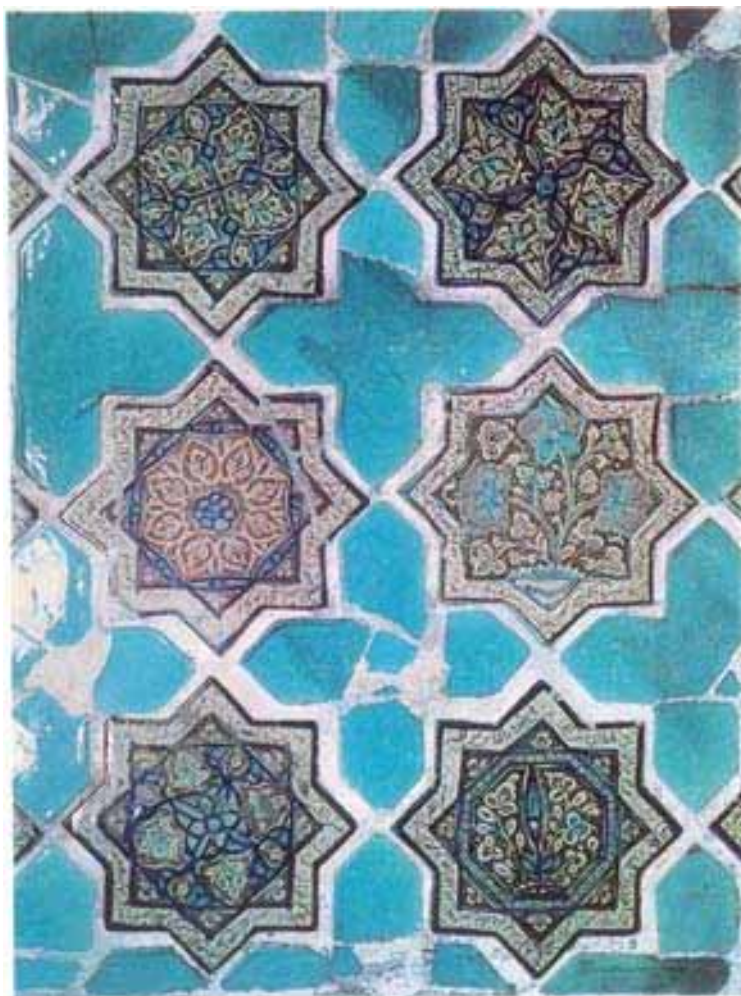
26. Ханега на реке Пирсагат. Руины портала и минарет

Характерные для более позднего времени развитые порталные композиции, подчеркивающие формами и убранством значение главного входа, редко, но встречаются, однако неизменно оставаясь элементом общего замысла, недовлеющим в пространственной композиции. В архитектурном образе возросло значение орнаментации и декоративной



27. Ханега на реке Пирсагат. Михраб мечети

эпиграфики. Многообразие узоров, преимущественно геометрических, свидетельствует о неистощимости фантазии мастеров-орнаменталистов, а законченность композиций и совершенство исполнения говорят о высоком уровне декоративного искусства. Показательно, что в надписях памятников преобладает декоративное, а не религиозно-пропагандистское начало. Нарочитая орнаментализация почерка



28. Ханега на реке Пирсагат. Фрагмент изразцового фриза усыпальницы

куфи, которым обычно писались суры Корана, а также расположение надписей нередко вообще исключали возможность их прочтения.

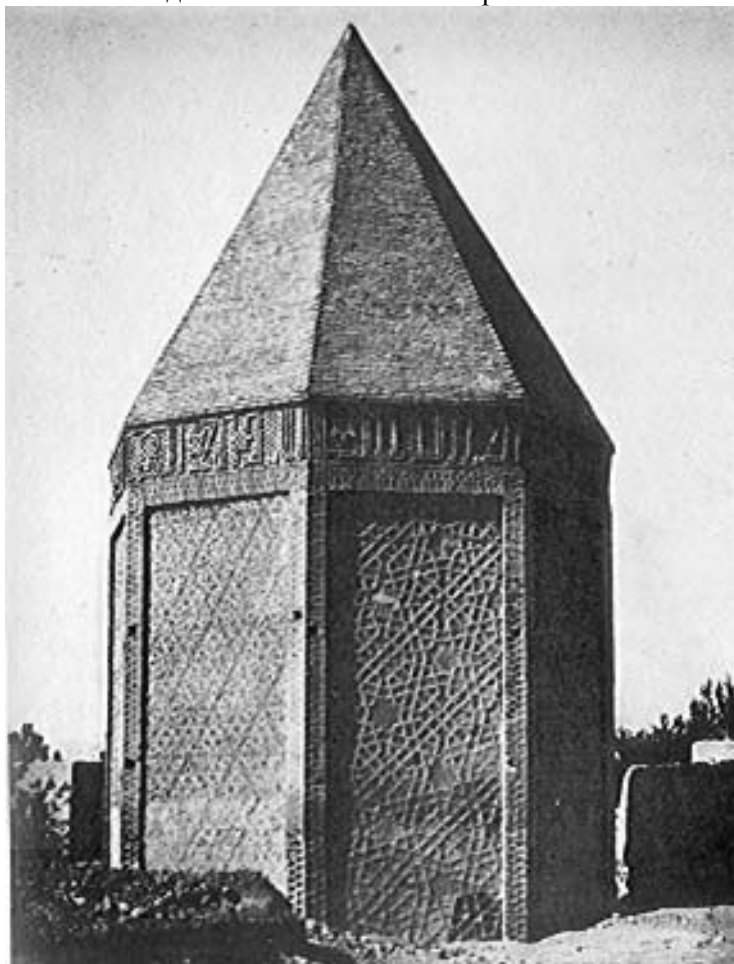
Период этот характерен оживленностью культурных связей, и именно поэтому своеобразие памятников азербайджанского зодчества особо интересно и ценно. Привнесившиеся и заимствованные архитектурные приемы творчески переосмыслились соответственно конкретным условиям их применения. Отметим, что и зодчие, выходцы из городов Азербайджана, попадая различными путями в Малую и Среднюю Азию и участвуя там в строительстве ряда городов, в известной мере воздействовали на формирование их архитектурного облика. Высокое искусство зодчих Азербайджана XII — начала XIII века нашло свое воплощение в сооружениях, заслуженно вошедших в сокровищницу мирового художественного наследия, а жизненность устоявшихся архитектурно-художественных традиций была проверена тяжелыми годами монгольского нашествия.

В ту пору отчетливо выявились два основных направления архитектурного развития, за которыми упрочились наименования ширвано-апшеронского и нахичеванского. На севере, в районах преобладания камня, локализовалось первое. В южных областях, где в монументальном строительстве обычно применялся обожженный плиточный кирпич, получило распространение второе.

Превосходным памятником ширвано-апшеронского направления является небольшой замок феодала в селении Мардакян на Апшеронском полуострове, построенный в 1232 году зодчим «ме'маром» — Абд аль-Меджидом, сыном Мас'уда (илл. 2/). В центре обычного для апшеронских замков небольшого двора, обнесенного мощными крепостными стенами, высятся башня — донжон. Внутреннее пространство ее слегка утоняющегося каменного цилиндра расчленено сферическими каменными куполами на три яруса, соединенными винтовыми лестницами в толще стен. На верхней площадке донжона были сосредоточены средства обороны. Небольшой гарнизон укрывался обрамлявшим банкет поясом боевых зубцов — мерлонов и развитых навесных бойниц — машикулей.

Вразительность архитектурного образа достигнута немногими средствами. Хороши пропорции донжона, облицованного тщательно тесанными безукоризненно пригнанными каменными плитами. Суровая гладь его корпуса подчеркнута напоминающими бойницы оконцами, скупыми вкраплениями вязи лапидарных надписей и пластикой форм короны наверху с несложным геометрическим узором на плитах машикулей. Однако превосходно найденное утонение — энтазис — наделило его известным изяществом. Мардакянским замком открывается вереница более поздних — в селениях Нардаран, Шаган, Рамана и том же Мардакяне, сопоставление которых подтверждает устойчивость локального архитектурного типа, выявляя характерные черты его последующей эволюции.

Среди этой группы сооружений особое место принадлежит Девичьей башне (илл. 22). Трудно встретить описание или зарисовку прибрежной части Баку конца XIX или начала XX века, где этот замечательный памятник не упоминается или не воспроизводится. Девичья башня и поныне является одним из важнейших компонентов его приморского «фасада». Суровый ее массив высятся в прибрежной части феодального города — Крепости, или Ичери-шехер (внутренний город. — *Авт.*). Башня стоит на скале, частично облицованной чисто тесанным камнем и защищенной крепостной стеной с системой крупных полукруглых выступов. Ее сужающийся сверху мощный цилиндрический корпус с востока усложнен большим выступом, поднимающимся от подножия почти до самой вершины. Наименование памятника «Гыз галасы» — нередкое в тюркоязычных областях — связано, видимо, с тем, что башня считалась девственницей, то есть никогда не была захвачена неприятелем.



29. Аджечи, сын Абу-Бекра, ан-нахичевани. Мавзолей Юсуфа, сына Куссйира в Нахичевани. 1162

Плоскими каменными куполами внутреннее пространство башни расчленено на восемь ярусов, соединенных винтовыми лестницами и освещенных щелевидными оконцами, расположенными южнее выступа. Обитателей башни, число которых могло достигать двухсот человек, обеспечивал водой глубокий колодец. Своими размерами (высота 30 м) и мощностью стен (5 м у основания и 4 м вверху) Девичья башня значительно превышает замки Апшерона. Не встречает аналогии и ее таинственный выступ, который не был ни контрфорсом, ни тайником, ни отражавшей каменные ядра «шпорой». Средства защиты, видимо, сосредоточивались на верхней площадке, характер архитектуры которой документально

не установлен. Необычна и ребристая поверхность корпуса, образованная чередованием выступающих и утопленных рядов кладки. Имя строителя — Мас'уд, сын Давуда — сообщает надпись в верхней части башни, начертанная архаическим куфи.

Башня строилась в два этапа. Первый относится к доисламской эре, а надпись принадлежит к более позднему времени, очевидно, XII веку. Различие кладки верхнего и нижнего объемов, изменения устройства лестниц, конструкций перекрытий, входных проемов и ниш подтверждают разновременность строительства. Однако художественная целостность архитектурного образа при этом не нарушена. Своей суровой лаконичностью он оттеняет современную застройку прибрежной полосы Баку.

Нынешнее окружение башни сложилось сравнительно недавно. В XV—XVII веках с ней был связан один из общественных центров города с обычным «набором» зданий — баней XV века, рынком с внутренним двором, обрамленным стрельчатой аркадой, расположенными неподалеку караван-сараями, несохранившимися мечетью и «зорханой» — залом атлетических состязаний.

Среди памятников ширванского направления выделяется также затонувшее в начале XIV века укрепление (так называемые Баиловские камни), руины которого виднеются в Бакинской бухте (илл.23). Понижение уровня Каспия об-



30. Аджеми, сын Абу-Бекра, ан-нахичевани. Мавзолей Момине-хатун в Нахичевани. 1186

нажило возвышенность, которую оно завершало, и выявило абрис меридионально вытянутого прямоугольника крепостных стен (180 X 40 м). Их углы и стыки закреплены пятнадцатью полукруглыми башнями. Средства обороны по обыкновению были сосредоточены по верху стен — башни и прясел. Частая цепь мерлонов защищала банкет для лучников. Внутри стен раскопками обнаружен внутренний дворик, обстроенный небольшими двухкомнатными жилыми комплексами обычных келий — «худжр». К середине западной стены примыкает основание несохранившегося донжона.

Особенностью укрепления является декоративный эпиграфический фриз, опоясывающий внешний периметр стен. Поверхность его каменных плит (высота — 70 см, ширина — от 25 до 50 см и толщина — 12—15 см), которых обнаружено около восьмисот, покрыта выполненными высоким рельефом лапидарными надписями, а также вкрапленными в них изображениями животных, фантастических су-

ществ и человеческих голов (илл. 24). Манерой исполнения они делятся на несколько групп: пластично моделированные и подчеркнута плоскостные; динамичные, в резких ракурсах и чрезвычайно статичные; реалистически трактованные и нарочито схематизированные. Особую группу составляют небольшие геральдические элементы, введенные в качестве декора надписей. Среди плит фриза выделяются несколько обычных по размерам, но с фрагментами большой взнузданной конской головы, копыт и т. п. Судя по масштабу и трактовке, это детали большого панно, принадлежавшего, видимо, иной, более ранней эпохе.

Своим начертанием персоязычные надписи фриза также составляют несколько групп. Буквы одной крупны, занимая всю плоскость плит. В другой группе наряду с буквами сходного размера и начертания имеются меньшие, расположенные одна над другой или сложно переплетенные. Двустрочные надписи третьей разделены узкой полоской.

Надпись не прочтена, и прочтение ее дело нелегкое, поскольку плиты содержат разрозненные обрывки фраз, а подчас отдельные слова и слоги. Разница шрифтов позволяет полагать, что была не одна надпись, а несколько, причем различного содержания, значения и познавательной ценности. Кроме обычных — традиционного религиозного изречения, имени и титулатуры заказчика, а также имен зодчего, художника-декоратора и времени строительства — были, видимо, надписи и историко-хроникального содержания.

Прочитанные обрывки надписей содержат: отдельные слова; собственные имена (Мухаммед, Манучехр, Гуштасп, Гершасп, Ферибурз); прозвища — «лакабы» (Джалал ад-Дин, Джамал ад-Дин); фрагменты титулатуры (султан, шах); наименования городов (Баку, Шемаха). В двух приведена дата, очевидно, окончания строительства — 632 г. х. (1234/35), а третья сообщает имя зодчего («Работа мастера (устада) Зайн ад-Дина, сына Абу-Рашида»). Различие в исполнении рельефов и надписей говорит о группе разнящихся по мастерству и манере работы каменосечцев, возглавлявшихся художником-декоратором. Его имя — Рашид — и профессиональное звание — «наккаш» — также обнаружены в одной из надписей.

Интересны первое в Азербайджане отмеченное строительной надписью содружество зодчего и художника-монументалиста, а также скульптурные изображения живых существ, сравнительно редкие в монументальном искусстве мусульманских стран. Известной стилистической параллелью этого уникального убранства являются рельефы некоторых памятников Армении, Грузии, Дагестана, Владимиро-Суздальской Руси и конийского султаната в Малой Азии. Немалую роль в их возникновении играли торговые и культурные связи того времени, проявлявшиеся и в сходных чертах архитектурного декора сооружений самого разного назначения. Ряд ученых (И. Орбели, В. Лазарев, А. Якубовский и другие), например, не без оснований полагает, что кавказские мастера участвовали в выполнении части рельефов владимиросуздальских храмов.

Назначение этого интереснейшего памятника не уточнено, хотя высказывалось немало гипотез, вплоть до взаимоисключающих — от караван-сарая до храма огнепоклонни-



31. *Джамал ад-Дин*. Мавзолей Шейх-Хорасан в селении Ханега на реке Алинджа. Конец XII — начало XIII в. Панно

ков. Вероятно, это была ханега — своеобразный мусульманский странноприимный дом или монастырь, — которая могла служить и одной из временных резиденций Ширваншахов. За это говорит дворик с хужрами, обычными, кстати, и для медресе — духовного училища — и для караван-сарая — по-

стоялого подворья. Не противоречит этому предположению ни светский характер скульптурного декора, ни содержание надписей.

Представить былой облик ханеги нетрудно — он напоминал замки апшеронских феодалов. Над поясом венчавших возвышенность крепостных стен высился мощный массив центральной башни. Суровость глади наружных стен оттеняла зубчатая цепь мерлонов и эффектная лента отчетливо воспринимавшегося эпиграфического фриза.

Естественно, что рубежей, четко разграничивавших ареалы ширванского и нахичеванского направлений, не было, сохранилось немало сооружений, образ которых привлекает органичностью переплетения архитектурных мотивов и средств декора, присущих каждому из них. Показательна, например, ханега на реке Пирсагат (*илл. 25*), где свойственные Ширвану композиционные приемы и каменные архитектурные формы сочетаются с художественной резьбой по гяже (естественная смесь гипса с глиной.— *Авт.*) и изразцовой облицовкой, преимущественно распространенными в южных областях страны.

Неправильный прямоугольник крепостных стен ханеги с обычными полубашенками на стыках, мерлонами и бойницами поверху обрамляет сооружения, группирующиеся вокруг некогда плотно обстроенного двора. Сохранились мечеть с примыкающей усыпальницей Пир-Хусейна Реванан и другими помещениями, минарет и за стенами — караван-сарай. Обычного для Ширвана типа минарет (*илл. 26*) сходен с Сынык-кала, но элементы его шэрэфэ более проработаны и пластичны. Четко воспринимаемая на фоне предгорья, он служил и наблюдательным пунктом. Надпись ствола минарета содержит имя зодчего — уstad Махмуд, сын Максуда — и дату строительства — 654 г. х. (1256).

В покрытом стрельчатым сводом просторном зале мечети художественной резьбой по стуку привлекал михраб⁷ (*илл. 27*). В сложное плетение «цветущего куфи» надписей и растительного орнамента вкраплены изразцы. Михраб фланкирован панно, также покрытыми резным стуком. Небольшой проход соединяет мечеть с усыпальницей. Его свод, панель усыпальницы и надгробие в ее центре были покрыты изразцами, одними из лучших на Переднем Востоке.

Великолепен широкий надпанельный фриз с эффектной надписью, покрытые золотистым люстром изразцы которой тонко расписаны кобальтом и зеленоватой бирюзой. Сама панель образована крупными равноконечными «крестами», блестящая бирюза которых служила фоном для восьмилучевых звезд. Декоративные надписи «несх'ом» обрамляют края звезд, а центральное поле, покрыто орнаментальными композициями, узоры которых исполнены кобальтовыми, зеленоватыми и красновато-золотистыми тонами (*илл. 28*).

Сопоставление памятников Ширвана позволяет выявить присущие им черты — лаконичную ясность композиционных схем, тектоничность архитектурных форм, контраст глади больших каменных поверхностей с немногими пластически эффектными элементами декора. В построенном Абд аль-Меджидом замке эти черты особенно ощутимы.

Свойственные нахичеванскому направлению черты — щедрость в применении орнаментики, оттеняющей тектоничность архитектурного строя; подчинение приемов размещения декора масштабу структурных членений; изящество тонко прорисованных архитектурных элементов — столь же отчетливо ощутимы в произведениях Аджечи, сына Абу-Бекра из Нахичевани.

Небольшой мавзолей раиса Юсуфа, сына Кусейира был построен Аджечи в 557 г. х. (1162) (*илл. 29*). Его восьмигранный корпус завершен пирамидальным шатром. Архитектурный строй создает представление о каркасной основе с последующим декоративным заполнением. Гладь кладки угловых лопаток, поверху объединенных горизонтальной полосой, обрамляет слегка утопленные, покрытые орнаментом



32. Руины мечети в селении Кирна. XII — начало XIII в.

плоскости. Выполненный в заранее заготовленных облицовочных «блоках» рисунок граней различен. Широкий фриз по верху корпуса служит фоном для начертанной строгим куфи коранической надписи, буквы и немногие украшения которой выполнены из терракоты.

Грань с входом в верхнюю камеру выделена. Под крупномасштабным геометрическим узором размещены эффектная надпись с именем погребенного и датой строительства, а затем стрельчатый входной проем, отделенный узорчатой филенкой. Имя, профессиональное звание (аль-бен-на) и нисба (ан-нахичевани) зодчего — Аджечи, сына Абу-Бекра — скромно вписаны вверху первой грани слева от входа. Интерьеры верхней камеры и склепа лаконичны и лишены



33. Бекр-Мухаммед. Мавзолей Гунбад-е Сурх в Мараге. 1147/48

какого-либо декора. Конструктивная логика пространственной композиции подтверждена органичностью связи членений фасадов и интерьера.

Четверть века спустя в той же Нахичевани Аджечи построил мавзолей для Момине-хатун, жены азербайджанского атабека-ильдегизида (илл. 30). Тектоническая схема мавзолея не изменилась, но композиция его значительно более



34. Мавзолей Гунбад-е Сурх. Фрагмент портала

совершенна, архитектурные формы более изысканны, а убранство более парадно.

Высокий десятигранный корпус стоит на облицованном крупными глыбами красного диорита постаменте. Основой архитектурного строя по-прежнему служит «каркас». Однако его «опоры» — объединенные поверху полосой лопатки — не обнажены, а покрыты лентами орнамента и начертанных орнаментализованным куфи коранических надписей. Плоскости граней также заглублены и украшены, но богаче и искуснее. Скупые вкрапления бирюзовой поливы выделяют композиционные «узлы» сложного орнаментального плетения облицовочных «блоков». Пластику форм выявляет светотень сталактитов ступенчатых декоративных арок. Корпус завершает широкий фриз с четко прорисованной куфической надписью, выполненной яркой бирюзовой поливой. К несохранившемуся наружному десятигранному шатру служил переходом сталактитовый карниз, контуры ячеек которого также подчеркивает бирюза узеньких кирпичиков.

В верхнюю камеру ведет небольшой архитравный проем. Одна из куфических надписей над ним сообщает дату строительства — 582 г. х. (1186), а другая — имя зодчего — Аджеми, сын Абу-Бекра, альбенна, ан-нахичевани. Богатство декора внешних граней оттенено аскетичностью интерьера верхней камеры. В ее полумраке виднеются надпись вверху стен, четыре больших медальона с заорнаментированными надписями и крупная розетка в макушке внутреннего купола. Интерьер склепа еще более строг. Его украшает лишь узорчатая кладка распалубок между нервюрами, соединяющими стены камеры с опорным столбом.

Сопоставление мавзолеев подтверждает профессиональный рост зодчего. Но они не исчерпывают творческой биографии Аджеми. Фотографии и рисунки конца XIX века воспроизводят соединенные порталом минареты неподалеку от мавзолея Момине-хатун. Надпроемная надпись портала также содержала имя Аджеми, сына Абу-Бекра, архитектора из Нахичевани. Мавзолей и порталный вход являлись компонентами некогда величественного ансамбля, включавшего огромную соборную мечеть и медресе. Трудно представить, что Аджеми не принимал участия в ее создании и строительстве других зданий ансамбля.

Значение ныне известных построек Аджеми не ограничивается тем, что позволяет проследить совершенствование искусства зодчего. Присущие определенному архитектурному направлению черты в его произведениях сказались настолько отчетливо и рано, что он смело может быть назван главой нахичеванской архитектурной школы.

Мавзолей Момине-хатун родственен, к примеру, архитектурно-целостной группе мавзолеев, и влияние его на формирование художественного образа некоторых несомненно. Его копией нередко именуют Гунбад-е Кабуд, построенный десять лет спустя (1196) в Мараге; несколько упрощенным вариантом является мавзолей Шейха Шибли в Демавенде, также построенный в XII веке; справедливо это и в отношении более позднего мавзолея в Ахангане (XV в.), неподалеку от Меш-хеда. Переводом традици-

онной архитектурной темы в камень является также гробница туркменского Эмира Са'да, построенная в 816 г. х. (1413) в селении Аргаванд, вблизи Еревана.

Нахичеванскую школу характеризует, например, и мавзолей Шейх-Хорасан разновременного комплекса селения Ханега на реке Алинджа. Кубовидный массив служит основанием восьмигранного барабана, за которым скрыт внутренний сферический купол, некогда защищенный пирамидальным шатром. Пристроенное в XV веке здание скрывает большую часть портала мавзолея. Однако даже его виднеющийся фрагмент говорит о тождестве приемов и средств убранства с мавзолеями Нахичевани — сходна схема композиции, та же техника облицовочных «блоков», родствен и орнамент из узких шлифованных кирпичиков со скупыми вкраплениями бирюзовых вставок в ритмические центры узора. Так же покрыта свободным врезным рисунком гяжевая штукатурка между кирпичиками.

Квадрат плана мавзолея системой крупных тропов переведен в восьмерик, а затем шестнадцатигранник, на котором покоится внутренний купол. Строгость форм интерьера оттенена обрамляющими вход декоративными панно (*илл. 31*). Их композиционная схема традиционна для михрабов — опирающаяся на капители невысоких полуколонн стрельчатая арка обрамлена полосами орнамента. Грубоватость архитектурных форм гармонирует с сочной пластикой покрывающего их орнамента. Отличаясь от более суховатого стиля пирсагатского михраба, манера резьбы роднит этот михраб с михрабами Дагестана, северо-западного Ирана XII—XIII веков, а также резным стуком Двина и Варахши. Наиболее близкой аналогией является стук михраба мечети селения Калакорейш и убранство опорных столбов мечети селения Каракюре в Дагестане. Дальнейшее развитие особенностей этой манеры наблюдается в эффектной стук михрабе мечети в Маранде, выполненном в 731 г. х. (1330) Низамом из Тебриза./

Черты стиля позволяют датировать мавзолей концом XII—началом XIII века. Композиция, архитектурный строй, характер форм, мотивы орнаментики, манера художественной резьбы уверенно говорят о его принадлежности к художественно единому кругу с памятниками Нахичевани. Интересна трехстрочная надпись над входом, сообщающая не только имя и титулатуру эмира, но и имя зодчего — «Строитель (ме'мар) этого здания ходжа уважаемый и высокочтимый Джамал ад-Дин». Это один из немногих случаев, когда в надписи отмечено высокое общественное положение зодчего.

К этому стилистически единому кругу принадлежат также недавно обнаруженные в селении Кирна руины центрально-купольного сооружения, вероятно, молельного зала крупной мечети (*илл. 32*)\

К нахичеванскому художественному кругу принадлежит пользующаяся известностью группа мавзолеев Мараги. В 542 г. х. (1147/48) был построен Гунбад-е Сурх, напоминающий «кубические» мавзолеи Средней Азии — мавзолей Исмаила Саманида в Бухаре (X в.), северный мавзолей в Узгене (1152) и др. (*илл. 33—34*). Корпус мавзолея покоится на облицованном каменными плитами цоколе и был завершен пирамидальным шатром. Углы объема закреплены трехчетвертными колоннами с несложного рисунка каменными капителями, а плоскости расчленены узенькими лопатками с изящными стрельчатыми арочками между ними.

Вход в верхнюю камеру, к которому вела пятиступенная лестница, подчеркнут уплощенным стрельчатым порталом, обрамление и панно которого покрыты плетениями орнамента и декоративными надписями. Повторяя абрис архивольта входного проема, лапидарная надпись сообщает титулатуру и имя правителя, а скромная надпись на восточ-



35. Ахмед Мухаммед. Мавзолей Гунбад-е Кабуд в Мараге. 1196.

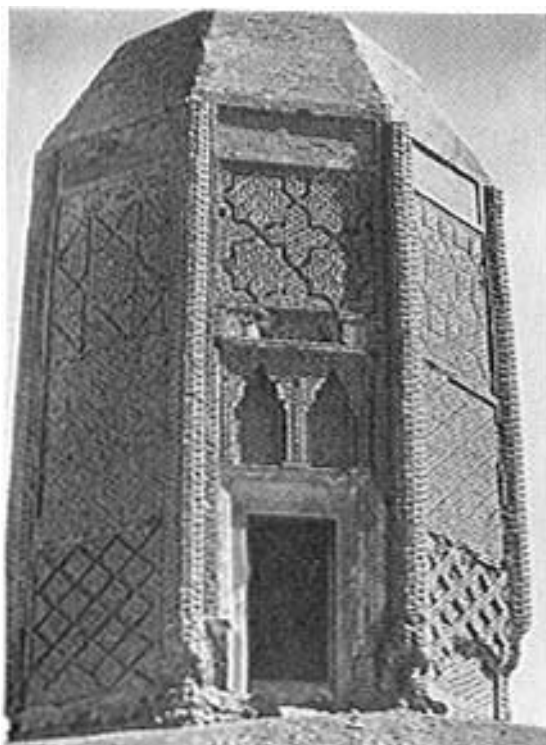
ном фасаде — имя архитектора Бекра-Мухаммеда, сына строителя Пендара, сына зодчего Мохсуна. Это упоминание предков — «кунья» — подтверждает традицию передачи профессии из поколения в поколение.

В архитектуре мавзолея интересны сочетания узорчатой кирпичной кладки с каменными деталями и первое в Азербайджане применение бирюзовой поливы. Впрочем, колорит сооружения она не определила. Мавзолей не случайно известен в народе как «сурх» или «кырмызы» (красный — *перс., азерб.*), в отличие от неподалеку построенного в 598 г. х. (1196) мавзолея Гей-гунбад или Гунбад-е Кабуд (голубой — *азерб., перс.*) (илл. 35)

Тектоническая структура этого мавзолея и Момине-хатун, равно как характер архитектурных форм и убранства, тождественны. Однако их сопоставление позволяет ощутить индивидуальность зодчих. Постройки Аджеми говорят о присущих его «почерку» лаконичности и ясности архитектурного строя, тектонической логике форм, сравнительной сдержанности плоскостно трактованного орнаментального убранства. Эти черты как будто присущи и манере строителя Гунбад-е Кабуд — Ахмеда Мухаммеда, но его интерпретация даже сходных приемов и мотивов значительно пластичнее и декоративнее. Созданный им архитектурный образ привлекателен, но несколько утратил величавую монументальность, присущую мавзолею Момине-хатун.

На берегу озера Урмия Абу Мансуром, сыном Мусы в 580 г. х. (1184) построен мавзолей Се-гунбад, которым открывается вереница известных цилиндрических «башенных» мавзолеев — в Барде, Карабагларе, Салмасае, Хиове, Ардебиле, Хисн-Кайфе, вплоть до мавзолея Гей-имам в Старой Гандже. В облике мавзолея привлекает развитый портал, выделенный не только убранством, но и конструктивно. Заметно выступая из массива сооружения, он предвосхищает эффектные порталные композиции мавзолеев послемонгольского времени[^]

Отметим сравнительно недавно «открытую» группу мавзолеев, также принадлежащих к рассматриваемому художе-

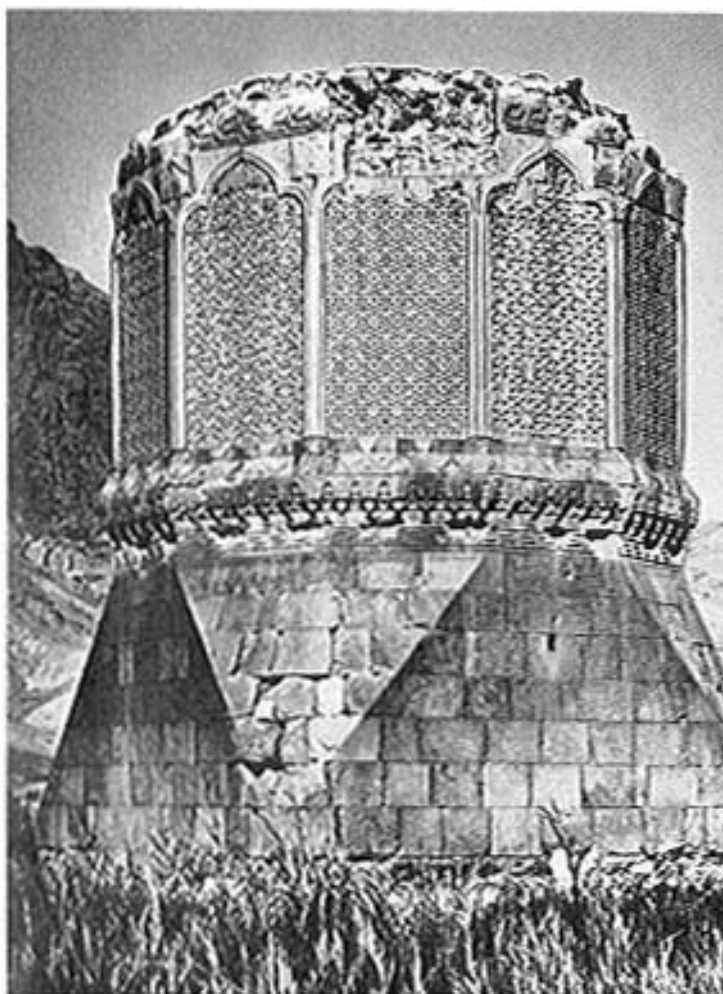


36. Мавзолей Шейха Шибли близ Демавенда. XII в.

ственному кругу. Искусством многообразия кирпичной узорчатой кладки привлекают два мавзолея в районе Харакана. Восточный — построенный Мухаммедом, сыном Макки аль-зенджани в 460 г. х. (1067—1068), тектонически тождествен западному, построенному шестнадцать лет спустя Абу-л Али, сыном Макки аль-зенджани. Стыки граней несколько приземистых восьмиугольных корпусов, завершенных ныне лишь виднеющимися макушками внутренних куполов, подчеркнуты полуколонками, имитирующими опоры каркаса. В грани вписаны стрельчатые арки, подарочные плоскости которых наглухо забраны различного рисунка плетениями орнамента. Вновь и вновь удивляет искусство зодчих, достигавших впечатляющей выразительности образа такими скромными средствами, как обожженный кирпич и немногие, очень простого рисунка терракотовые элементы.

Чрезвычайно интересен ранее упоминавшийся мавзолей Шейха Шибли близ Демавенда, очевидно, построенный в XII веке. Это отчетливо выраженный тип башенного мавзолея с имитирующей каркас структурой членений. По проработанности архитектурных форм и характеру убранства он является как бы промежуточным звеном между мавзолеями, построенными Аджеми в Нахичевани, несколько архаическим прообразом, либо провинциальным повторением мавзолея Момине-хатун (илл. 36).

К «башенным» мавзолеям, давно привлекающим внимание отечественных и зарубежных ученых, принадлежит построенный из красноватого песчаника мавзолей Гюлистан (илл. 37). Мавзолей стоит в зеленой долине у Аракса неподалеку от Джульфы. Гладь массивного основания оттенена пластикой форм развитого карниза, на котором покоится двенадцатигранник, некогда завершенный пирамидальным шатром. Обрамляющие грани верхнего объема тоненькие жгутики образуют трехлопастные стрельчатые арки, внутренние плоскости которых заполнены четко читающимися орнаментальными плетениями — многолучевые звезды на фоне разнообразных геометрических фигур. Фрагментарно сохранившийся карниз служил переходом к внешнему шатру двойного покрытия, который подчеркивал стройность силуэта мавзолея. Небольшой архитравный проем верхней камеры, с полуциркульной надпроемной плитой охристого тона, обрамлен сложной сталактитовой композицией. Внутренние камеры по обыкновению аскетически строги.



37. Мавзолей Гюлистан в селении Джуга. XIII в.

Превосходных пропорций, как будто чеканные, формы мавзолея четко вырисовываются на фоне окружающего хаоса скал. Его образ интересен органичностью переплетения композиционных приемов, архитектурных мотивов и узоров убранства, встречающихся в зодчестве различных областей Переднего Востока, в особенности Закавказья. Узоры орнаментации тождественны с убранством памятников грузинской и армянской архитектуры; выполненные в различном материале, они встречаются и в мусульманских мемориальных и христианских культовых сооружениях (храм в Даба, монастырь Гегард и т. д.). Широко распространен прием «инкрустирования» каменной или кирпичной кладки вкраплением каменных элементов иного цвета либо включением поливы (караван-сарай Селима, мавзолеи Ахлата, сооружения Ани, Анберда, Киранца и др.). Еще показательнее распространение принципиально единых архитектурных форм. Структура и элементы карниза мавзолея встречают параллели в архитектуре многих сооружений (караван-сарай Селима, монастырские ансамбли Ахпата и Санаина и т. п.). Подобные факты говорят о тесном культурном общении, отмеченном средневековыми хрониками и подтвержденном археологическим изучением городов Закавказья.

Особо отметим применение присущих зодчеству народов Закавказья композиционных структур, архитектурных форм и приемов убранства в архитектуре Малой Азии. Памятники «сельджукской» архитектуры таких центров Конийского султаната, как Кония, Малатия, Сивас, Дивриги и др., подтверждают положение И. А. Орбели о генезисе «сельджукского искусства». В его историческом становлении и развитии, наряду с мастерами из Мосула, Дамаска и Туса, немалую роль сыграли умельцы из городов Азербайджана, Армении и Грузии.

Необычен мавзолей Мелик Аждара в селении Джиджимли, облик которого своеобразно преломил тенденции монументализации форм жилья азербайджанских кочевых племен. Его восьмиугольное основание своими размерами, зна-



38. *Осман, сын Сулеймана, ан-нахичевани.*
Бронзовый кувшин. 1190



39. *Али, сын Мухаммеда, сына аль-Касима.*
Бронзовый водолей. 1206

чительно превышает такой же формы верхнюю площадку с небольшим конусообразным куполком. Образовавшаяся кривизна стен, стоящих на невысоком цоколе, придала мавзолею вид своеобразного сомкнутого свода. Оригинальный абрис корпуса подчеркнут и изящными колонками-жгутами на стыках плоскостей, с небольшими волотообразными камнями с звездчатыми розетками, которые служат капителями и базами. В то же время рисунок имитирующих каркас кибитки декоративных колонок-жгу-

тов, обрамляющая вход полоса орнаментированных розеток и «вставка» над входом, встречаясь в азербайджанском зодчестве сравнительно редко, напоминают архитектурные мотивы сопредельных Армении и Грузии. Мавзолей чрезвычайно интере-



40. Бронзовый водолей. 1206. Фрагмент

сен и тремя небольшими, выполненными невысоким рельефом изображениями быков, композиционно подчеркивающими стрельчатость входного проема.

Рассмотренные памятники позволяют охарактеризовать основные типы капитально строившихся зданий и проследить тенденции архитектурного развития. С другими областями искусства дело обстоит сложнее, поскольку сохранившихся изделий художественного ремесла, многообразием и богатством которого славились города страны, сравнительно немного. Ганджинские шелка, тебризские парчовые и шерстяные ткани, художественно чеканенная металлическая утварь и ювелирные изделия нахичеванских мастеров — «кархане», керамика Байлакана были хорошо известны рынкам Передней Азии. Но торговля велась преиму-



41. Бронзовый котел «ширван-эшек». XII—XIII вв.

щественно «редкими» товарами, не охватывая широкие слои общества. Многие изделия художественного ремесла неотделимы от предметов искусства, и изготовление их было связано, как правило, с конкретным заказчиком. Подобные предметы, заслуженно считающиеся украшением музеев, в которых хранятся, неоднократно воспроизводившиеся и знакомые не только узкому кругу специалистов, характеризуют высокий уровень художественной культуры страны. Представление о ней значительно расшири-

ли результаты археологических раскопок послевоенных лет в Байлакане, Старой Гандже, Кабале и других местах.

В декоративном искусстве того времени немало черт, подтверждающих принципиальную общность процесса архитектурного и художественного развития. Отметим в первую очередь раннее выделение из безымянной массы ремесленного люда не только зодчего, но и мастера-художника. Показательно немалое количество «подписных» керамических и металлических изделий, подтверждающих традицию передачи «секретов» производства из поколения в поколение.

Распространение сходных приемов композиции, мотивов и методов убранства позволяет говорить о в известной мере стилистически едином переднеазиатском художественном круге. Рост городов и подъем городской жизни, развитие ремесел, оживление экономических и культурных связей, соединявших даже отдаленные районы региона, порождали определенное единство процесса художественного развития и эстетических запросов, которые, однако, не нивелировали ни «почерка» мастера, ни особенностей локальных школ, ни самобытности архитектуры и искусства народа.

Сведения о высоких достоинствах художественных изделий из металла в письменных источниках нередки. Клинки, которыми славился Азербайджан, упоминает, например, аль-Гарнати. Различные металлические изделия изготовлялись, видимо, во многих городах, в том числе в Нахичевани и Байлакане, где обнаружены следы кузнечного и ювелирного производства.

Многообразие парадной металлической утвари хорошо характеризуют «подписные» предметы, пользующиеся заслуженной известностью. Традиционными были медные кувшины, и поныне встречающиеся на карнизах-поставцах—«лям'ах» или «рэф'ах»—гостевых помещений старинных жилых домов Шеки, Ордубада, Шуши. Сходство форм и общность методов убранства не лишали индивидуальности облик каждого, не говоря уже об их узорочье, которое определялось искусством мастера, а когда и прихотью заказчика.

Надписи известного бронзового кувшина из Лувра (*илл. 38*) сообщают имя и нисбу исполнителя — Осман, сын Сулеймана, ан-нахичевани — и время изготовления — 586 г. х. (1190)⁸. Овальный корпус кувшина стоит на невысоком круговом поддоне. Сужаясь вверх, он заканчивается головкой, напоминающей миндалевидный медальон — бута». Тулово соединено с ней изящной ручкой. Продуманно размещение инкрустированного медью и серебром тонко награвированного орнамента и декоративных надписей. По поддону проходит узенькая лента орнамента; более широкие и богатые полосы узора украшают тулово. На свободных полях со вкусом размещены изящные медальоны, а также «подпись» художника. Поверхность «буты» также заорнаментирована.

Кувшин чрезвычайно близок «подписным» кувшинам из Хорасана (Нью-Йорк, Метрополитен-музей, и коллекция Пейтель, Париж). Их сопоставление, в особенности луврского с кувшином нью-йоркского музея, примерно одновременно изготовленным Али, сыном Абд ар-Рахмана из Сеистана, подтверждает стилистическую общность и художественные связи этих областей так же убедительно и наглядно, как сопоставление «башенных» мавзолеев Азербайджана и Хорасана.

Широко известен ширванский водолей (*илл. 39—40*), своеобразно «пересказывающий» традиции зооморфных черноглиняных сосудов Мингечаура и мелкую пластику первых веков хиджры. Трехфигурная композиция изображает корову-зебу с тянущимся к ней теленком-сосунком. В характерный для зебу горб впился кошачьей породы хищник. Затейливой вязью надписи особо подчеркнута, что «корова, теленок и лев, все три отлиты за один раз». Надпись сообщает также имя художника (наккаш) — Али, сына Мухаммеда, сына аль-Касима, — имена заказчика, владельца и время изготовления — 603 г. х. (1206). Изящно выполненное орнаментальное убранство водолея связано с обычными для подобных изделий сюжетами — танцоры и музыканты, игроки в нарды, звериный гон.

Привлекает внимание свойственная восковым формам для отливки пластичная моделировка коровы и теленка и характерная для деревянной модели некоторая жесткость тела хищника. Сочетание технических приемов, присущих выполнению уникальных художественных изделий и предметов, предназначавшихся для сравнительно широкого потре-



42. Расписное керамическое блюдо из Байлакана.
XII—XIII вв.

бителя — восковой формы с деревянной моделью, — чрезвычайно показательно. Запросы расширившегося рынка сказывались на развитии технологии и манере исполнения.

Недавно высказанная, но недостаточно аргументированная гипотеза, что водолей мог быть изготовлен в Хорасане, подтверждает отчетливо прослеживаемую в произведениях искусства и зодчества этих областей принадлежность к стилистически общему кругу, которая, однако, не «снимала» ни самобытности искусства народа, ни своеобразия местных художественных традиций, ни творческой индивидуальности мастера художественного ремесла или зодчего.

Отметим также хранящиеся в Эрмитаже большие бронзовые котлы из южных областей Дагестана с характерным наименованием «ширван-эшек» — ширванский котел (*илл. 41*). Среди «подписных» котлов два — отлитые в одной форме — сохранили имя мастера, видимо, местного жителя, поскольку оно приведено без нисбы, — Махмуд, сын Абу-Бекра, медник. Плоскорельефный орнамент котлов мотивами и манерой исполнения близок дагестанским каменным рельефам, подтверждая широкое распространение черт стилистической общности.

Наивысшего расцвета достигает в XII — начале XIII века бытовая поливная керамика. Крупными центрами керамического производства были Ганджа, Байлакан, Мингечаур, Кабала, Баку, Барда, художественные достоинства продукции которых не уступали привозным изделиям. Чрезвычайно разнообразны изготовлявшиеся в них чаши, блюда, крупные вазы и кувшины, художественно отделанные крышки сосудов (*илл. 42*). Установившиеся традиции обогащаются новыми художественными формами и приемами технологии, орнаментальными и сюжетными композициями.

Смелым сочетанием прозрачных и глухих глазурей различных цветов и оттенков — синего, желтого, фиолетового — создавались колористически яркие изделия. Широко были распространены менее богатые виды бытовой керамики, украшенной штампованной орнаментацией, наклепками и гравировкой по ангобу. Превосходны керамические изделия Байлакана, привлекающие полихромными росписями, оригинальностью орнаментальных композиций и яркостью колорита. Подобная керамика не встречается вне Азербайджана. Стилистически целостную группу составляют изделия, расписанные одной фиолетовой краской, известные по раскопкам Байлакана и Ганджи. Для них характерна свободная трактовка преимущественно геометрических узоров.

Интересны изделия, расписанные гармонично сочетающимися темно-синими, зелеными и буро-фиолетовыми тонами, воспринимающимися монохромно. Их узор обычно состоит из живописно размещенных лепестков и разводов.

Богат и разнообразен декор изделий, расцвеченных фиолетовой, зеленой и желтой красками. Сочетанием кругов, квадратов, ромбов и других несложных фигур создаются бесчисленные вариации. Нередки комбинации геометрических узоров со стилизованным растительным орнаментом.

Немалое место принадлежало изделиям с изображением людей и животных. Наряду с примитивно трактованными изображениями человеческих лиц в бытовой керамике нередко и довольно сложные

композиции — игроки в поло, богато одетые охотники на конях. Подобные изображения обычно несколько схематичны, но не лишены экспрессии.

Изысканностью декора отличаются изделия Байлакана со сложной геометрической и стилизованно-растительной орнаментацией, встречающимися изображениями птиц и рыб, а также благопожелательными надписями. Сходные манерой исполнения и техникой убранства, многие, видимо, вышли из одной мастерской и даже принадлежали одному мастеру-керамисту — Хаттабу, имя которого нанесено на некоторых.

Интересны служившие зернохранилищами либо для виноделия огромные кувшины — «карасы», или «кюпы» — из Ганджи, нередко украшенные штампованным узором «звериного гона». Известен, кстати, и один гончар из Ганджи — Ахмед, сын Абу-Бекра ганджинский, — имя и нисба которого нанесены на доньшке красноглиняного глазурованного блюда.

Распространенными приемами керамистов были роспись красками, гравировка и соскабливание ангобного слоя. Полихромная роспись и гравировка по ангобу иногда дополнялись резервацией узора путем удаления ангобного слоя. Прозрачная глазурь приобретала тон черепка, на котором выделялся резервированный белым ангобом узор. Композиция декора подобных изделий одна — переплетение широких зеленых'полос создает ритмично чередующиеся сложные геометрические фигуры, поля которых заполнялись резервированным растительным орнаментом.

ИСКУССТВО XIII—XVII ВЕКОВ

Видное место в истории азербайджанского искусства по праву принадлежит XIII—XVII векам. Немало произведений архитектуры и искусства, созданных азербайджанскими зодчими, художниками и мастерами художественного ремесла в течение этих столетий, являются подлинными шедеврами, без воспроизведения или хотя бы упоминания которых не обходится ни одна обобщающего характера книга по истории искусства мусульманского мира.

Однако сам процесс художественного развития страны был чрезвычайно сложен и неравномерен. В нем нашли своеобразное преломление военные потрясения и политические события, ареал которых, не ограничиваясь пределами Азербайджана, охватывал весь Передний Восток. Монгольское нашествие с его опустошительными последствиями; распад огромной империи Чингисхана после его смерти и наступившая эра возникновения крупных государств с укрепившейся централизованной властью — образование и судьбы государства Ильханов, а затем государств Кара — и Ак-Коюнлу; укрепление Ширвана и формирование государства Сефевидов, политические, экономические и культурные центры которого первоначально находились в южных областях Азербайджана, — все подобные события неизменно были связаны с возникновением, расцветом и упадком, а также перемещением центров художественной культуры страны.).

Показательна судьба многих ее городов — подъем одних (Тебриз, Баку) и упадок других, вплоть до полного исчезновения с лица земли (Ганджа, Байлакан, Барда); возникновение и стремительный рост третьих (Султание). В некоторых местностях полностью сохранялись сложившиеся ранее типы архитектурных сооружений, приемы организации пространства, композиционные схемы и архитектурно-художественные формы. В других областях — и это явление было распространено значительно более широко — наблюдается эволюция архитектурных типов, подчиненная изменению вызвавших их к жизни условий, а также эстетических представлений. Тем не менее своеобразие развития искусства различных областей страны не исключало некоторых общих черт, присущих рассматриваемому периоду в целом. Остановимся вкратце на причинах, которые их вызывали.

Вторгшиеся в Азербайджан отряды монголов не встретили сколько-нибудь организованного сопротивления. Современники (Ибн аль-Асир и другие) отмечали, что феодалы укрылись в замках и отпор завоевателям оказывало преимущественно население крупных городов. Характеризуя продвижение монгольских орд, Маркс писал: «... искусство, богатые библиотеки, превосходное сельское хозяйство, дворцы, мечети — все летит к черту. . .»⁹.

Катастрофические последствия монгольского завоевания сказались в резком уменьшении населения страны и значительном сокращении площади обрабатываемых земель. По мнению очевидцев (Рашид ад-Дин), в конце XIII века в городах из каждого десятка жилых домов пять были необитаемы, а девять десятых земли оставалось невозделанной. Ужасавшие современников разрушения и наступивший затем длительный упадок экономики отразились во всех областях хозяйственной и культурной жизни страны, в особенности ее северных районов. Сокращение поступающих в казну доходов вызывало неимоверный рост эксплуатации населения, с которого взималось множество налогов и податей.

Напряженность экономической и политической обстановки, повальное бегство разоренных крестьян и повсеместные волнения требовали известной разрядки. Проведенные при Газан-хане (1295—1304) реформы — упорядочение сбора податей, отмена системы постоев, уменьшение налогового бремени — были необходимы для успокоения страны, поднятия сельского хозяйства и повышения поступлений налогов в казну. Последовавшему развитию южных областей страны способствовало также перемещение на юг караванных путей и создание резиденции Ильханов в Мараге, а затем Тебризе. Постепенно восстанавливалось значение ряда старых городов — бывших центров ремесленного производства и международной торговли. За счет зажиточных слоев населения городов, в особенности крупных торговцев, духовенства, ремесленников и т. д., значительно расширился круг потребителей художественных изделий, это существенно повысило внутренний, а также внешний спрос на них.

Усилившееся значение крупных городов в экономической и политической жизни страны и подъем городской жизни находили свое естественное выражение в развитии различных областей науки и культуры. Показательны такие исключительной яркости явления, как вдохновенная лирика гениального Физули, творчество Султана Мухаммеда и других выдающихся миниатюристов XVI века, появление «Ганун ос-совар» (канон изображений) Сади-бека Афшара — одного из первых искусствоведческих трактатов на Переднем Востоке.

Некоторые особенности данного этапа развития наиболее значительных городов отличают их от городов предшествующего периода, серьезно повлияв на характер искусства и архитектуры. Пора феодальной раздробленности с множеством небольших, нередко недолговечных, постоянно враждовавших государственных образований, центрами которых эти города были, в известной мере миновала. Сложившиеся благоприятные условия для роста многих городов, значительно расширилась их территория и резко увеличилось население. Соответственно менялся и характер городской застройки, в которой преобладали гражданские сооружения — открытые и крытые рынки, торгово-ремесленные ряды, караван-сарай, бани. В известной мере к ним относились и культовые здания, одновременно выполнявшие и общественные функции — оглашение правительственных указов в мечетях, создание своего рода духовных семинарий — медресе и т. п. Симптоматичны сообщения письменных источников (Рашид ад-Дин, Абу-Таль'б и другие) о попытках регламентировать застройку некоторых наиболее крупных городов (Тебриз), о предварительном составлении проектов создававшихся архитектурных ансамблей («абваб аль-бирр» — комплекс богоугодных сооружений в Тебризе) и обширных парков (Урду-и зарин — так называемая Золотая ставка в Баг-и Уджане).

Кроме того, рост городов и развитие городской жизни требовали значительного увеличения объемов строившихся сооружений, связанного с нуждами возросшего городского населения, а также расширившимися масштабами ремесленного производства и международного товарообмена. Возникает острая необходимость в помещениях большой вместимости. Эти обстоятельства усложняли стоявшие перед зодчими инженерные и художественные задачи, разрешение которых нередко требовало не только эмпирического опыта, но и теоретических познаний. Показательно, что в исторических хрониках и других сочинениях того времени, вплоть до своего рода делового «письмовника» («Дастур аль-катиб» Мухаммеда Хиндушаха ан-нахичевани), отчетливо ощутима грань между «умеющим составлять чертежи» зодчим — «мухандисом» — и просто архитектором-строителем — «мемаром» или «бенна». Описания строительства крупных сооружений в летописях («Тарих аль-Хайрат», «Зафарнаме»), произведения миниатюрной живописи (Бехзад) и главное — сами здания свидетельствуют, что строительству наиболее значительных сооружений предшествовало составление детально разработанного проекта, позволявшего одновременно вести строительные и отделочные работы, а также заготавливать предметы внутреннего убранства. Не случайно в математических трактатах того времени появляются архитектурные главы, содержащие практические советы, которые, видимо, предназначались для наиболее образованной части зодчих — мухандисов («Ключ арифметики» Джемшида Гияс ад-Дина аль-каши). Несколько позднее появляются и своего рода «образцовые» проекты наиболее распространенных в строительстве гражданских и культовых зданий, предназначавшихся для обычных архитекторов-практиков.

Новые явления наблюдаются и в проектно-строительном процессе. На всех его этапах возрастает роль зодчего, который является автором архитектурного замысла и руководит его осуществлением. Одновременно углубляется дифференциация многолюдного коллектива строителей, участвовавшего в возведении крупных сооружений, происходит дальнейшая, все более узкая специализация строительных профессий. Значительно больше внимания уделяется декоративно-отделочным работам, а в строительных надписях все чаще встречаются имена не только зодчих, но и мастеров архитектурного декора. Иногда встречаются только они, причем им подчас приписывается и авторство здания.

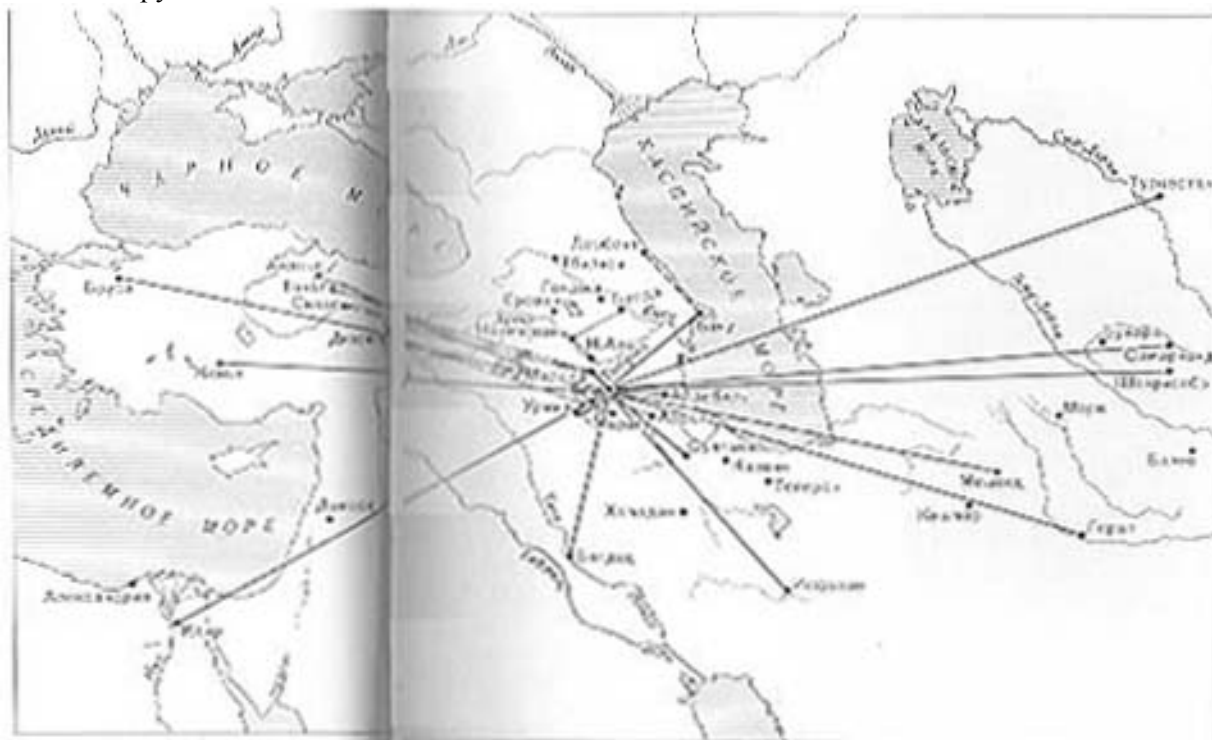
Все это позволяет отметить несколько обстоятельств, характеризующих развитие зодчества в целом. Значительно возросло внимание к архитектуре, произведения которой служили наглядным и убедительным свидетельством незыблемости, мощи и неограниченных возможностей феодального властелина. Повышается в этой связи требовательность к внешнему облику монументальных зданий. Его парадность достигается расширившейся палитрой средств художественной выразительности — от приемов пропорционирования до применения новых отделочных материалов, в первую очередь повсеместно распространившейся многоцветной архитектурной керамики. Изменилась при этом не только колористическая характеристика зданий, где былую строгую однотонность вытеснила броская многоцветность, где контрасты света и тени дополнялись эффектными сочетаниями ярких цветов. Серьезные изменения претерпела и трактовка архитектурных форм, становящихся значительно изысканнее, пластичнее, а иногда и декоративнее. Некоторые, например сталактитовые, композиции постепенно утрачивают свою изначальную тектоническую логику.

Включение различных областей Переднего Востока, в том числе и Азербайджана, в состав крупных государств того времени, несмотря на нередкую их неустойчивость и недолговечность, значительно оживляло и расширяло внутренние и внешние торговые и культурные связи, способствуя распространению сходных архитектурно-художественных явлений. Своеобразно интерпретируемые, но принципиально единые композиционные приемы, архитектурные формы и методы убранства встречаются в сооружениях различного назначения, характера и объема, к тому же строившихся в различных городах

этого обширного региона. «Проводниками» их были зодчие и мастера архитектурного убранства, вынужденное или добровольное перемещение которых из одного города в другой, причем нередко весьма удаленный, стало обычным явлением.

Подобные передвижения зафиксированы письменными источниками, сообщения которых конкретизируют упоминания зодчими в своих «подписях» на зданиях, наряду с именами, профессиональными званиями и прозвищами — «лакабами», — и родного города — нисбы — и, наконец, особенности архитектуры самих зданий. В лапидарных надписях крупнейших сооружений многих наиболее значительных городов того времени — Герата, Самарканда, Шахрисябза, Багдада, Дамаска, Каира, Коньи, Бурсы и др. — нередки имена зодчих, выходцев из городов Азербайджана, подтверждающие высокий уровень развития в них архитектурного искусства. Право подобной «подписи» приобретали, видимо, лишь наиболее одаренные и профессионально зрелые зодчие, которым удавалось добиться общественного признания и на чужбине. С новыми архитектурными задачами они успешно справлялись благодаря ранее накопленным познаниям и опыту, связанным с архитектурной практикой городов, уроженцами которых были (илл. 43).

Остановимся подробнее на развитии различных областей архитектурного творчества. Об оборонительных сооруже-



43 Города, где работали зодчие- выходцы из городов Азербайджана

ниях дают представление фортификационные системы городов и замки феодалов. Характерны крепостные стены, в XV веке опоясавшие феодальный Баку (илл. 44). Суровую гладь их прясел оживляет ритм цилиндрических полубашен, проходящие поверху развитые навесные бойницы и цепь боевых зубцов — мерлонов, за которыми укрывались лучники. На этом фоне отчетливо воспринимаются более поздние «шемахинские» ворота (илл. 45), над стрельчатыми проемами которых сохранилась упоминаемая уже путешественниками XVII века геральдическая эмблема — бычья голова между изображениями двух львов.

Стены бакинской Крепости являются внутренним поясом хорошо продуманной оборонительной системы с глубоким рвом впереди. Форсировавшего ров неприятеля встречала мощная стена, остатки которой были снесены лишь в конце XIX века. На расстоянии 12—15 м от нее находились стены нынешней Крепости. Возникнув в XII веке, они приобрели современный облик, видимо, уже в XV столетии, хотя по ним нетрудно проследить всю эволюцию военной техники. На наиболее древних фрагментах сохранились отверстия, через которые на неприятеля, подступившего к подножию стен, лилась горящая нефть или кипящая смола. Впоследствии по верху стен были пробиты ружейные бойницы, а в башнях устроены пушечные амбразуры. Древние стены Крепости являются важным компонентом сложившегося в одном из центров современного Баку архитектурного ансамбля — площади имени Низами.

Незначительно изменился ставший традиционным облик замков апшеронских феодалов, которые строились вплоть до XV века — периода укрепления власти Ширваншахов, избравших временно своей резиденцией Баку. Черты преемственности с устоявшимся архитектурным типом ощутимы в приемах организации пространства, системе обороны, художественных формах и инженерных конструкциях. Однако замки XIV века значительно превышают своих предшественников размерами. Суровая гладь внешних стен по-прежнему отненена пластикой машикулей и эффектной короны мощного донжона, но их тщательно обработанную поверхность сменила получистая теска, исчезли и ранее скудные элементы убранства.

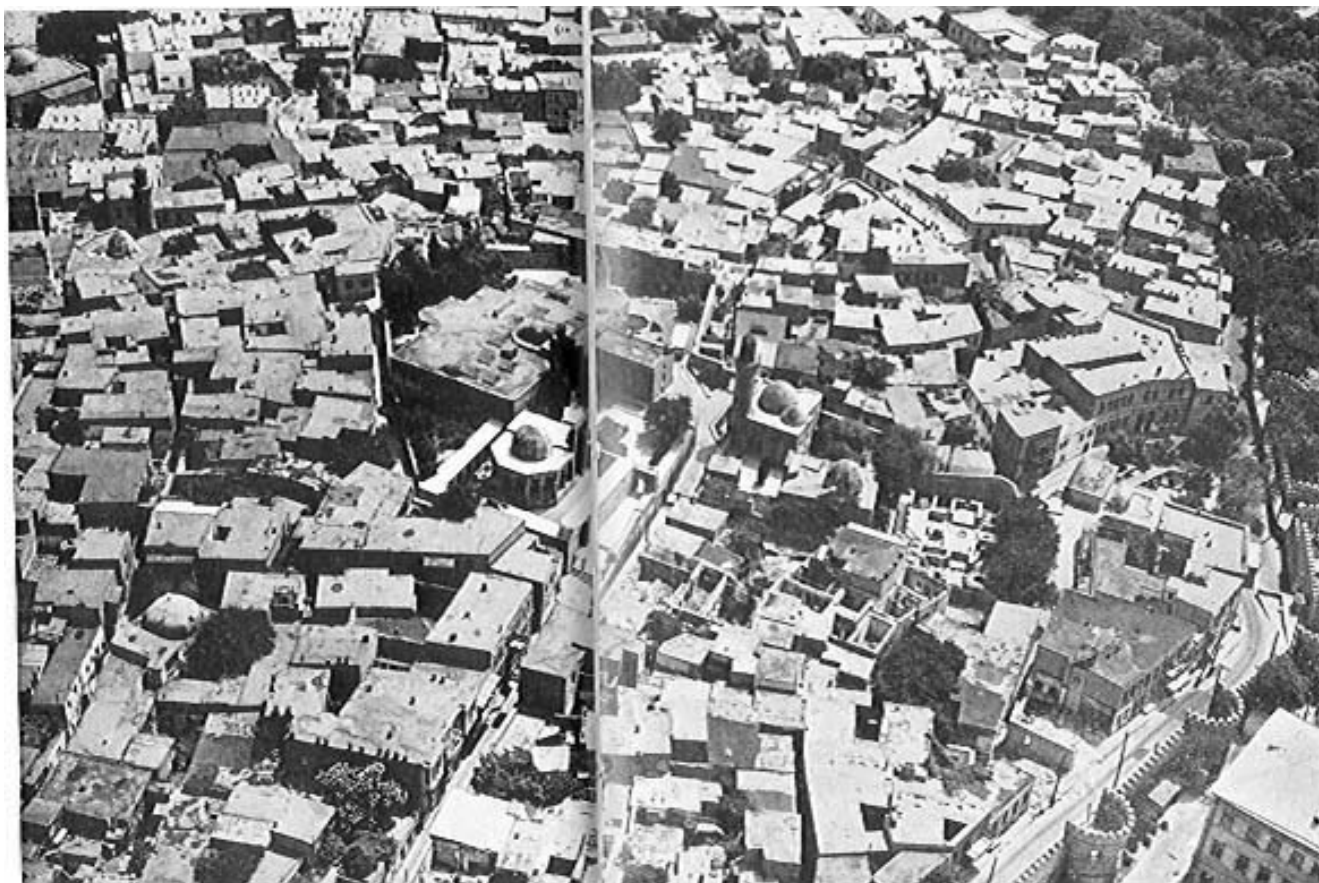
Хорошо представлено мемориальное строительство, многообразие видов которого определяли условия развития различных областей страны. Однако землетрясения из опустошенных военными действиями северных областей в ту пору притягивали южные города, и в районах традиционного кирпичного строительства все чаще наблюдаются приемы каменной техники. Архитектура каменных мавзолеев нередко интерпретирует мотивы, ранее известные по кирпичным сооружениям; возникают также комплексы сооружений, частично строившиеся из кирпича и камня.

Строительство «башенных» мавзолеев, развивавших упрочившийся архитектурный тип, продолжалось примерно до XVI века. В архитектурном их строе по-прежнему доминировали вертикальные членения — характерные соотношения облицованного камнем цоколя, кирпичного корпуса и заостренного шатра, удлинённые пропорции порталов и направленность рисунка облицовки. Внутреннее пространство также членилось на расположенные одна над другой камеры, причем нижняя — полуподземная — служила склепом. Богатство декора фасадов оттеняется традиционной аскетичностью интерьеров, в особенности верхних камер. Определявший пропорции внутреннего объема стрельчатый или эллиптический купол снаружи защищал конический или пирамидальный шатер, подчеркивая стройность композиции.

Эти черты в равной мере присущи «башенным» мавзолеям Азербайджана до- и послемонгольского времени, подтверждая преемственность в развитии издревле складывавшихся традиций. Однако изменились организация внутреннего пространства и характер внешнего облика. Ранее замкнутый объем верхней камеры с ведущим в него малоприметным входом уступил место более раскрытому пространству с двумя или четырьмя архитектурно подчеркнутыми порталами, превращающимися в наиболее эффектные элементы композиции.

Наблюдающееся расширение функций некоторых мемориальных сооружений вызвало развитие планов и усложнение композиционных схем. В оригинальном архитектурном строе усыпальницы Ширваншахов в Баку, скальной гробницы в Маразах, мавзолея шейха Джебраила в селении Солхордад близ Ардебилля и др. отчетливо проявляются черты нового этапа художественного развития. Особо отметим группу погребальных сооружений, выделяющуюся своеобразием архитектурной организации пространства. Особенностью композиционной идеи являлось размещение мавзолея посреди обрамленного глухими стенами замкнутого двора, в который ведет объемно выделенный вход. Подобная пространственная структура, связанная, видимо, с традициями погребений доисламских культов, объединяет группу чрезвычайно разнообразных памятников.

Об архитектуре культовых сооружений дают возможность судить мечети крупных городов, в том числе соборные, так называемые пятничные, или джума-мечети, и



44. Бакинская Крепость XV в.

небольшие квартальные, или магалные, мечети Тебриза, Баку, Ардебиля, Маранда и других городов (илл. 46). Несмотря на их функциональное тождество и наличие компонентов, обязательных для любой мечети, независимо от места и объема строительства, архитектурно единый тип не сложился и мечети Азербайджана привлекают многообразием облика, как правило отражающим особенности локальных архитектурных традиций.

Гражданское строительство представлено различного назначения и характера сооружениями — караван-сараями (рабатами), водохранилищами (овданами), банями (хаммамами), мостами и т. п. Расширение торговых связей Азербайджана, в особенности его южных областей, со странами Востока и Запада усилило наблюдение за караванными путями и строительством связанных с ними придорожных и городских сооружений. Караван-сарай того времени позволяет отметить общность приемов организации внутреннего пространства и черт архитектурного облика. Как правило, они сохраняли характер оборонительных сооружений — крепостного типа глухие стены с массивными полубашенками контрфорсами на стыках и углах. Архитектурно подчеркнутый вход-портал в повышенной надвратной части вел в замкнутый двор, по периметру обстроенный стандартными жилыми ячейками — худжрами, предназначенными для торговых гостей и служившими складами для товаров. Каждая ячейка обычно состояла из небольшого купольного помещения с айваном, обращенным во двор стрельчатым проемом. В центре двора нередко находился бассейн — «хауз». Иногда караван-сарай размещались в береговых устоях больших многопролетных мостов. Для любого караван-сарая почти обязательным был колодец (овдан), водохранилище которого обычно находилось на большой глубине. К сводчатым подземным помещениям вели пологие лестницы с «ползучими» сводами. Небольшие отверстия в замке сводов служили для освещения и вентиляции.

Много строилось бань, одновременно служивших местом омовения и отдыха, доходы с которых, кстати, нередко шли



45. Бакинская Крепость. Шемахинские ворота. XVII в.

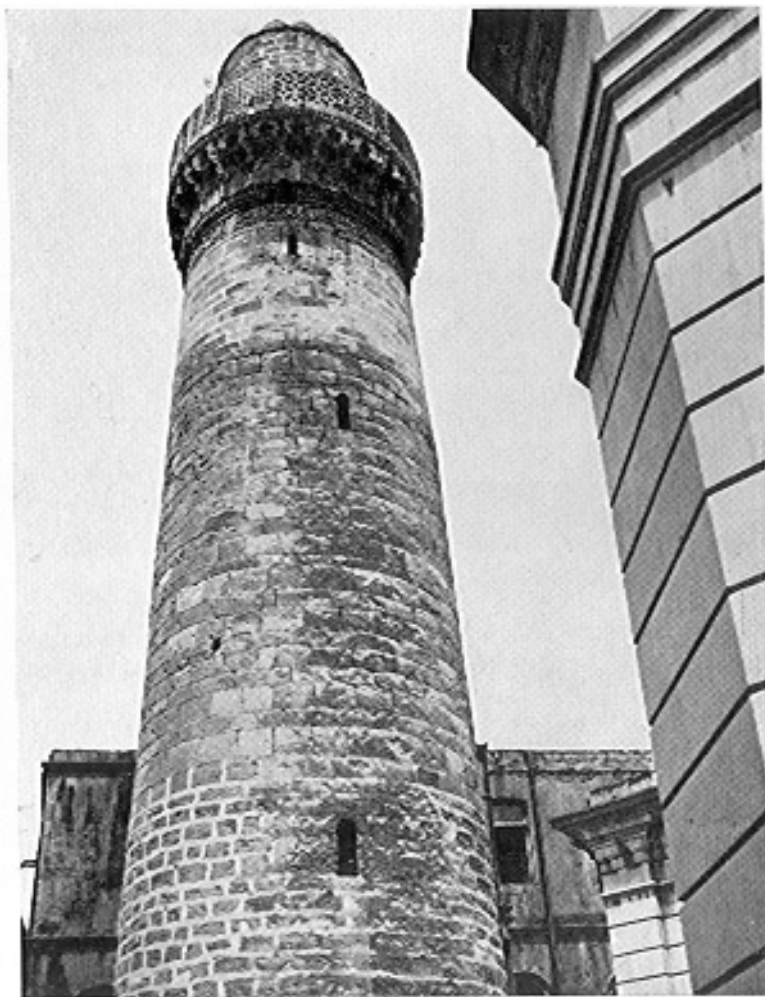
на содержание мечетей и богоугодных заведений (Рашид ад-Дин). В банях особенно очевидна устойчивость приемов организации пространства и системы отопления, роднящая их с банями других областей средневекового мусульманского, христианского да и эллинистического Востока. Для сохранения тепла они обычно заглублялись в землю, и на скромном фасаде выделялись только небольшой портал входа и купола главных помещений. Также прочно и надолго вошли в традицию приемы организации плана. Центром его служат крупные залы-мыльни, системой переходов соединенные с помещениями различных назначений и температур. Нарочитое усложнение связи вестибюля с помещениями для мытья предотвращало проникновение в них холодного воздуха. В примыкавших специальных помещениях находились резервуары горячей и холодной воды.

Характерна небольшая высота помещений, скупо освещенных дырчатыми «фонариками» в макушках куполов, и строгость убранства интерьеров, обычно ограниченного несложным декором на переходах стен залов к опорным кольцам куполов. Однако в письменных источниках нередки полные восхищения описания бань больших городов. Кастильский гидальго Клавихо (XV в.), отмечая, например, «красивые и богатые мечети» Тебриза, одновременно говорит и о банях — «самых великолепных, я думаю, какие могут быть на свете».

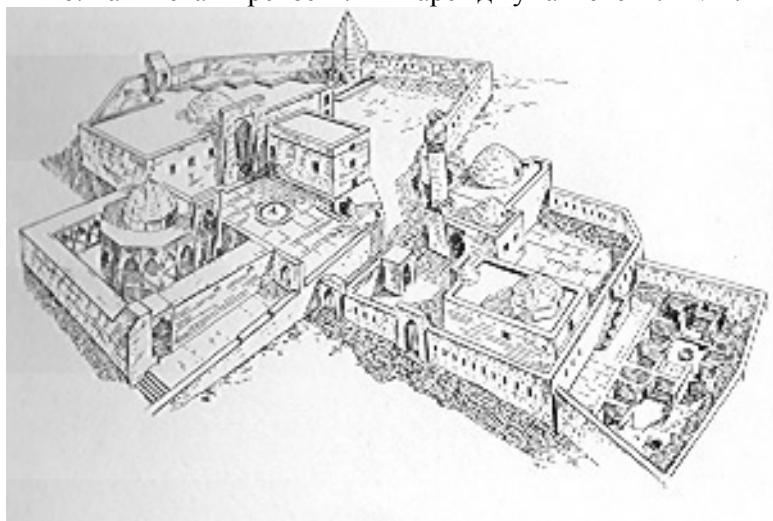
Остановимся на памятниках, архитектура которых наиболее отчетливо отобразила общие черты процесса художественного развития. Показательно, например, сопоставление почти одновременно складывавшихся ансамблей — дворцового в Баку (XIII—XVI вв.) и культового в Ардебиле (XIV—XVII вв.). Формирование их/протекало в различных условиях. В одном случае это резиденция правившей династии Ширваншахов, на целое столетие перенесенная из былой столицы Ширвана — Шемахи — в славившийся гаванью Баку. В другом — это центр распространения шиизма, государственно признанной религии Сефевидов. Кроме того, Баку и Ардебиль той поры были городами, которые обладали установившимися художественными традициями, связанными с ширванским и нахичеванским направлениями развития азербайджанского средневекового зодчества.

Эти обстоятельства нашли своеобразное преломление в содержании и облике ансамблей — от состава сооружений и приемов организации пространства до методов и средств архитектурного убранства. Однако при этом необходимо отметить, что различие ансамблей не исключало наличия в их сооружениях сходных, но различно интерпретированных композиционных приемов, архитектурных мотивов и форм, присущих зодчеству Азербайджана того времени.

Дворцовый ансамбль расположен на издревле обжитой возвышенности бакинской Крепости, выбор которой объясняется ее исключительно выигрышным местоположением — близостью к гавани, далеко обозреваемыми окрестностями,



46. Бакинская Крепость. Минарет джума-мечети. XV в.



47. Ансамбль дворца Ширваншахов в Баку. XIII—XVI вв.
Перспектива

обеспеченностью водой. Сохранившиеся сооружения ансамбля— дворец и «диван-хане»; мавзолей «дервиша» и Восточный портал; дворцовая мечеть и усыпальница; баня и овдан — группируются вокруг небольших взаимосвязанных дворов, расположенных в различных уровнях (илл. 47). Ныне они ограждены крепостными стенами, возведенными в основном в первой половине XIX века, но в свое время ансамбль занимал значительно большую территорию, на которой находились несохранившиеся помещения для придворной челяди и службы.

Создание ансамбля не было подчинено единому архитектурному замыслу. Тем не менее его строители не только учитывали назначение каждого здания, но их размещением способствовали формированию архитектурного пейзажа. Постепенно сложился ряд последовательно раскрывающихся-



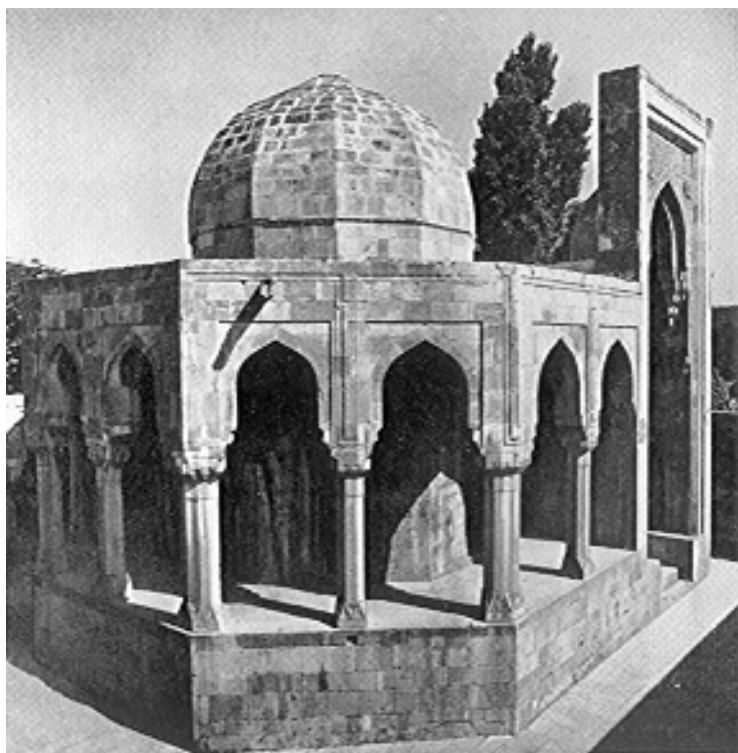
48. Ансамбль дворца Ширваншахов. Общий вид дворца

ся замкнутых перспектив с превосходно найденным композиционным равновесием архитектурных масс, и крылатое наименование «бакинский акрополь» вполне оправданно. Художественная целостность ансамбля определялась не только продуманностью расстановки сооружений, но и чертами присущего ширванскому архитектурному кругу стилистического единства. Облик одноэтажных, но функционально различных зданий, отразивших индивидуальность зодчих, роднит материал — превосходного качества известняк, породивший характерное единство архитектурных форм и конструкций, приемов и средств убранства.

Верхний двор — обрамленный зданием дворца и внешней оградой «диван-хане» — предназначался для официальных церемоний. Нижний двор обладал более интимным характером. Его восточная часть, к которой обращены дворцовая мечеть и усыпальница, более парадна, нежели участок за ними, связанный с территорией, где находились малоприметный вход в женскую молельню мечети, а затем баня и большой овдан. Труднее установить назначение южного двора с остатками древней мечети и впоследствии пристроенным к ней мавзолеем «дервиша». Во двор вел проход, подчеркнутый в XVI веке порталом, и второстепенные выходы из дворца. Укромная лестница соединяет его с верхним двором, а пологий пандус ведет к улице, некогда разделявшей верхний и нижний дворы. К ней и были обращены портал усыпальницы и восточный портал мечети.

Двухэтажное здание дворца (илл. 48) насчитывает более пятидесяти помещений, соединенных тремя узкими винтовыми лестницами. Большой стрельчатый портал вел со двора в высокий восьмигранный зал, предположительно служивший для приемов. Расположенный за ним небольшой, также восьмиугольный, вестибюль соединял зал с остальными помещениями — четыре проема вели в различные комнаты, а два — к лестнице. Щелевидные отверстия в остальных гранях служили для переговорной связи со служебного характера нижним этажом. Залы и комнаты верхнего этажа более парадны. Среди них выделяются южный и восточный залы с раскрывающимися живописную панораму залива своеобразными эркерами. Уступчатый абрис плана и обычные для жилых зданий Апшерона двусветные окна создавали хорошую освещенность помещений.

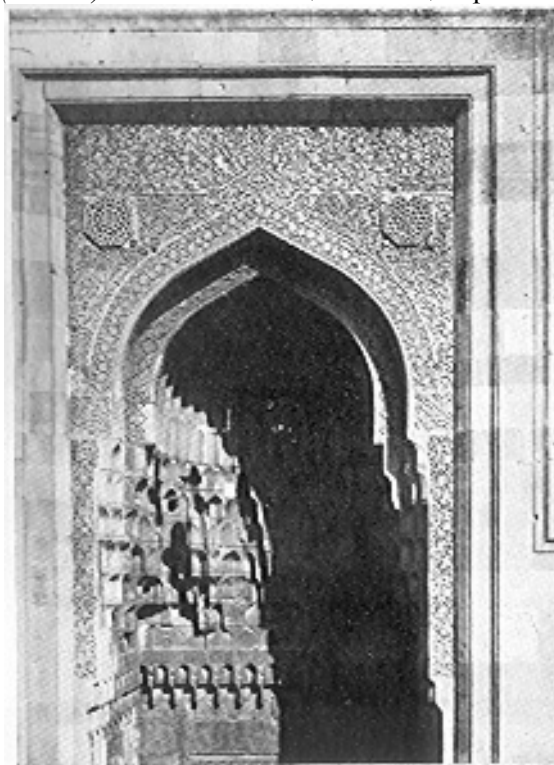
Архитектуру дворца и других зданий ансамбля роднит лаконичность композиции геометрически четких архитектурных объемов и отчетливое выделение главного фасада, подчеркнутого эффектным входным порталом. Гладь больших каменных плоскостей оттенена характерным для Ширвана чередованием рядов кладки, отличающихся цветом, шириной и фактурой, а также ажуром «шебеке» — каменных решеток в небольших световых проемах. Строгость обращенного к парадному двору фасада должна была под-



49. Ансамбль дворца Ширваншахов. «Диван-хане».
Конец XV в.

черкивать мощь феодала, отличаясь от более богатой, но и более интимной трактовки зданий, скрытых во внутренних дворах.

Небольшой проем в глухой ограде ведет в замкнутый, с трех сторон обрамленный стрельчатой аркадой дворик «диван-хане» (илл. 49). В его композиционном центре на



50. «Диван-хане». Портал

высоком стилобате стоит восьмигранная ротонда-павильон, зал которой окружен открытой аркадой того же ордера. Эллиптическое, со слегка заостренной макушкой покрытие зала снаружи защищено грани-

ным каменным куполом, для Ширвана несколько неожиданного очертания. Западный фасад ротонды выделен великолепным порталом (илл. 50). Изящный каннелированный полукупол его стрельчатой кон-



51. «Диван-хане». Вход в зал ротонды.
Фрагмент декора

хи опирается на сложную систему тонко промоделированных сталактитов. Тимпаны и надпроемные плоскости покрыты превосходным по рисунку и выполнению орнаментом. Портал ведет в «сени», соединяющие зал с размещенным в стилобате просторным склепом и расположенными одна над другой служебными комнатками.



52. Ворота Орта-капы в Дербенте. XI—XV вв.

Художественные достоинства «диван-хане» определяются совершенством композиции, тектоничностью архитектурных форм, виртуозностью прорисовки и исполнения орнаментики (илл. 51). Изысканна струк-

тура членений с превосходно найденной внутренней соразмерностью. Основой композиции является оригинально трактованный ордер. Его монументальность отразила подчинение пропорционального строя воспринимаемой нагрузке и представления зодчего о художественных и тектонических возможностях материала. Взаимосвязь высящейся на мощном стилобате аркады ротонды и колоннады дворика воплощена в тонко прочувствованном соотношении элементов; интерпретация повторяющихся архитектурных форм подчеркивает главенствующее значение павильона.

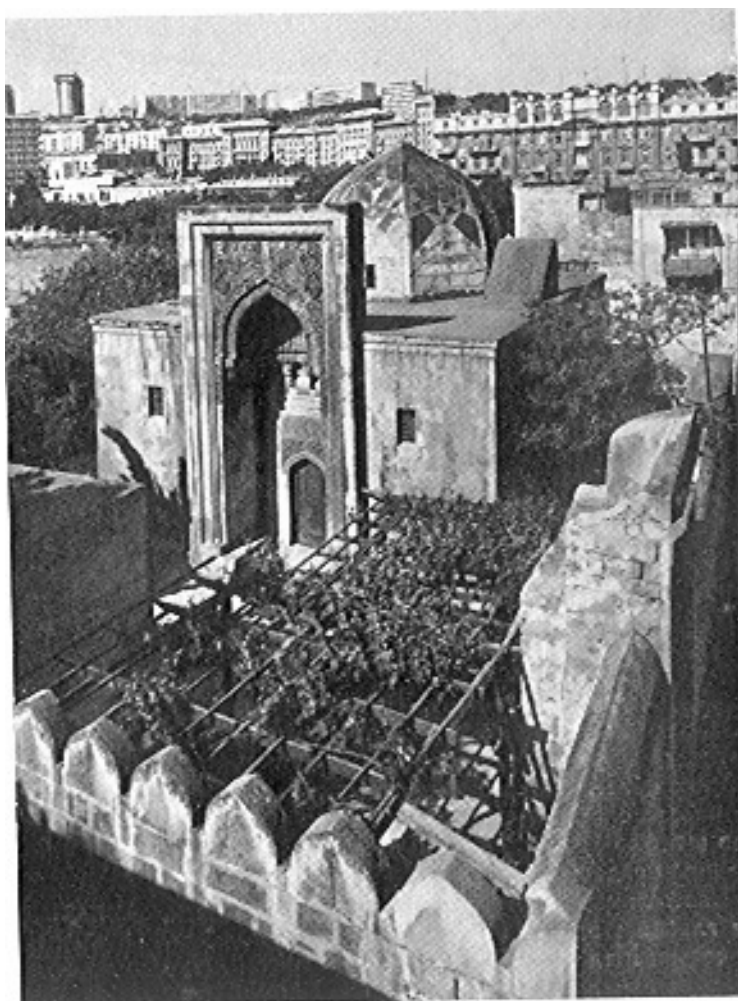
Вопросы назначения «диван-хане» и времени его строительства недавно еще дискутировались. В основу наиболее распространенных гипотез было положено и поныне бытующее наименование памятника, согласно которому предполагалось, что он является судилищем, либо приемными покоями дворца, либо зданием какого-либо «приказа». Предполагалось также, что построено оно было в XVI веке. Ныне очевидно, что черты стиля и незавершенность части отделочных работ позволяют уверенно датировать «диван-хане» концом XV в., временем захвата Баку войсками Сефевидов, враждовавших с Ширваншахами, а особенности его плана, подземелье-склеп и содержание лапидарной надписи над входом в зал (Коран, Сура 10, стихи 26 и 27) указывают на его мемориальное назначение.

Неизвестный мастер создал замечательное произведение архитектурного искусства. Пространственная композиция создает впечатление полной отрешенности от внешнего мира. Спокойный ритм многократно повторяющегося шага колонн обходных аркад подчеркивает разнообразие неожиданно раскрывающихся в их просветах ракурсов, в которых воспринимаются то монументальность ордера ротонды, то изящество сталактитов порталной конхи, то пластика форм виднеющегося наверху минарета, то кружево орнаментальных плетений тимпана портала.

В качестве близких аналогий «диван-хане» напомним построенный Абу-ль Майамином Муфаддалем из Ахлата мавзолеей Мама-хатун в Терчане (1246) и более поздние мавзолеи в селении Калахана, где композиционно тождественный замысел интерпретирован в иных архитектурных формах. Известной параллелью центральному павильону, с его редко встречающейся в мавзолеях мусульманского мира открытой колоннадой, являются мавзолеей Сикандара Лоди в Дели (XIV в.), построенный Баба-джаном, мавзолеей Баяндара в Ахлате (XV в.) и архитектурные формы арочного проема ворот Орта-капы в Дербенте (XI—XV вв.) (илл. 52). Происхождение этой оригинальной архитектурной композиции, впрочем как и всей пространственной структуры, видимо, связано с доисламской погребальной традицией.

Контрастами архитектурного решения привлекает парадная часть нижнего двора, обрамленная зданиями усыпальницы — «тюрье» — и мечети. Выразительность образа усыпальницы создают ясность композиции и подчеркнутая тектоничность форм, традиционных для ширванского круга (илл. 53). Призматический объем здания завершен хорошо прорисованным куполом с заостренной макушкой, в XVIII веке еще украшенным «лазоревыми камнями» — бирюзовыми изразцами. На этом фоне выделяется изысканных пропорций портал (илл. 54). Отличаясь изяществом форм и тонкостью убранства, он бесспорно принадлежит к лучшим порталным композициям Переднего Востока. Архитектурным строем и тождеством приемов убранства он родствен портал «диван-хане», обладая, однако, несомненной индивидуальностью. Глубокую нишу завершает стрельчатый с каннелированной поверхностью полукупол, опирающийся на развитый пояс сталактитов. Над замком арки, архивольты которой покрыты стилизованным растительным орнаментом, размещена кораническая надпись, выполненная тонко прорисованным несх'ом. Убранством тимпанов служит реалистически трактованная растительная ветвь, как бы непринужденно брошенная на их поверхность. В композицию орнамента каплевидных медальонов тимпанов искусно вплетено имя зодчего — ме'мар Али. Надпроемная двустрочная надпись датирует здание 839 г. х. (1435/36).

Стрельчатый проем в глубине портала ведет в вестибюль с небольшими службами по сторонам, а затем в квадратный зал, покрытый несколько заостренным куполом, покоящимся на несложных парусах. Обращенные к залу глубокие



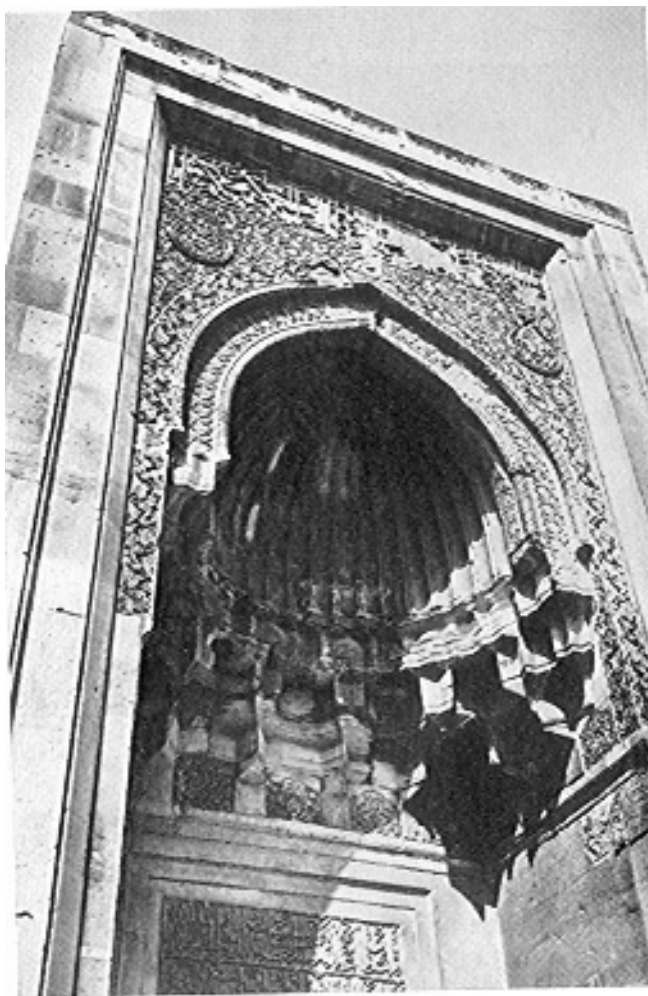
53. Ансамбль дворца Ширваншахов. *Ме'мар Али*.
Усыпальница. 1435/36

стрельчатые ниши значительно увеличивают его пространство. Убранство зала ограничено изящными дольками поверхности купола и каменными шебеке небольших проемов.

Трактовка архитектурных форм усыпальницы и мечети резко различается, но приемы организации внутреннего пространства и характер подчеркнута строгого строя членений, по сути дела, едины. Прямоугольный план мечети, в который вписаны большой зал, небольшая женская молельня и служебные комнаты, организован так же просто. Назначение здания и его место определили размещение и характер входов. Обращенный к усыпальнице северный портал более торжествен, нежели восточный, предназначенный для обитателей дворца, спускавшихся по полуподземному проходу; ничем не выделен небольшой проем, который вел в женскую молельню. Двусветный молельный зал покрыт куполом на сферических парусах. Глубокие сводчатые ниши придают его плану традиционную крестообразность. Между ветвями креста в два яруса размещены небольшие службы, соединенные винтовыми лестницами. В южном торце зала находится михраб. Над односветной женской молельней расположено купольное помещение. Повторяя очертания купола зала, этот купол уступает ему размерами.

Главный портал мечети, как и портал дворца, выделяется в ансамбле отсутствием убранства. Его глубоко затененный проем четко рисуется на строгом фоне призматического объема, завершенного двумя куполами со слегка заостренными скуфьями. Лапидарность композиции геометрически четких объемов оттенена эффектной пластикой навершия минарета с тонко промоделированными деталями сталактитов шэрэфэ (*илл. 55*). Вязь опоясывающей ствол минарета надписи содержит дату — 845 г. х. (1441/42).

Восточнее и значительно ниже находятся баня и овдан, от главных зданий ансамбля отделенные усыпальницей и мечетью. Над землей некогда виднелись лишь купола зальных помещений бани и небольшой призматический объем входа, который вел в подземелье овдана. Обнаруженные раскопками остатки купольных и сводчатых покрытий бани



54. Усыпальница. Портал

говорят об искусстве зодчих, проявлявшемся не только в строительстве мемориальных, культовых или дворцовых зданий, но и чисто утилитарных.

На южном дворе, неподалеку от дворца, стоит мавзолей «дервиша», известный погребением придворного астролога Сейида Яхья Бакуви (*илл. 56*). Восьмигранный корпус мавзолея завершен пирамидальным шатром, а его внутреннее пространство по обыкновению состоит из подземного склепа и камеры над ним. Ее восьмигранный объем небольшими тропками переходит в барабан, покрытый хорошо очерченным куполом. Арочный проем в северной грани соединял мавзолей с несохранившейся более древней мечетью, а недавно раскрытый цоколь выявил вертикальность его композиции.

Выразительность образа небольшого сооружения достигнута продуманностью тщательно выполненных компонентов. Отметим контраст глади поверхностей фасада с иллюзорной объемностью убранства интерьера; традиционную фактуру ширванской кладки и ажур каменных решеток в небольших проемах, а также криватуры, устраняющие зрительные искажения очертаний шатра. Среди сходных мемориальных сооружений северных областей страны (Агдам, Калахана и т. п.) мавзолей наиболее совершенен и, возможно, послужил для некоторых прообразом.

Формирование ансамбля было завершено строительством Восточного портала, который вел на территорию южного двора (*илл. 57*). Сооруженный в 994 г. х. (1585/86) зодчим Амир-шахом из Вальянкуха (предместье Тебриза), он интересен не только как превосходный образец широко распространенной архитектурной формы. В сопоставлении с порталами «диван-хане», усыпальницы, а также поминальной мечети Шейха Сефи в Ардебиле его структура и формы несколько упрощены, и это закономерно, поскольку он вел во двор, а не в здание. Тем не менее портал не лишен выразительности и привлекательности. Особенно ценно в нем сочетание черт своеобразия с единством архитектурного строя, роднящего с композициями порталов северных и



55. Ансамбль дворца Ширваншахов. Минарет дворцовой мечети. 1441/42

южных областей страны, невзирая на различие материала исполнения — камень или кирпич. Сопоставление трех порталов ансамбля — «диван-хане», усыпальницы и Восточного-убедительно подтверждает присущее искусству средневековья явление — индивидуальность трактовки традиционных композиционных приемов, строя членений, художественных форм и методов убранства. Искусство и «почерк» мастера проявлялись в интерпретации и совершенствовании даже канонизированных художественных образов. Кроме того, давая ясное представление об особенностях архитектурной формы, присущей Ширвану, порталы ансамбля позволяют утверждать, что известная мраморная вставка портала мечети Биби-ханым в Самарканде была выполнена вывезенными из Азербайджана, точнее Ширвана каменосечцами, которых упоминает историограф Тимура Шараф ад-Дин в своей панегирической «Зафарнаме» («Книга побед»).

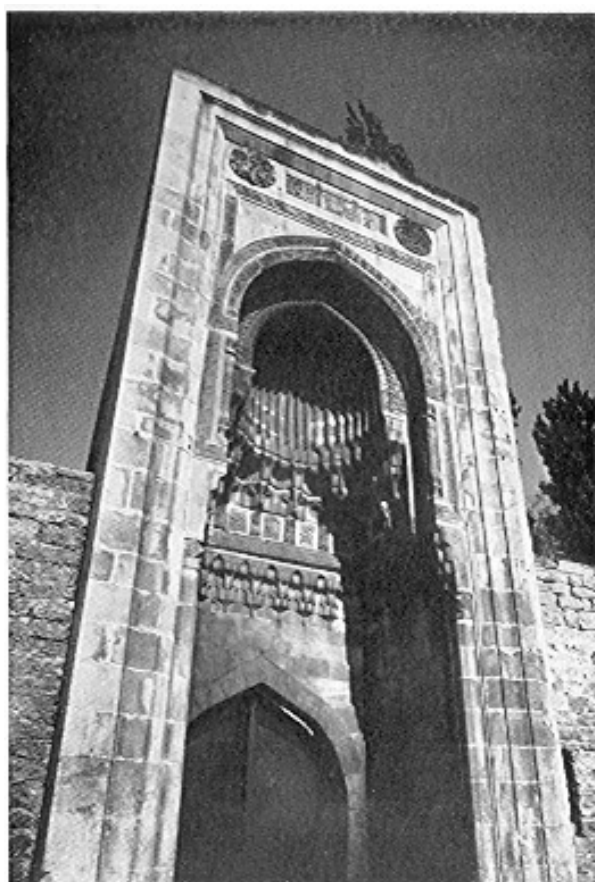
Сложившийся в XIV—XVII веках ансамбль культовых сооружений Ардебилля столь же отчетливо характеризует другое направление развития зодчества средневекового Азербайджана, охватывавшего преимущественно южные области страны (илл. 58). Приемы архитектурной организации пространства бакинского и ардебильского ансамблей резко отличны, отвечая задачам, продиктованным их назначением, особенностями местности и локальными традициями. Так же без заранее составленного единого плана в Ардебиле возник ряд эффектных архитектурных сооружений, сгруппированных вокруг нескольких функционально связанных дворов. Однако это уже не система расположенных в разных уровнях замкнутых дворишков, по сути совершенно изолированных, а своеобразная анфилада последовательно раскрывающихся парадных дворов, обстроенных зданиями примерно одного назначения, масштаба и характера архитектурного решения.

К майдану — большой базарной площади — обращен торжественный портал, который ведет в регулярно спланированный просторный сад, за которым расположены большой и малый дворы. Обрамляющие их здания мечетей и мавзолеев, вплоть до хранилища фарфора — чини-хане, отразили индивидуальность зодчих, создав одновременно художественно целостный ансамбль. Вместо свойственного ширванскому направлению контраста аскетичной глади больших поверхностей каменной кладки и немногочисленных объемно и декоративно подчеркнутых архитектурных элементов, как правило монохромных, нахичеванскому направлению того времени присуща бросакая многоцветность декоративной керамической облицовки, полностью одевающей архитектурные объемы зданий.

Строительные материалы северных и южных областей страны — камень или глина с ее производными — влияли на процесс архитектурного формообразования, развитие инже-



56. Ансамбль дворца Ширваншахов. Мавзолей «дервиша». XV в.



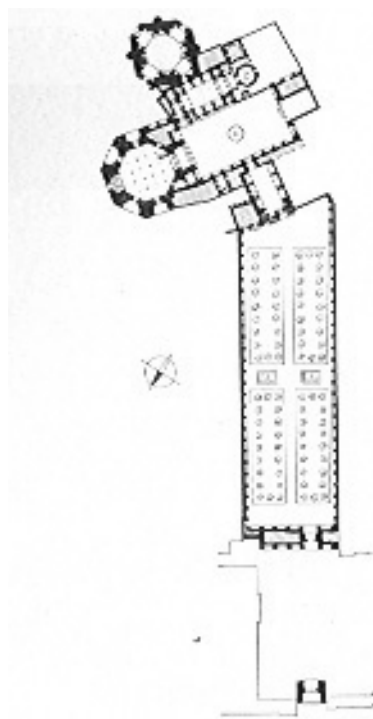
57. Ансамбль дворца Ширваншахов. Амир-шах из Вальянуха.
Восточный портал. 1585/86

нерных конструкции и элементов декора, не исключив, однако, связей между этими направлениями. Подобные связи находили реальное воплощение в принципиально единой трактовке функционально тождественных архитектурных мотивов и форм. Показательны отмечавшиеся сходные черты строя порталных композиций, превратившихся в ту пору в широко распространенные и наиболее эффектные компоненты объемно-пространственных решений.

Трудно отдать предпочтение какому-либо из зданий ардебильского ансамбля, покоряющего продуманной репрезентативностью организации пространства, великолепием архитектурных композиций и многообразием искусного декора. Превосходно выполнено художником (наккашем) Исмаилом Ардебилли убранство величественного входного портала; необычной светскостью трактовки образа выделяется поминальная мечеть Шейха Сефи; чертами яркого своеобразия наделен традиционный «башенный» мавзоль Шейха Сефи (илл. 59). Художественная целостность ардебильского ансамбля Сефевидов обладает иным характером, нежели ансамбль Ширваншахов, оставляя, однако, не менее сильное впечатление.

Архитектура культовых сооружений говорит о многообразии функционально единых типов, нередко резко разнящихся своим обликом, отображавшим реальные условия строительства — от локальных художественных традиций вплоть до воли «заказчика». Джума-мечети крупных городов, небольшие мечети их кварталов (махалле) и предместий, минареты и медресе подтверждают отмечавшиеся тенденции художественного развития, в первую очередь усиление «светскости» и непрерывное повышение внимания к архитектурному убранству, приобретавшему все большее значение в формировании художественного образа.

К архитектурным шедеврам принадлежит Голубая мечеть в Тебризе (1465), законченность образа которой говорит о зрелости стиля, развивавшегося в течение нескольких столетий (илл. 61). Ясность организации внутреннего пространства, объемы которого отчетливо выражены в мону-



58. Культовый ансамбль в Ардебиле.
XIV—XVII вв. План

ментальной композиции архитектурных масс и строе членений, совершенство тектонически правдивых архитектурных форм, многообразие и изысканный декоративизм убранства характеризуют высокое искусство Ниматуллы, сына Мухаммеда аль-бавваба, являвшегося, видимо, не только автором узоров керамической «одежды» и руководителем ее исполнения, как об этом повествует Казн-Ахмед (XVI в.) в своем «Трактате о каллиграфях и художниках», но и автором



59. Культурный ансамбль в Ардебиле.
Мавзолей Шейха Сефи. XIV—XVI вв.

архитектурного замысла. Здание сохранилось в руинах, но облик его восстанавливается без труда. На фоне огромного купола, завершавшего квадратный в плане главный зал, отчетливо воспринимался величественный портал. Пластику крупноячеистых сталактитов его конхи оттеняла гладь стен, сплошь одетых великолепными многоцветными мозаичными наборами. Вертикали стройных минаретов подчер-



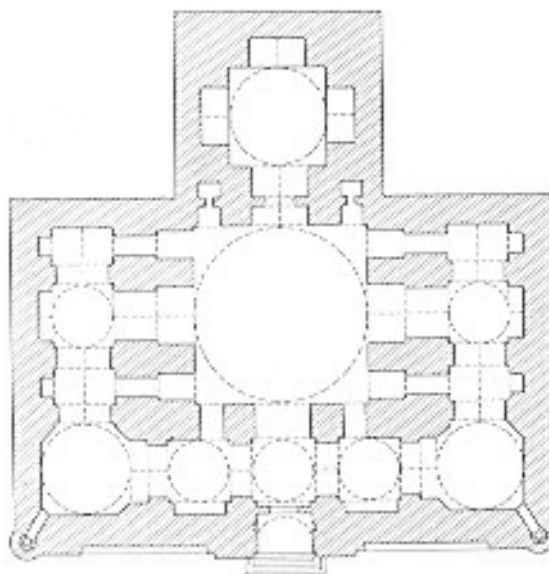
60. Голубая мечеть в Тебризе. Портал

кивали монументальную статичность импозантного архитектурного решения.

Анфилады просторных купольных помещений окружали с трех сторон центральный зал. За ним располагался несколько меньший, также купольный, зал с эффектным михрабом в торце. Главный зал соединялся с обходными галереями стрельчатыми проемами, среди которых богатством декора выделялся портал, служивший входом в святилище — малый зал. Организация внутреннего пространства напоминает Зеленую мечеть в Бурсе (1421), в сооружении и убранстве которой участвовало много мастеров из Тебриза, чьи имена сохранили строительные надписи.

Голубая мечеть заслуженно известна великолепием архитектурного убранства, поражающего многообразием приемов и средств. Наряду с широко примененной керамической декорацией в ней немало и искусно промоделированных каменных деталей. Но прославилась Голубая мечеть крупномасштабными изразцовыми композициями и наборными мозаичными панно (илл. 60). Обычное сочетание темно-синей основы с молочно-белой глазурью орнаментализованных надписей и яркой бирюзой растительных узоров, затейливо их оплетающих, обогатило множество глуховато-марганцовых, светло-зеленых, оранжевато-желтых, красноватых и иных тонов и оттенков. Кази-Ахмед особо отмечал в своем трактате «прекрасное письмо» декоративных надписей мечети.

Высокого художественного совершенства достигла в то время и резьба по штукатурке, наиболее ярко представленная михрабами пятничных мечетей в Резайе (б. Урмия) и Маранде. Огромный михраб мечети в Резайе (7,8X5,5 м), исполненный наकाшем Абд аль-Мумином, сыном Шарах-шаха, из Тебриза в 1277 году, и марандский михраб, надписи которого также сохранили имя мастера художественной резьбы (бэндгир) Низама из того же Тебриза и дату 1330, принадлежат к лучшим образцам не только Азербайджана, но и всего Переднего Востока. Особенности композиционного строя, трактовка сходных мотивов орнамен-



61. Ниматулла сын Мухаммеда. Голубая мечеть в Тебризе.
1465. План

тики и сочность манеры исполнения убедительно говорят о их стилистическом родстве с художественной резьбой панно мавзолея Шейх-Хорасан и михраба мечети в селении Кала-корейш.

В XIV веке сложился нынешний облик дербентской джума-мечети, одной из крупнейших в Закавказье. Базиликальный план и строительные особенности древних частей здания позволяют полагать, что его основой послужил христианский храм, в VII веке перестроенный под мечеть. Поврежденная землетрясением мечеть в 1368 году была вновь отстроена зодчим — уstad-бenna Тадж ад-Дином из Баку, привлеченным к строительству Дербента, как и многие другие ширванские архитекторы.

Соединенные стрельчатыми арками два ряда мощных пилонов члечат огромное пространство молельного зала (67X17 л). "Обращенные к «кибле» (направление Мекки.— Авт.) нефы по организации внутреннего пространства напоминают омейядские мечети. Михраб находится в пристроенном квадратном зале, сферический, с заостренной макушкой купол которого, возвышаясь над мелкими плосковерхими зданиями города, виднеется издалека. В центральном нефе по оси главного зала выделена «максура», купольное помещение меньших размеров — место для Ширваншахов или местных феодалов. На

противоположной стороне вымощенной каменными плитами просторной площади — двора в XV веке — было построено большое медресе. Обычный ритм стрельчатых арок айванов его худжр обращен во двор.

Отметим также построенную в начале XVII века зодчим Шейхом Баха ад-Дином джума-мечеть в Гандже. Планы Ганджи конца XVIII века знакомят с хорошо озелененным обширным ансамблем торговых сооружений, сложившимся в районе мечети и вызывавшим восхищение чужеземцев. Побывавший в 1681 году в Гандже французский аббат Авриль Филипп писал, например, что «базары или рынки, расположенные в центре города, самые красивые и самые великолепные из всех, какие я видел на Востоке»¹⁰.

Архитектурная организация ансамбля своеобразно интерпретировала приемы организации известного ансамбля Исфахана. С рыночной площади в просторный двор, центр которого занимала мечеть, вел фланкированный стройными минаретами портал, общим строем напоминающий ардебильский, но значительно более скромный. Особенностью архитектуры мечети является лишенная былой замкнутости и импозантности трактовка фасадов, ранее присущая и провинциальным сооружениям. Своеобразную организацию плана и характер объемно-пространственной композиции определяет купольный зал мечети. Немалую роль играют также ниши с входом, ведущие с трех сторон здания в зал, и архитектурно выявленные небольшие помещения, его обрамляющие. Впечатляющая выразительность интерьера зала достигнута структурой внутренних членений, а его масштаб подчеркнут хорошо найденных пропорций михрабом в торце стрельчатой ниши и небольшими проемами, соединяющими зал со служебными помещениями.

Среди мемориальных сооружений этой эпохи особого внимания заслуживает построенный в 1322 году бардинский мавзолей (*илл. 62*). На облицованном каменными плитами цоколе стоит мощный цилиндр, одетый «рубашкой» из покрытого бирюзовой поливой и тщательно отшлифованного простого кирпича. Сочетанием расцветок и фактурой облицовочного кирпича образовано слово «аллах», повторяющееся более двухсот раз. Рисунок облицовочной «рубашки» завершается фризом с декоративной надписью (Коран, Сура 2). Молочно-белая вязь несх'а и яркая бирюза оплетающего растительного орнамента хорошо воспринимаются на иссиня-черной глазури. Фрагментарно сохранившийся карниз служил опорой для недавно восстановленного конического шатра, придающего силуэту мавзолея стройность.

Для архитектуры этого времени симптоматично различие трактовки ведущих в верхнюю камеру эффектных порталов. Главный — северный — портал значительно выступает из корпуса мавзолея, в то время как меньших размеров южный лишь повторяет его абрис. Порталы отличаются не только объемами, но и характером убранства — покрывающими плоскости всех элементов мозаичными композициями и декоративными надписями. Особенно важна надпроемная надпись северного портала, содержащая имя и кунью архитектора — Ахмед, сын Эйюба, — его профессиональное звание — аль-бенна, и редко встречающийся лакаб (прозвище) — аль-хафиз, то есть знающий Коран наизусть. Почетность его, видимо, и определила приметность размещения и характер исполнения «подписи». Надпись сообщает также нисбу зодчего — ан-нахичевани, подтверждая, что и после нашествия монголов Нахичевань сохраняла значение одного из архитектурных центров страны.

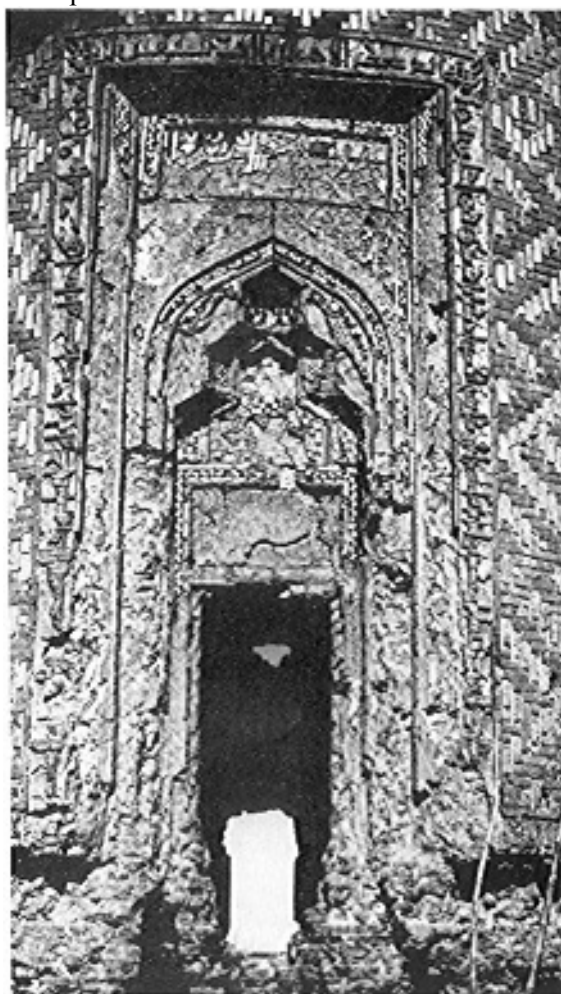
Пространство мавзолея по обыкновению состоит из верхней десятигранной камеры и полуподземного склепа. Аскетичен интерьер верхней камеры, привлекательный хорошо найденным строем членений. Более параден склеп, крестовый свод которого украшен мозаичными наборами.

Ахмедом, сыном Эйюба, видимо, построен и другой, неподалеку расположенный мавзолей, известный среди местных жителей под названием «Ахсадан-баба» (*илл. 63*). От сооружения, также принадлежавшего к группе цилиндрических «башенных» мавзолеев, сохранился лишь полуподземный склеп. Он привлекает внимание чертами, выделяющими его среди памятников нахичеванской школы. Примечательна более не встречающаяся организация внутреннего пространства в виде шестиконечного креста. Резким контрастом обычно аскетической строгости интерьеров является великолепие мозаичного убранства сводов и распалубок перекрытия.

К типологически единой группе принадлежат ближайшие аналогии бардинского мавзолея, примерно одновременные мавзолеи Салмаса и Хиова, несколько позднее перестроенные мавзолеи Шейха Сефи в Ардебиле и Гей-Имам в Старой Гандже, а также Мир-Али в селении Ашаги-Вейсэлли, свидетельствующий о переводе в камень темы «башенного» мавзолея, более обычной для кирпичной техники. Этой группе родственны и многие мавзолеи прибрежной полосы Каспия — Гиляна, Мазандерана и в особенности Хорасана, в частности мавзолеи Ладжима, Верамина, Дамгана, Бистама и Радкана.

В этой группе, своеобразным рубежом распространения которой служит хребет Эльбурс, выделяется мавзолей в селении Карабаглар (*илл. 64*), некогда главенствовавший в обширном ансамбле, сохранившем кроме него стоящие поодаль спаренные порталом стройные минареты. На облицованном каменными блоками двенадцатигранном цоколе высится цилиндрический, но с «гофрированной» по-

верхностью корпус. Крупные квадраты сетки, образованной сочетанием облицовочных кирпичей с бирюзовой и шлифованной поверхностями, заполнены многократно повторяющимся орнаментализованным религиозным изречением. Узор-



62. Ахмед, сын Эйюба, аль-хафиз, ан-нахичевани.
Мавзолей в Барде. 1322. Портал



63. Мавзолей Ахсадан-баба в Барде. XIV в.
Декор перекрытия склепа

чатую облицовку завершает декоративная надпись фриза, а фрагментарно сохранившийся сложный сталактитовый карниз некогда поддерживал ныне несуществующий конический шатер.

Композиционно тождественные южный, западный и восточный порталы ведут в верхнюю камеру. Система орнаментальных полос обрамляет опирающиеся на трехчетвертные колонки стрельчатые арки со сталактитовым заполнением. Структурно отличается главный — северный — портал. Его надпроемное пространство заглублено и заполнено сложной системой сталактитов, подчеркивая абрис архивольта арки; различия также и размещение декоративных надписей. Кроме того, в орнамент вкраплена золотистая полива, в убранстве мавзолея более не встречающаяся. К portalу вела двусторонняя распашная лестница.

Богатство убранства фасадов оттенено скромностью интерьеров, что свойственно произведениям нахичеванского круга. Грани верхней камеры обработаны лишенными какого-либо декора узкими стрельчатыми арками. Переходом к эллиптического очертания куполу служил двухъярусный сталактитовый карниз. Полуподземный склеп под камерой некогда был покрыт крестовым сводом.

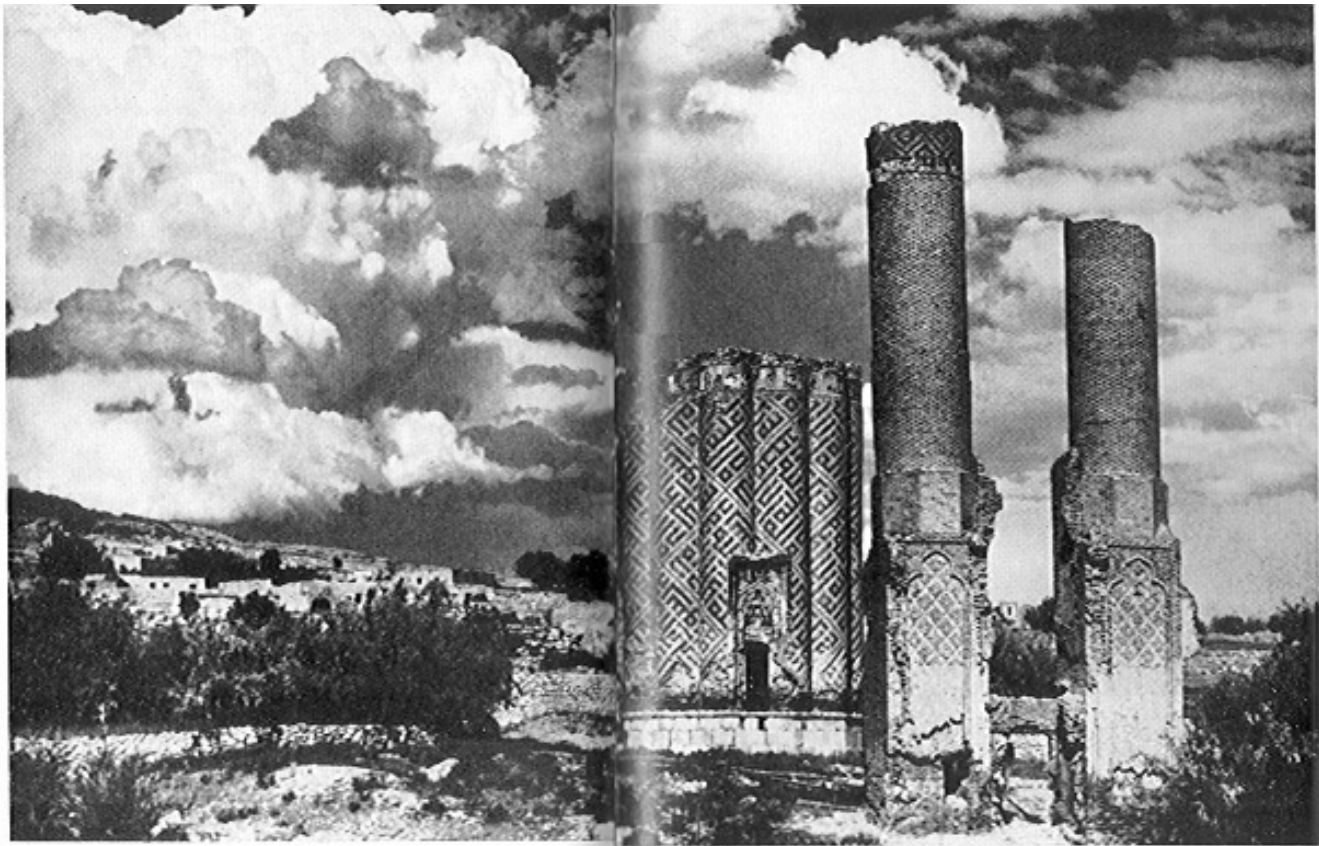
Минареты ансамбля принадлежат XII веку. Призматические объемы их оснований украшены трехлопастными стрельчатыми арками с одноцветной узорчатой кладкой внутренних плоскостей, напоминающей кладку мавзолеев Нахичевани, Харакана и Демавенда. Небольшие восьмигранники служат переходом к стройным цилиндрическим стволам, лекальную кладку которых обогащают узкие бирюзовые кирпичи в вертикальных швах. Этот незатейливый рисунок обрезан переходящей со ствола на ствол широкой куфической надписью, терракотовые буквы которой размещены по бирюзовому фону — наблюдавшийся в Барде прием, сравнительно редкий для средневекового Азербайджана.

Обнаруженные между минаретами и мавзолеем фрагменты стен позволяют полагать, что они принадлежали ханеге. На месте существующего мавзолея, построенного в первой половине XIV века, ранее, видимо, было другое, также погребальное сооружение, связанное с ханегой единством функционального и художественного замысла. Сходная композиция и организация пространства наблюдаются в Нахичевани, Абаркухе, Эрзеруме и других примерно одновременных ансамблях.

Карабагларский мавзолей запоминается изысканностью пропорционального строя, скульптурностью архитектурных форм и филигранным изяществом убранства. Незабываемое впечатление оставляют «импрессионистические» изменения его колорита. В лучах восходящего солнца, когда искрится «зло отвращающая и радость приносящая» бирюза и преобладают насыщенные теплом тона облицовки, облик мавзолея легок и подчеркнута мажорен. В часы заката, когда доминируют холодные синевато-зеленые тона, он приобретает иное художественное звучание, неизмеримо более строгое и весомое (*илл. 65*).

К «кубическим» мавзолеям принадлежит Гунбад-е Гаф-фарийе в Мараге. Его сложенный из кирпича массивный объем стоит на обычном, облицованном крупным камнем цоколе. Угловые трехчетвертные колонны также завершены несложно профилированными каменными плитами. Архитектурный строй мавзолея и построенного лет на двести ранее Гунбада-е Сурх тождествен. Но сопоставление их подтверждает общность явлений художественной эволюции, отмеченных при сравнении «башенных» мавзолеев до- и после-монгольского времени. Малоприметный вход превратился в эффектный портал, главенствующий в композиции выделяемого главного фасада. Расширившаяся палитра средств художественной выразительности придала сооружению более парадный характер, отвечая изменившимся эстетическим представлениям. В мемориальном строительстве XIV—XV веков «башенные» и «кубические» мавзолеи по-прежнему занимают видное место, подтверждая жизненность архитектурных связей Азербайджана, Хорасана и Средней Азии.

Представления о взаимосвязях искусства «мусульманских» и «христианских» областей Переднего Востока, Закавказья и Малой Азии значительно расширяют оригинальные архитектура и убранство мавзолея в селении Хачин-Дорбатлы (*илл. 66*). Его двенадцатигранный корпус, завершенный пирамидальным шатром, стоит на невысоком трехступенном цоколе. Декоративные изящные пилястры на стыках граней завершены капителями, близкими деревянным формам. Поверху проходит полоса орнаментального фриза, крупные членения узора которого выявлены цветом. Грузность массивного корпуса несколько смягчена декоративными стрельчатыми нишами, чередующимися с проемами, верх которых заполнен несложными сталактитами. Входной проем на северной грани выделен масштабно и под-



64. Архитектурный ансамбль в селении Карабаглар. XII-XIV вв. Общий вид



65. Архитектурный ансамбль в селении Карабаглар. Мавзолей. XIV в.

черкнут декором (илл. 67). Его обрамляет вереница крупных, тонко прорисованных и искусно выполненных розеток, напоминающая убранство входов мавзолея Мелик Аждара и храма-усыпальницы в Егварде.

Внутреннее пространство мавзолея по обыкновению состоит из крестообразных в плане склепа и верхней камеры. С редкостного великолепия многоярусному сталактитовому своду камеры примыкают не менее сложные сталактитовые композиции ветвей креста. В его южном торце размещен тонкой работы михраб с раковинообразной многолопастной конхой. Повторяя мотив убранства входа, михраб обрамляет цепь небольших, изящно орнаментированных розеток. Строгость интерьера склепа подчеркнута филигранной вязью орнамента большой розетки, помещенной напротив входа.

Скромная арабоязычная надпись над проемом верхней камеры сообщает имя погребенного, дату строительства — 314 год — и имя зодчего — устада Шахензи. Михраб и содержание надписи подтверждают, что «заказчик» был мусульманином. Тем не менее в архитектуре мавзолея немало элементов, говорящих о связях с зодчеством соседних христианских областей, — убранство входа, трактовка колонок, характер сталактитов. Особо отметим редко встречающиеся в убранстве памятников Азербайджана изображения живых существ, как бы награвированные на гранях (илл. 68). Тематический круг их обычен — терзающий лань хищник, крылатый грифон, олени, косули. Выразительность уверенных линий, стремительность движений, неожиданность ракурсов, материальная объемность скупо очерченных форм говорят о недюжинном мастерстве художника. Сюжетами и манерой исполнения они несколько напоминают такие же «граффити» Гегарда и Сагмосаванка в Армении.

Внимание многих путешественников и ученых привлекала усыпальница Дири-Баба в селении Мараза, отличающаяся необычностью местоположения и оригинальностью архитектурного решения (илл. 69). Постройка имеет два этажа. Дневники К. де Брюина и А. Олеария, работа Б. Дорна содержат не только описания примечательного памятника, но и его воспроизведения.

На площадке, высеченной в почти отвесной скале, стоит небольшой двухъярусный мавзолей. Четкая строгость архитектурной композиции оттенена хаотичностью пейзажа живописного «задника», а архитектурный строй отразил структуру внутреннего пространства мавзолея. Его первый ярус составляет покрытый стрельчатым сводом зал, в который можно пройти из небольшого «вестибюля» с восьмигранным куполом. Высеченная в скале лестница ведет в просторный зал второго этажа, площадью равный помещениям нижнего яруса. Развитые тромпы сферического со слегка заостренной макушкой купола украшены изящным растительным орнаментом. Фрагмент надписи на одном из них сообщает дату строительства—1402 год — и часть имени зодчего— «. . . сын устада Гаджи». На юг, запад и восток обращены световые проемы зала, а два небольших проема в северной стене ведут к гроту в скале. Этот грот служил местом погребения, окутанного романтическим флером преданий и легенд. Украшением Дири-баба был великолепный декоративный фриз. Его эффектная надпись, начертанная каллиграфом по прозвищу «Дервиш», напоминает надписи Голубой мечети, но выполненные наборной мозаикой.

Аналогом Дири-баба служит лишь своеобразный мавзолей — мазар Парау-биби, находящийся неподалеку от рабата Ферова в горах Копет-дага (Туркменская ССР), сходный местоположением и приемом организации плана.

Среди мемориальных сооружений этого времени несколько особняком стоит грандиозный мавзолей Ольджейту Ходабенде в Султание, сооруженный Али-Шахом ат-тебризи (илл. 70). Его мощный восьмигранный массив завершен многоярусным сталактитовым карнизом, над которым проходит открытая стрельчатая аркада. Выразительный объем эллиптического купола над огромным залом оттенен стройными башенками минаретов.

Энергичностью внешнего абриса купол выгодно отличается от несколько аморфных очертаний куполов Пантеона в Риме и св. Софии в Константинополе, архитектурными конструкциями и формой напоминая купол собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции, сто лет спустя прославивший Брунеллеско. Нетрудно представить градостроительное значение этого грандиозного сооружения в быстро развивавшемся городе.

Мавзолей в Султание занимает видное место среди купольных гробниц Переднего Востока (Серахс, Сенгбест и др.), к которым он структурно тяготеет, а его некогда искрившийся на солнце бирюзовый купол, видимо, не уступал куполу мавзолея Султана Санджара в Мерве, который, по словам известного арабского географа Якута, был «виден на расстоянии дня пути».

Об архитектуре замков того времени дает представление мардакянский замок, построенный в конце XIV века (илл. 71). Находится он примерно в двухстах метрах от замка, построенного в 1232 году. Сопоставление их, подтверждая устойчивость локального архитектурного типа, позволяет одновременно отметить и характер его эволюции. Замок утратил своеобразие изящества своего прототипа за счет большей монументальности и суровости облика. Эти изменения определяются не только значи-

тельно увеличившимися размерами. Мощный двадцатидвухметровый призматический объем, усложненный полубашенками на углах, сменил слегка утонявшийся стройный цилиндрический донжон, огрублена фактура кладки, отсутствуют и ранее немногочисленные элементы декора.

Не изменилась планировка замка. По-прежнему небольшой прямоугольный двор обрамлен мощными стенами. Углы двора и центры куртин закреплены глухими полубашенками, а верх стен защищен поясом машикулей и зубцов-мерлонов, укрывавших банкет для стрелков. Более трех десятков кувшинообразных хранилищ, высеченных в материковой скале, и колодец с питьевой водой обеспечивали обитателей замка на случай осады. В центре двора стоит донжон, пять соединенных винтовыми лестницами ярусов которого скупно освещают и вентилируют бойничного вида



66. *Шахензи*. Мавзолей в селении Хачин-Дорбатлы. 1314. Общий вид

оконца. Каждый ярус снабжен небольшой санитарной нишей с наружным стоком.

Еще более выразителен замок в селении Рамана, венчающий один из отрогов скалистой гряды (илл. 72). Неправильный многогранник его стен как бы вырастает из громады скал обрывистых склонов, а его мощь подчеркнута глухими полубашнями посреди прясел и на стыках стен. Над



67. Мавзолей в селении Хачин-Дорбатлы. Фрагмент портала

внешними стенами возвышается кряжистый массив донжона, углы которого усилены трехчетвертными башенками. Развитые консоли машикулей оттеняют гладь живописно скомпонованных архитектурных масс донжона и внешних стен. Выделяясь среди замков Апшерона местоположением и абрисом плана, он родствен им приемами организации пространства, системой обороны, архитектурными формами и конструкциями.

Отметим некоторые общие черты зодчества рассматриваемого периода. Сопоставление различных групп сооружений говорит о несомненной преемственности в развитии ранее сложившихся традиций. По сути, завершился один из основных этапов формирования функционально единых и типологически общих групп общественных и мемо-



68. Мавзолей в селении Хачин-Дорбатлы.
Изображения на гранях. Прорисовка

риальных, оборонительных и культовых зданий, для которого показательна возросшая монументальность и парадность внешнего облика. Не менее характерна тенденция к усложнению и декоративной трактовке архитектурных форм. Более изысканным стал пропорциональный строй.

Столь же характерной чертой становится выявление главного фасада, в композиции которого главенствующее значение приобретает портал, выделяемый всеми средствами архитектурно-художественной выразительности. Помимо объема он подчеркивается пластикой форм, сложными сталактитовыми заполнениями конх и живописностью контраста светотени на ступенчатых перепадах. Широко применявшиеся курваты устранили иллюзорные искажения архитектурных линий.

Многоцветные керамические облицовки становятся обязательным элементом убранства монументальных сооружений. Однако сплошные облицовочные «рубашки» еще связаны со строительным массивом зданий и подчинены архитектурному строю. В орнаментике наблюдается иное явление. Интенсивность полихромной расцветки мозаичных наборов способствует большей плоскостности узоров, где игра мелких светотеней вытесняется броским контрастом расцветок. Цвет превращается в неотъемлемый элемент художественной выразительности, одно из ее наиболее важных средств.

Поражает великолепие и многообразие орнаментики. Наряду с многоцветными мозаичными наборами и майоликовыми плитами широкое распространение получает художественная резьба по камню. Живописный растительный орнамент потеснил четкие геометрические узоры. Заполняющие плоскости «бесконечные», нередко многоплановые, сложные плетения встречаются чаще, нежели подчиненные заданной форме «замкнутые» композиции.

Прихотливая вязь несх'а, живописно переплетающаяся с узорами растительного орнамента, сменяет более угловатый и четкий куфи. Двойное назначение приобретают орнаментализованные надписи, выполняя декоративные и религиозно-пропагандистские функции. Ранее они размещались лишь на фризах, порталах и обрамлявших грани полосах, воспринимаясь не столько как требующие прочтения надписи, сколько как ленты затейливого орнамента. Ныне поверхности фасадов монументальных зданий полностью покрыты крупно начертанными квадратным куфи, многократно повторяющимися краткими религиозными формулами.

В произведениях изобразительного и декоративного искусства отразились общие для рассматриваемого периода черты. Присущий эпохе крупных государственных образований стремительный рост ряда больших городов, особенно столичных; упрочение и значительное расширение политических, торговых и культурных связей, причем не только внутренних, но и внешних — среди них особо отметим связи с Русью и странами Западной Европы, — способствовали резкому увеличению «емкости» и изменению характера



69. Мавзолей Дири-баба в селении Мараза. 1402

рынка художественных изделий. Рост спроса на них происходил за счет непомерно разраставшегося населения городов (в котором немалое место занимали средней руки феодальная знать, купечество, духовенство и ремесленники), а также несоизмеримо возросших потребностей царских дворов, с их пышным церемониалом и роскошными приемами, и больших соборных мечетей и богоугодных заведений, обладавших богатыми «вакфами» — земельными угодьями и иным недвижимым имуществом. Совокупность подобных обстоятельств выдвигала перед людьми творческих профессий новые художественные и технические задачи, требуя новых методов производства и сказываясь на условиях их труда.

Ранее сложившиеся и устоявшиеся художественные традиции, выдержав жестокие испытания поры монгольского завоевания, вновь получили мощный импульс для своего развития. Стремление к представительности, богатству и парадности внешнего облика становится одной из наиболее важных и приметных черт изделий художественного ремесла и произведений искусства. Не случайно, что среди них наиболее характерными и яркими обычно называют грандиозный котел мавзолея-мечети Ходжа Ахмеда Яссави в Туркестане, великолепный ковер ардебильской мечети и роскошные произведения миниатюрной живописи лучших мастеров тебризской школы.

Для художественного развития страны показательны несколько одновременно протекавших процессов. Общая обстановка благоприятствовала проявлению индивидуальности художника. Из многолюдной среды безымянных умельцев все чаще выявлялись подлинно творческие работники. Естественно, что и внутри массы добротных, но нередко художественно безликих ремесленных изделий происходил процесс своего рода кристаллизации произведений искусства в буквальном смысле этого понятия.

В то же время непрестанно увеличивавшиеся потребности рынка в художественных изделиях — разнообразной металлической утвари и оружию, роскошных шелковых и парчовых тканях, бытовой и архитектурной керамике и т. п. — требовали массовости их изготовления, диктуя изменение методов и техники производственных процессов. Показательно, к примеру, что мозаичные орнаментальные наборы, компоновавшиеся из заранее заготовленных стандартных форм, покрытых разноцветными глазурями керамических выпиловок, большой художественной ценности не представляющих, в значительной мере вытеснили звездчатые расписные изразцы, большинство которых было самостоятельным, а нередко и «подписным» произведением искусства.

Эти взаимосвязанные и взаимообусловленные процессы находили свое реальное воплощение в повышении эстетических достоинств подобных изделий, производившихся сравнительно широко — на рынок, а также в значительном увеличении «подписных» произведений декоративного искусства. В них указывалось не только имя мастера, но и «заказчика», а также именитой персоны или места, для которых то или иное изделие предназначалось. Показательно, что уже в начале XIV века такой персоной подчас являлся купец — Юсуф, сын Ахмеда ат-тебризи, владелец известной «подписной» бронзовой чаши (1319), хранящейся в лондонском Музее Виктории и Альберта.

Продолжалось углубление дифференциации художественных профессий, выделение сравнительно узких специалистов. Художественно оформленная рукопись или парадные доспехи знатного феодала обычно являлись результатом совместного труда, объединявшего мастеров различных специальностей, но «подписью» обычно выделялся только автор художественного замысла, руководивший и его осуществлением. Пожалуй, лишь в рукописях свой участок труда чуть ли не на равных правах отмечали

подписью переписчик-каллиграф - «хаттат», художник-миниатюрист - «мусавир», позолотчик-орнаменталист—«музаххиб» и переплетчик - «муджаллид».

Сходные черты социально-политического и культурного развития многих крупных городов Переднего Востока определяли известное совпадение материальных потребностей и духовных запросов различных слоев их населения, преимущественно зажиточных, породив известную общность эстетических представлений. Это имело большое значение в облегчившихся условиях перемещения зодчих, художников и мастеров художественных ремесел из одного города в другой. Расширившийся обмен творческим опытом и профессиональными навыками разрушал былую замкнутость локальных традиций, способствуя распространению принципиально сходных художественных явлений - композиционных схем, методов и мотивов убранства. Работы тебризских умельцев встречаются в ту пору, например, в самых различных городах Переднего Востока, от Герата до Бурсы. Это обстоятельство серьезно усложняет атрибуцию произведений искусства, и данные художественного стиля нередко становятся решающими. Даже нисба в «подписи» мастера



70. Али-шах ат-тебризи. Мавзолей Ольджейту Ходабенде в Султание. 1304—1316

далеко не всегда является указанием места их создания, однако неизменно характеризует состояние той или иной области искусства в городе, откуда он был родом. Поэтому для характеристики высокого совершенства, достигнутого различными областями азербайджанского декоративного искусства того времени, отобраны преимущественно «подписные» произведения.

Эволюция и особенности искусства рассматриваемого периода неравнозначно прослеживаются в различных его областях. Наиболее убедительно это позволяют сделать произведения миниатюрной живописи, которых сохранилось сравнительно много и, главное — немалая часть которых достаточно надежно атрибутирована. Поэтому обзор произведений искусства и начнем именно с этой области.

Рукописные книги, которые украшались миниатюрами, создавались трудом целого коллектива средневековых мастеров. Бумагу, предназначенную для рукописи, специально обрабатывали, полировали, иногда окрашивали. Затем приступали к переписке текста рукописи. Арабскому письму, которым была написана священная книга — Коран, мусульманская легенда приписывала божественное происхождение. Поэтому на Ближнем и Среднем Востоке, где получила распространение арабская письменность, искусство каллиграфов пользовалось особым уважением.

Однако не только религиозное чувство, но и чисто художественные достоинства письма делали каллиграфию высоко ценным видом средневекового искусства.

Одним из первых, еще в VII веке, был создан куфический почерк—прямолинейный и угловатый по начертанию. Старинные трактаты о каллиграфах, как правило, приписывают создание куфи зятю пророка Мухаммеда халифу Али ибн Абу-Талибу. Позднее возникло еще шесть канонизированных почерков: несх, сульс и др.

Буквы арабского алфавита имеют свои законы начертания, в значительной мере обусловленные стремлением к красоте почерка, к гармонии его линий и форм. Пожалуй, нигде в мире письменность не получила такого эстетического значения, как на мусульманском Востоке. Артистизм исполнения букв требовал особого таланта, достигался длительным упражнением и навыком, накопленным годами. Це-

нились не быстрота письма, а художественные качества его исполнения. В одном из руководств для каллиграфов сказано: «Если за день будет переписано десять двойных стихов, то какое изящество может быть в этом почерке? Если хватит терпения, пиши в день лишь два двойных стиха, а если нет — один».

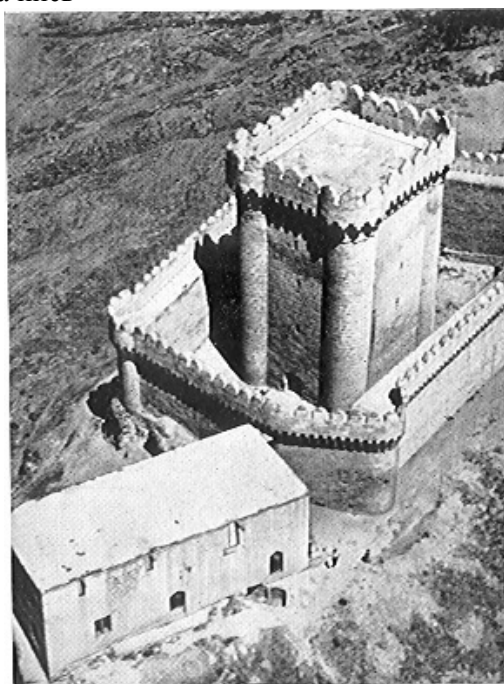
Каллиграфии как виду искусства придавалось также этическое значение: «чистоту письма» считали признаком «чистоты души». Первостепенная роль, которую играл при исполнении книги каллиграф, выразилась в том, что имя переписчика значительно чаще, чем имя художника-миниатюриста,



71. Замок в селении Мардакян. Конец XIV в.

можно встретить начертанным на колофоне рукописи.

К художникам рукопись попадала после окончания переписки текста. Каллиграф оставлял незаполненными отведенные для иллюстраций места и отдельные страницы. Кроме художника-миниатюриста над украшением рукописи работали орнаменталисты и позолотчики, исполнявшие заставки, покрывавшие узором поля рукописи, а иногда и строки текста. Завершал художественное оформление переплетчик, одевавший книгу в кожу с узорным тиснением или в твердый переплет с лаковой росписью. В целом рукописная книга представляла художественное произведение, рождавшееся в результате синтеза разных видов искусства. Для художественного образа книги имели значение и декоративные достоинства переплета, и изящная графика пись-



72. Замок в селении Рамана. XIV в.

ма, и узорочье орнаментов, и игра красочных пятен миниатюры. Все это гармонично подчинялось литературному замыслу книги, ее поэтическому содержанию. Органически входя в этот синтез, живопись тем не менее обладала своими особенными закономерностями развития, позволившими ей с течением времени, как мы увидим ниже, создать и не связанный с книгой вид искусства — миниатюры на отдельных листах.

О миниатюре Азербайджана XIII века, как и предшествующего периода наши сведения пока еще скудны. Некоторые исследователи полагают, что из Азербайджана происходит рукопись «Варка и Гульшах» (Стамбул, Музей Топкапы) с миниатюрами начала XIII века, выполненными художником Абд аль-Мумином ибн Мухаммедом аль-Хойи (илл. 73). В Мараге или в Тебризи были созданы велико-лепные по живописи миниатюры рукописи сочинения Ибн Бахтийшу «Манафи аль-Хайаван» — книга о животных и их аллегорическом значении (Нью-Йорк, библиотека Моргана). Манускрипт, иллюстрированный 94 миниатюрами, был переписан для Газан-хана между 1297 и 1299 годами. Лучшие из миниатюр изображают животных на фоне пейзажа (илл. 75). Уверенно и четко рисует художник крупные, занимающие почти весь лист фигуры зверей, убедительно и живо передает их повадки, позы, движения. Есть что-то трогательное в слонихе, обнимающей хоботом слоненка, в позах отдыхающих льва и львицы, в изображении играющих медвежа Полоска травы у ног животных, а также покрытые листьями и цветами деревья, на ветках которых сидят птицы, создают ощущение реального ландшафта. Однако «натурализм» в произведениях художников, иллюстрировавших «Манафи аль-Хайаван», органично подчинен декоративному строю композиции — симметричной, уравновешенной, проникнутой линейным и красочным ритмом. Силуэты животных, красочные пятна и полосы, моделирующие их тела, а также склоненные ветки плоскостно трактованных деревьев образуют своеобразный, почти орнаментальный узор. Декоративное начало проявилось и в колорите, построенном на контрасте крупных коричнево-желтых или фиолетово-серых фигур животных с дробной зеленью листьев деревьев, а также красных, оранжевых и желтых цветов и золота. Образы не яркую, но сочную гамму, краски миниатюр мажорно звучат на общем светло-охристом фоне страниц рукописи.

Редкий для искусства мусульманских стран пример изображения нагого тела представляет миниатюра этой рукописи с фигурами первых людей на земле — мужчины и женщины, едва прикрытых цветными плащами. Их лица, обрамленные черными волосами, выделены золотыми нимбами. В трактовке этих фигур, их слегка склоненных друг к другу позам усматривают влияние индийской живописи. Однако если искать истоки, к которым обращались художники «Манафи аль-Хайаван», так же как и «Варка и Гульшах», то их в значительно большей мере можно обнаружить (особенно в трактовке пейзажа) в арабо-месопотамской живописи, традиции которой, по-видимому, сыграли важную роль при формировании стиля миниатюры конца XIII и XIV столетий. Проявление переднеазиатской художественной традиции в миниатюрах «Манафи аль-Хайаван» особенно важно подчеркнуть, потому что в этой рукописи кроме рассмотренных живописных произведений есть иллюстрации, выполненные под несомненным влиянием дальневосточной живописи тушью: изображение сорок на деревьях, феникса и др. Это влияние в искусстве Азербайджана в конце XIII — начале XIV века находит объяснение в условиях развития культуры и искусства государства Ильханов. К своему двору правители привлекали ученых и художников из различных монгольских государств, возникших на развалинах империи Чингисхана. В распространении приемов дальневосточной живописи важную роль, по-видимому, сыграли художники-уйгуры. Не следует, однако, переоценивать значения этих влияний в художественной культуре Ближнего и Среднего Востока. Лучшие миниатюры «Манафи аль-Хайаван» характеризуют высокий уровень и силу местной традиции, которая не только выдержала в этот период на-



73. Миниатюра из рукописи «Варка и Гульшах». XIII в.

тиск иноземных воздействий, но сумела подчинить их себе и использовать для дальнейшего развития.

О живописи начала XIV века дают представление миниатюры манускриптов, которые были исполнены в мастерских библиотеки, созданной в Тебризе Рашид ад-Дином и прославившей его имя. Один из списков, хранящийся в Эдинбургском университете, датирован 1306 годом, другой, принадлежащий Азиатскому обществу в Лондоне, — 1314-м.

Особенно интересны иллюстрации первого тома «Джами ат-таварих», посвященного истории монгольских и тюркских племен. В них немало наблюденных художником в жизни сцен общественного и личного быта кочевников, передан типаж, одежда и вооружение того времени. Документальная точность изображения сочетается с яркой образной характеристикой, позволяющей ощутить мощь грозной кавалерии кочевников (листы с изображением монгольских воинов), красоту ее строя, стремительный бег коней. Интересны сцены библейской истории: беседа Авраама со странниками, разрушение Самсоном храма филистимлян, переход евреев через Красное море и др. Однако действующих лиц этих событий художник представляет в современных ему костюмах и бытовой обстановке начала XIV века.

В стиле исполнения миниатюр «Джами ат-таварих» особенно сильно проявилось дальневосточное влияние. Известно, что в госпитале, созданном Рашид ад-Дином в Тебризе, работали выдающиеся врачи, привезенные из Индии, Китая, Египта и Сирии; каждый из них обучал своему искусству нескольких молодых людей. Весьма вероятно, что в «кархане» — мастерских по изготовлению рукописных книг — существовала такая же система обучения молодежи иноземными художниками, среди которых могли быть уйгуры и китайцы. Удлиненный формат миниатюр походит на горизонтальные свитки китайской живописи. Дальневосточное воздействие можно усмотреть и в свободной графичной манере исполнения. Непосредственно и живо переданы позы, жесты и движения фигур. Рисунок, моделируя складки на одеждах людей, своей подвижностью и тонкой каллиграфичностью ассоциируется с живописью тушью. «Китаизмы» ощутимы и в изображении животных, особенно коней, разнообразные позы которых вызывают в памяти произведения замечательного анималиста, работавшего при юаньском дворе, Чжао Мэн-фу.

Однако приемы китайской живописи были восприняты тебризскими художниками только внешне. Это особенно ясно видно в передаче среды: пейзажа и архитектуры. «Индийские горы», «Горы на пути в Тибет», «Дерево Будды» и другие пейзажные по преимуществу мотивы в деталях созвучны с живописью сунского и юаньского времени (илл. 76). Горы переданы громоздящимися вверх крутыми уступами; стволы и ветви деревьев прихотливо изгибаются. Китайскую пейзажную живопись напоминает также неяркий коричневатый колорит, свойственный миниатюрам «Джами ат-таварих».

По своей же идейно-образной системе произведения тебризских миниатюристов в корне отличаются от принципов дальневосточного искусства. Для средневекового китайского пейзажа, особенно в период его расцвета, характерна пространственность, часто связанная с широким панорамным восприятием окружающей среды. Признаками китайской живописи являются также лаконизм в отборе главного, характерного для состояния природы и, наконец, тональность и живописная трактовка образа. Тебризские художники исходят из совершенно иного восприятия и передачи природы. Пейзаж они тракту-

ют плоскостно, вынося все его элементы на первый план. В «Индийском пейзаже», например, внизу условно представлена вода с плавающими рыбами и утками, а выше размещены уступы гор, покрытые цепочками деревьев. Никакой воздушной перспективы, свойственной китайской живописи, мы в этой миниатюре не ощущаем. Тебризский художник исходил из своей декоративной концепции, воспринимая элементы пейзажа не в пространстве, а на плоскости, как своеобразный ковровый узор. Более того, для художника Дальнего Востока образ природы служил средством передачи идеализированных человеческих чувств, эмоций созерцающего пейзаж субъекта. В средневековой живописи Ближнего и Среднего Востока пейзаж не имеет определяющего, тем более самостоятельного значения. Образные задачи художник решает, по преимуществу изображая людей, их действия, соотношение их фигур. Пейзаж в живописи XIII—XIV веков передается чаще всего очень условно элементами, лишь обозначающими природную среду.

То же относится и к изображению архитектуры. В то время как в китайской живописи XII—XIII веков здания снаружи и интерьер помещений изображались с применением перспективных построений, архитектурный стаффаж в представлении художников «Джами ат-таварих» выглядит условно-плоскостно. Зато они покрывали элементы



74. Заль охотится на водяных птиц. Миниатюра из рукописи «Шахнаме» Фирдоуси. Ок. 1370 г.

архитектуры богатым орнаментом, а кладки драпировок трактовали как ритмичный узор.

В целом можно сказать, что художники «Джами ат-таварих» видели свою задачу в декоративной трактовке сюжета ненуждавшейся в передаче воздушно-пространственной среды и тяготевшей к узорно-ковровым принципам изображения, своими корнями восходящим к древним переднеазиатским художественным традициям. Очень отчетливо переднеазиатские (в широком значении этого термина) средневековые художественные традиции, во многом противоположные приемам и принципам дальневосточного искусства, видны в исполнении миниатюр рукописи аль-Бируни, переписанной в Тебризе в 1307—1308 годах, то есть в период создания первых списков «Джами ат-таварих». Иллюстрации эти имеют «китаизмы» в исполнении пейзажа (деревья, облачка). Но крупные фигуры людей нисколько не похожи

на дальневосточные образцы и заставляют вспомнить каноны арабо-месопотамской живописи. Лица людей охарактеризованы выразительно и остро, а жесты наделены подчас большой экспрессией. Характерен также колорит, построенный на декоративном сочетании синего, красного, зеленого, желтого, золота.

О дальнейшем развитии тебризской живописи дают яркое представление миниатюры Большого тебризского, или, как его еще называют, демоттовского, «Шахнаме». В настоящее время известно 58 листов этого манускрипта, находящихся в музеях и частных собраниях Франции, Англии, США, Канады. Все исследователи истории восточной живописи согласны в том, что миниатюры этой рукописи «Шахнаме» были выполнены в тебризских художественных мастерских в XIV веке. Что же касается более точной датировки этих произведений, то по этому вопросу пока нет единого мнения. Первоначально Э. Блоше и А. Сакисьян отнесли их к самому началу XIV века. После лондонской выставки 1931 года Л. Биньон, Дж. Уилкинсон и Б. Грей в сводном труде, посвященном персидской живописи, предложили временем создания миниатюр считать 30—40-е го-



75 Лев и львица. Миниатюра из рукописи «Манафи аль-Хайаван» Ибн Бахтийшу. 1297—1299

ды XIV столетия. Этой датировки и сейчас придерживаются многие ученые. Однако есть и другие суждения, среди которых наиболее авторитетно мнение крупного знатока истории миниатюры И. Щукина, посвятившего тебризскому



76. Дерево Будды. Миниатюра из рукописи «Джами ат-таварих» Рашид ад-Дина. 1314

«Шахнаме» несколько работ, в том числе большую статью, опубликованную в журнале «Arts Asiatiques» в 1958 году. Исходя из стилистических различий, наблюдаемых при анализе миниатюр, Щукин разделил их на три хронологические группы, из которых наиболее раннюю он относит к 1330-м годам, а две другие группы — ко второй половине XIV века ". Он считает, что в создании миниатюр участвовало до двадцати художников, обладавших каждый своим индивидуальным почерком. Несмотря на серьезную аргументацию, которой Щукин подкрепляет свои положения, большинство современных исследователей продолжают считать, что миниатюры манускрипта были созданы в более короткий срок — на протяжении одного-двух десятилетий в середине XIV века. Б. Грей в большой монографии о персидской живописи, опубликованной в 1961 году, придерживается даты 1330—1336 годы, считая что миниатюры рукописи были исполнены при везире Гийас ад-Дине, сыне Рашид-ад-Дина.

Как бы ни уточнился в итоге исследований вопрос о датировке, надо признать, что миниатюры Большого тебризского «Шахнаме» — это выдающиеся для своего времени, уникальные в истории средневековой восточной живописи художественные произведения, связанные в единый цикл не только сюжетно, но и образно — общностью стиливого характера. Крупные, разнообразные по формату (удлиненные по горизонтали или по вертикали, близкие к квадрату, иногда вписанные в ступенчатую раму) миниатюры этой рукописи необычны по выбору сюжетов. Излюбленные в синхронных по времени ширазских рукописях 1330—1340 годов и в более поздних списках «Шахнаме» придворные сцены, охоты, поединки богатырей и баталии их войск дополнены здесь изображениями таких драматических событий, как оплакивание умерших, погребение и т. п. При этом самым поразительным качеством большинства миниатюр Большого тебризского «Шахнаме», объединяющим их художественно и вместе с тем определяющим их исключительное значение в истории средневековой живописи, является интерес их исполнителей к душевному состоянию героев поэмы, стремление передать их эмоции в острой экспрессивной форме.

Особенно выразительны миниатюры, выделенные Б. Греем в группу патетических, — например, лист с изображением Фаридуна, узнающего о коварном убийстве его сына Ираджа (коллекция Г. Вевер в Париже). Многочисленные участники разыгравшегося события расположены фризообразно, как бы в двух планах, заполняя поле прямоугольного листа. Напряженный ритм, пронизывающий композицию, определяют две диагонали, которые образуют: в правой части листа — ларец с головой Ираджа, находящийся в руках сидящего на верблюде гонца, а слева — крупная фигура старика отца, в отчаянии устремившегося к останкам сына и упавшего на руки окруживших его людей. Широко раскрытые глаза, поднятые брови и сжатые губы на лице Фаридуна выражают огромную человеческую боль и душевную муку. Старик рвет на себе одежду, его царственный головной убор упал на землю. Смятение, охватившее присутствующих при этой трагической сцене придворных, передано выражением их лиц, горестно склоненных фигур, жестами рук. Лишь слуги и музыканты, выведенные на торжественную встречу живого царевича и еще не осознав-



77. Бой Искандера с драконом. Миниатюра из Большого тебризского «Шахнаме» Фирдоуси. 1330-е гг.

шие неожиданной перемены ситуации, спокойно созерцают происходящее. Их фигуры, расположенные по краям композиции, своей неподвижностью оттеняют динамику основного сюжетного действия. Контрастом проникнут и колорит миниатюры: красные и оранжевые краски, вкрапленные среди зеленых,

синих и серо-коричневых одежд, вспыхивают на общем темном фоне, усиливают ощущение драматического напряжения, подчеркивают трагический пафос изображенного. К этой миниатюре по трактовке и образному строю близка другая, изображающая похороны Рустама (Бостон, Музей изящных искусств). Иным, торжественно-патетическим настроением проникнута композиция «Похороны Александра Македонского» (Вашингтон, галерея Фрир) и некоторые другие.

Большую группу изображений, как и обычно в рукописях «Шахнаме», составляют героические сюжеты, главным образом подвиги героев в борьбе с врагами и фантастическими чудовищами. На миниатюре «Бой Искандера с драконом» (Бостон, Музей изящных искусств) герой представлен наносящим смертельный удар чудовищу (илл. 77). Реально переданный белый конь Искандера, изогнув шею, извился на дыбы. «По-китайски» трактован дракон, напоминающий единорога с крыльями, а также пейзаж в виде гор, покрытых лесом. Привлекает внимание свита Искандера, помещенная в правой части композиции. Фигуры всадников трактованы условно, но лица их отмечены чертами живой выразительности. Они индивидуальны и полны экспрессии, передающей удивление и восхищение. Мажорно звучат и краски миниатюры: разноцветные одежды, драгоценное оружие и золото неба, контрастирующее с темными тонами пейзажа.

Гамму человеческих чувств и переживаний, которую умели передавать художники Большого тебризского «Шахнаме», демонстрирует великолепная по краскам миниатюра «Пленный парфянский царь Артабан перед сасанидским царем Арташиром» (илл. 78). Среди ярких красочных пятен выделяется светлая одежда пленного царя, его понурая поза, скорбное бледное лицо. Остро охарактеризованы хищные физиономии его стражи — средневековых профессиональных воинов. Торжество и любопытство написано на лицах подъезжающих слева Арташира и его многочисленной свиты.

Среди миниатюр этой рукописи есть жанровые мотивы, иногда отмеченные своеобразным психологизмом. Так, например, в сцене, изображающей молодого Фаридуна и его мать, выражение лиц передает диалог, позволяет ощутить содержание разговора. Не следует, однако, переоценивать психологический момент в миниатюрах Большого тебризского «Шахнаме». Его художников увлекали и чисто декоративные задачи, свойственные искусству того времени. В изображении битвы Бахрам Гура с драконом тело чудовища, обвившееся вокруг ствола дерева, образует узор, на фоне которого ярким пятном звучат золотые доспехи и го-



78. Пленный парфянский царь Артабан перед сасанидским царем Арташиром. Миниатюра из Большого тебризского «Шахнаме» Фирдоуси. 1330-е гг.

лубая одежда героя. Декоративное начало преобладает и в изображении батальных сцен: воины в блестящих доспехах скачут на конях по светлым лужайкам, над которыми распростерлось темное синее небо. Правда, присматриваясь, и в этих сценах можно заметить попытки художника внести индивидуальное в характеристику некоторых лиц.

Генезис изобразительного языка Большого тебризского «Шахнаме», по-видимому, очень сложен. В исполнении многих миниатюр активная переработка приемов дальневосточной живописи видна не только в пейзаже, но и в трактовке отдельных фигур и предметов. Вместе с тем в изобразительной сис-

теме, которой руководствовались художники, украшавшие этот манускрипт, главную роль играли традиции переднеазиатской живописи: арабо-месопотамской — иракской и сирийской — XII—XIII веков, отчасти византийской и, вероятно, армянской, пережившей в XIII—XIV веках новый подъем в районах, территориально близких к южным областям Азербайджана. Обращение к тем или иным традициям в значительной мере определило различие почерка художников, участвовавших в иллюстрировании тебризского манускрипта. Однако индивидуальные особенности творчества художников выступают в единстве вполне сформировавшегося стиля, подчинившего себе всю совокупность традиций и иноземных влияний. Мастера, украсившие Большое тебризское «Шахнаме», в творчестве своем исходили из четко определенных принципов декоративной изобразительной системы, которая требовала выразительного контурного рисунка, яркой контрастной красочной гаммы, плоскостной узорной композиции. Эти принципы, как мы уже отмечали, имеют древние истоки. Однако по сравнению с живописью более раннего времени в иллюстрациях Большого тебризского «Шахнаме» они получили новую, особую трактовку. Метафорическую условность отдельных предметов-знаков художники середины XIV века заменили передачей реальной среды — пейзажа и интерьера, образующих целостную композицию с фигурами людей. Что касается последних, то, как мы видели при рассмотрении миниатюр, в большинстве из них характеристика эмоционального состояния человека получила такую силу, какой никогда не достигала в истории средневековой живописи Ближнего и Среднего Востока. По глубине образного раскрытия эпических сюжетов художники Большого тебризского «Шахнаме» стояли выше своих современников, работавших в это время в Ширазе над иллюстрированием эпического произведения Фирдоуси. Тебризские художники довели до высокого совершенства характерный для живописи XIV столетия монументально-декоративный стиль, которым отмечены не только страницы рукописей, но, вероятно, и упоминаемые в исторических хрониках и не дошедшие до нас росписи на стенах монументальных построек.

Ко второй половине XIV века относят миниатюры двух тебризского происхождения рукописей: «Калилы и Димны», хранящейся в библиотеке Стамбульского университета, и «Шахнаме» из собрания дворца Топкапы в Стамбуле. Миниатюры в первой рукописи Б. Грей датирует 1360 — 1374 годами; во второй — временем около 1370 года. Художники, украшавшие эти манускрипты, обладали большим мастерством и внесли в живопись много свежего, свидетельствующего не об упадке, а о развитии стиля.

В рукописи «Калила и Димна» в жанровых сценах липа и фигуры людей по своей выразительности напоминают персонажей Большого тебризского «Шахнаме». Интересно передан интерьер: художник подробно изображает обстановку помещения, ниши, заставленные посудой, узорную декорацию стен. Некоторые предметы видны в ракурсе, что создает ощущение глубины. Примечательны пейзажные мотивы. На одном из листов иллюстрация к сказке о царе обезьян и черепахе составлена как бы из двух расположенных один над другим кадров. Голубовато-серые изогнутые стволы больших деревьев, контуры которых словно написаны тушью, громоздящиеся друг на друга позеленевшие от мха скалы, гроздь оранжево-красных плодов, похожие на орнамент волны на поверхности воды, а также темная синева неба сливаются в целостную, как узор, пейзажную композицию.

Стремление к созданию декоративного пейзажного образа видно и в миниатюрах «Шахнаме», исполненных около 1370 года. Горный пейзаж со скалами, поросшими лесом, и белые облака на небе служат фоном для пестрой фигурки фантастической птицы — симурга, несущего в лапах младенца Заля. В исполнении миниатюры еще довольно сильно влияние приемов дальневосточной живописи. Очень интересна миниатюра, изображающая Заля, который, охотясь на птиц, привлек внимание служанок Рудабе (илл. 74). Динамичный узор голубых волн реки, по диагонали пересекающей лист, вносит в композицию миниатюры не только движение, но и ощущение пространства: берег, на котором



79. Лист из рукописи «Диван» Султана Ахмеда Джалаирида 1405-1410



80. Фархад предстаёт перед Ширин. Миниатюра из рукописи «Хосров и Ширин» Низами. 1405-1410



81. *Абдуль-Баги Бакуви*. Миниатюра из альбома. XV в.

стоят Заль и его слуги, воспринимается, как первый план; сад по ту сторону реки, где видны фигуры женщин, — как удаленный. Яркая зелень и пестрые цветы на кустах и деревьях, земля, написанная окристо-желтой краской и золотом, а также синева реки образуют красочный фон, на котором декоративными пятнами выделяются фигуры людей в богатых разноцветных одеждах. Декоративно решены и некоторые батальные сцены этой рукописи: фигурки всадников в блестящих золотом доспехах заполняют поляны, обрамленные деревьями и уступами скал.

Новое в трактовке людей и особенно окружающей их среды подготавливало те качественные изменения в развитии миниатюры, которые произошли в Багдаде, Ширазе и Тебризе в конце XIV и в начале XV века.

Проблемы истории азербайджанской и, в частности, тебризской миниатюры в XV веке относятся к числу далеко не достаточно решенных. Лишь за последнее время, благодаря усилиям ученых Советского Азербайджана и некоторых зарубежных стран, стало известно довольно большое число иллюминированных миниатюрами рукописей этого времени, происхождение которых можно связать с Тебризом или другими городами средневекового Азербайджана. Становится очевидным, что перерыва в развитии тебризской миниатюры между XIV и XVI веками не было. Обнаруженные произведения этот «пробел» постепенно заполняют. Все же пока выясняются лишь некоторые черты развития азербайджанской миниатюры XV столетия.

Из сокровищницы Ардебилля происходит рукопись «Джами ат-таварих» 1410—1415 годов, хранящаяся в парижской Национальной библиотеке и, возможно, исполненная в Тебризе. Стиль ее миниатюр примитивен. Несложные симметричные композиции населены грубовато исполненными статичными фигурами людей, больше динамики в изображениях животных; пейзаж (поляны, скалы) передан условно, плоскоотно.

Рядом с этой архаической тенденцией в тебризской миниатюре начала XV века можно наблюдать новые явления, свидетельствующие о том, что художники средневекового Азербайджана, так же как миниатюристы Багдада, Ширазе, Герата и других крупных городов, внесли свой вклад в сложение так называемого тимуридского стиля живописи.

Качественные изменения, происшедшие в это время в миниатюре Ближнего и Среднего Востока, коснулись всего ее образного строя, но сначала особенно заметно проявились в трактовке среды, на фоне которой передает художник изображенное событие. Сохранив традиционный принцип плоскостной трактовки фигур и предметов, миниатюристы XV столетия выработали для передачи пространства новую систему развертывания планов по мере их удаления снизу вверх. Некоторые предметы при этом изображаются в ракурсе с применением обратной перспективы, что также усиливает пространственное начало в композиции. Многоплановость в передаче пейзажа или архитектурного интерьера позволила создавать многофигурные, насыщенные действием сцены и преодолеть примитивизм, свойственным стилю миниатюры предшествующего времени.

Присоединяясь к мнению, недавно высказанному американским искусствоведом Э. Грубе, мы относим к тебризским происхождению рукописям «Диван» Султана Ахмеда Джалаирида (Вашингтон, галерея Фрир), переписанный в начале XV века (1405—1410). Манускрипт украшен превосходными рисунками, размещенными на широких полях листов рукописи по сторонам текста (*илл.* 79).

Изображены разнообразные сельские сцены: пастухи, люди, несущие вязанки хвороста, женщины с детьми, старики. Фигурки людей живут среди гористого пейзажа, в окружении домашних животных: лошадей, горбатых зебу, длинноногих коз. Рисунки исполнены легким уверенным штрихом темной коричнево-черной краской с сине-голубыми, реже красными деталями.

Художник свободно передает позы и движения, сложные ракурсы фигур, наделяет лица людей живой выразительностью. Пейзаж разворачивается на плоскости снизу вверх, образуя пространственные планы и соединяя отдельные сцены в единую реалистически трактованную композицию.

В исполнении рисунков на полях рукописи Султана Ахмеда легко усмотреть «китаизмы» в передаче элементов пейзажа, изображении людей и животных. Это обстоятельство еще раз свидетельствует о происхождении данной рукописи из Тебриза, где, как мы отмечали, влияние дальневосточной живописи было особенно значительным. Вместе с тем в произведениях тебризского художника нет живописности китайского пейзажа. Доминирующими являются графичность и декоративность, свойственные художественным традициям Переднего Востока.

В упоминавшейся книге Б. Грей отнес рисунки на полях «Дивана» Султана Ахмеда к произведениям знаменитого багдадского художника Джунайда аль-Султани. Не следует, однако, забывать, что учителем Джунайда аль-Сул-



82. Наводнение в Багдаде.
Миниатюра из «Антологии»
поэтических произведений. 1468

тани, возможно, был азербайджанец — уstad Шамс ад-Дин, работавший во второй половине XIV века при Джалаириде Увайсе I, который владел Ираком и Азербайджаном. В начале XV века Тебриз, несмотря на разрушения, нанесенные городу сначала в 1385 году войсками Тохтамыша, а позднее Тимура, вновь стал крупным не только экономическим и культурным, но и художественным центром, где должна была процветать миниатюра.

Бесспорно тебризской является рукопись Низами «Хосров и Ширин» 1405—1410 годов, хранящаяся также в галерее Фрир в Вашингтоне. Пять миниатюр рукописи исполнены в стиле, характерном для раннетимуридского времени. В сцене, изображающей Фархада, приведенного к Ширин, передано пространство высокого зала; фигуры людей размещены группами в разных планах; многоярусная композиция насыщена деталями обстановки и архитектурного убранства. Образный строй миниатюры проникнут декоративными ритмами чередования линий и красочных пятен (илл. 80).

Интересны также миниатюры, изображающие Ширин, посетившую Фархада на горе Бисутун, приезд Хосрова в замок Ширин, а также традиционный сюжет: Хосров восхищается при виде купающейся Ширин.

При всей живости изображенных сцен, в их исполнении еще много примитивного: фигуры людей несколько связаны в своих движениях, подчас грубоваты, в передаче пейзажа (поля, деревья, скалы и горные уступы) преобладает плоскостная условная трактовка, а в изображении архитектуры — передача узорной облицовки стен. Все это говорит о ранней стадии нового художественного стиля.

Рассматривая тебризскую живопись XIV века, мы видели, что в ее лучших образцах, в частности во многих миниатюрах Большого тебризского «Шахнаме», уже были заложены некоторые тенденции нового стиля. В первой половине XV столетия эти тенденции получили развитие и постепенно воплотились в тот художественный канон, который стал характерен для миниатюры тимуридского времени.

Значение Тебриза как художественного центра тимуридской эпохи подтверждается тем, что ряд тебризских художников еще в начале столетия был привлечен в придворную гератскую мастерскую Байсонкура — сына и везиря



83. Искендер и пастух. Миниатюра из «Хамсе» Низами.
Конец XV- начало XVI в.



84. Поединок Пирана с Гударзом. Миниатюра из «Шахнаме»
Фирдоуси. 1524



85. Искандер отправляется за живой водой. Миниатюра из «Шахнаме»
Фирдоуси. 1524

Шахруха, а один из художников — Пир Сейид Ахмед Тебризи- стал учителем знаменитого гератского живописца Камал ад-Дина Бехзада.

К середине XV века сложился стиль миниатюры, которым и зарубежной литературе получил название «туркменского»¹. Он был распространен на территории государств Кара-Коюнлу, а затем Ак-Коюнлу¹². Традиции, легшие в основу этого стиля, большинство исследователей связывают с Ширазом, который на протяжении всего XV столетия оставался крупным художественным центром Ирана. Можно полагать, однако, что многие миниатюры этого стиля исполнялись в Тебризе и других городах Азербайджана.

Среди последних следует выделить Шемаху — столицу государства Ширваншахов, избежавшего разгрома во время нашествия Тимура и сохранившего независимость от туркменских государств Кара-Коюнлу и Ак-Коюнлу.

Из Шемахи происходит рукопись «Антологии» двенадцати персоязычных поэтов, переписанная в 1468 году каллиграфом Шараф ад-Дином Хусейном Султани (Лондон, Британский музей). Рукопись украшают восемь миниатюр, исполненных на небольших по размеру вертикальных пропорций листах бумаги бледно-зеленого цвета; текст рукописи написан на розовой бумаге. Двойная многофигурная миниатюра, являющаяся фронтисписом, изображает прием при дворе Ширваншаха, которому, по видимому, была посвящена рукопись при ее исполнении. Другие расположенные в тексте миниатюры передают различные жанрового характера сцены на фоне пейзажа («В саду», «Размолвка») или в интерьере («Игра в шахматы» и др.). Редкая по сюжету миниатюра на листе 60 *a* изображает Багдад во время наводнения.

И. Щукин считает, что только фронтиспис, изображение Багдада и еще одна миниатюра (на листе 8) относятся ко времени переписки рукописи, остальные иллюстрации были исполнены позднее. Однако мы склонны согласиться с Б. Робинсоном, признающим стилевое единство всех миниатюр «Антологии», хотя, возможно, созданных разными художниками.

Композиции миниатюр несложны, гармоничны и уравновешенны. Фигуры людей по рисунку, а также в цвете исполнены обобщенно, четко, без особой детализации. Все это говорит о провинциальном характере творчества шемахинских живописцев, не воспринявших изощренного артистизма, уже характерного в это время для гератской и ширазской живописи. Вместе с тем в исполнении иллюстраций «Антологии» 1468 года много самобытных художественных достоинств, а также живых наблюдений, придающих стилю живописи черты реалистической убедительности. Тонко подмечены и переданы позы и жесты изображенных людей, с подлинным изяществом исполнены кусты и деревья, предметы обстановки в интерьере. Мягкая красочность неярких, хорошо сгармонированных разноцветных пятен сообщает образному строю миниатюр красивую сдержанную декоративность.

Оригинально трактован вид Багдада, увиденного художником как бы с птичьего полета (*илл. 82*). На первом плане изображены городские стены и башни, над которыми поднимаются верхние этажи различных построек, бирюзовые купола мечетей, стройные с балкончиками минареты, высокие белые прорезанные множеством окошечек конической формы крыши мавзолеев. Все это образует своеобразную панораму города, заполнившую нижнюю треть листа рукописи. Выше, на середине миниатюры, изображено русло полноводной реки с белыми фигурками плывущих людей, лодками, рыбами. Справа — широкая полоса с зубчиками — мост через реку. В верхней части миниатюры, за рекой, видны масштабнее более крупные, чем на первом плане, дворцового типа постройки, фигуры людей в белых чалмах, цветущее дерево. При обилии разноцветных красочных пятен, передающих изразцовый убор зданий, одежды людей и т. п., колорит миниатюры в целом сдержанный, основанный на сочетании серо-голубых и охристо-желтых тонов.



86. Дервиш с разбитым мячом. Миниатюра из рукописи «Мяч и клюшка» Ариффи. 1524/25

Кроме произведений шемахинских миниатюристов известны две подписные работы бакинского художника Абдуль-Баги Бакуви, сохранившиеся в одном из альбомов, хранящихся в Стамбуле.

Автор миниатюры, изображающей двух сидящих беседующих мужчин, был прекрасным рисовальщиком, сохра-



87. Игра в поло. Миниатюра из рукописи «Мяч и клюшка» Ариффи. 1524/25

нившим в своем творчестве черты влияния дальневосточной живописи (каллиграфичная линия, создающая ощущение объема и движения фигур, покроя одежды, рисунок тканей, *илл. 81*). Возможно, это следы той, ставшей уже архаической, традиции, которую создали художники, работавшие в начале XIV века в мастерских Рашид ад-Дина.

Постепенно накапливаются факты и о развитии миниатюры в Тебризе в конце XV и начале XVI века. Среди манускриптов, относимых к этому времени, особенно интересна рукопись «Хамсе» Низами 1481 года (Стамбул, Музей дворца Топкапы) с миниатюрами конца XV — начала XVI века, когда Тебриз стал столицей первого Сефевидского Исфаха.

Украшающие рукопись «Хамсе» миниатюры исполнили несколько художников. Один из них был великолепным мастером сложных многофигурных и многоплановых сцен. Он наделял изображения людей чертами реалистической выразительности, очень тонко трактовал пейзажи и архитектуру.

На одной сложной, насыщенной деталями миниатюре удивительно живо передан диалог основных действующих лиц: Искандера, стоящего на террасе высокого дома, и пастуха, опершегося на палку и внимательно смотрящего на собеседника (*илл. 83*). Очень изящны слегка вытянутые по пропорциям женские фигуры на миниатюре, изображающей Искандера у Нушабе.

Эта группа миниатюр стамбульского «Хамсе» Низами свидетельствует о том, что на рубеже XV и XVI веков в живописи Тебриза уже имели место те художественные качества, которые легли в основу ее дальнейшего развития.

Шестнадцатый век для тебризской миниатюры стал временем подлинно высокого расцвета. В первой половине столетия превращенный в столицу молодого сефевидского государства, Тебриз экономически значительно окреп. В относительно мирных условиях тебризские купцы вели торговлю со многими странами Востока, русским государством и с Западной Европой. Рост торговли и ремесла создал почву для развития различных художественных промыслов. Однако дело заключалось не только в экономике. Еще в XV веке, в условиях тимуридского государства, возросло значение торгово-ремесленного населения средневекового восточного города. Оно стало играть заметную роль не только в хозяйственной, но и в культурной жизни страны. С этим вынуждены были считаться и господствовавшие классы феодального общества и правители государств. В искусстве, каноны которого диктовались придворными художниками, эстетический идеал сложно сочетал вкусы верхушки феодального общества и представления значительно более широких слоев населения. Такое положение оставалось характерным для искусства и в раннесефевидский период. Лучшие каллиграфы, художники-миниатюристы, а также специалисты по орнаментации, позолоте и переплету книг были собраны в придворной библиотеке — «китабхане», где переписывали и украшали рукописи. Первые Сефевиды были меценатами и ревностно заботились о своей придворной библиотеке. Шах Исмаил I сам слыл незаурядным поэтом, известным под псевдонимом Хатаи. При его дворе происходили литературные и музыкальные собрания — меджлисы. Для работы в придворной китабхане он привлек Камал ад-Дина Бехзада, который переехал в Тебриз, по видимому, не позднее самого начала 1520-х годов. Сохранился письменный указ шаха Исмаила, датированный 1522 годом, о назначении Бехзада начальником придворной библиотеки и о подчинении ему в пределах всего сефевидского государства «каллиграфов, живописцев, позолотчиков» и всех других мастеров, связанных с изготовлением рукописных книг¹³. Этот единственный в своем роде документ также свидетельствует о возросшем общественном положении художников и о внимании к их искусству со стороны феодальной знати, что, разумеется, не гарантировало средневековую художественную интеллигенцию от произвола и жестокости власть имущих.

Наследник Исмаила шах Тахмасиб I с детства увлекался каллиграфией и живописью. Его учителем был Султан Мухаммед, ставший крупнейшим художником тебризской миниатюры во второй четверти и в середине XVI века. Известны имена более чем тридцати тебризских миниатюри-



88. Ага Мирек(?). Фирдоуси среди поэтов Газни.
Миниатюра из рукописи «Шахнаме» Фирдоуси.1526/27



89. Султан Мухаммед(?). Тахмурас побеждает дивов.
Миниатюра из рукописи «Шахнаме» Фирдоуси.1526/27

стов большинство которых работало при дворе сефевидских правителей, куда стекались художники из м'ногих других городов и соседних стран. Украшая миниатюрами, рукописи, они создавали эскизы декоративных надписей для архитектурных сооружений, а также рисунки ковров, тканей и других произ-

ведений прикладного искусства, которые изготовлялись в придворных мастерских и славились изысканной красочностью и оригинальностью узора.

Стиль тебризской миниатюры XVI века не был простым продолжением канонов предшествующего времени. Связанным своими корнями с местной художественной традицией, он творчески воспринял лучшее, что было создано до этого художниками Ближнего и Среднего Востока, в том числе и достижения тимуридской миниатюры Герата. Коротко тебризский стиль XVI века можно определить словами: изысканная декоративность и поэтическая повествовательность. Никогда в истории восточной миниатюры изобразительные и декоративные средства не были так предельно развиты и вместе с тем гармонично слиты, как в лучших произведениях тебризских художников. В этом заключается их непревзойденное достоинство и бесценный вклад в историю мировой средневековой живописи.

Не только события своей современности, но и сказочные сюжеты бессмертных поэтических произведений Фирдоуси, Низами, Хафиза и других классиков восточной литературы тебризские художники представляли в знакомой им среде, наполняли трепетом окружавшей их жизни. Миниатюристы XVI века отвергли присущий азербайджанской живописи предшествующих столетий принцип «немногоголовности» - лаконичного повествования лишь о самом главном – и с увлечением предавались повествованию об окружавшей их действительности, о событиях преимущественно придворной жизни. Однако повествовательность эта выступает в тебризской живописи XVI века в неразрывной связи с образным строем средневековой миниатюры, пронизанной обостренным декоративно-художественным чувством. Фигуры и предметы на миниатюрах тебризских художников живут в узоре, сотканном из тончайших линий рисунка и каскада цветных пятен. Миниатюры отличаются изысканной композицией. Даже самые сложные многофигурные сцены проникнуты стройным линейным и цветовым ритмом. Плавная линия, очерчивая фигуры, наделяет их живой выразительностью, эмоционально и остро передает их движения. Богатая гамма чистых и ярких, сверкающих, как драгоценности, красок усиливает эмоциональное звучание художественного образа, рождающего возвышенное и целостное чувство прекрасного.

Вершины своего развития тебризская миниатюра достигла, конечно, не сразу. В ее истории на протяжении первой половины века различаются два основных этапа: первый, охвативший время до конца 1520-х годов, и второй пришедшийся на 1530—1540-е годы. В стилевом отношении первый этап характеризуется развитием местной тебризской художественной традиции и ее активным взаимодействием с ширазской и особенно гератской миниатюрой. Сильное влияние гератской школы, доходившее в отдельных случаях до подражания произведениям Бехзада, заметно в миниатюрах рукописи Саади «Бустан» 1515—1516 годов (Оксфорд, Бодлеянская библиотека), а также в иллюстрациях рукописи Хафиза «Диван» (1512), принадлежащей галерее Вальтер в Балтиморе.

Лучшие рукописи этого периода относятся к середине 1520-х годов, ко времени начала правления Тахмаспа I. Среди них «Шахнаме» Фирдоуси (1524), хранящаяся в Ленинградском отделении Института востоковедения. Рукопись, переписанная каллиграфом Мухаммедом Харави в Тебризе, украшена 27 миниатюрами. Оригинальна по композиции сцена поединка Пирана с Гударзом, происходившего, по словам поэта, среди крутых горных вершин (илл. 84). Фигуры спешившихся богатырей изображены крупно; их позы полны движения, лица выразительны. В смелом ракурсе представлен поверженный конь Пирана. В колорите миниатюры преобладают темные зеленые и синие тона, на фоне которых вспыхивают красные, оранжево-



90. *Музаффар Али (?)*. Рустам преследует Аквана.
Миниатюра из рукописи «Шахнаме» Фирдоуси.
1526/27

желтые пятна и золото. Стиль этой миниатюры свидетельствует о том, что традиции Большого тебризского «Шахнаме» не утратили своей силы даже в начале XVI века. В исполнении других миниатюр проявились иные творческие тенденции: особое изящество в трактовке фигур лю-



91. *Музаффар Али (?)*. Рустам преследует Аквана. Фрагмент

дей, одетых в яркие одежды и тюрбаны с «сефевидскими», столбиками, а также изощренная декоративность в композиции и красочном строе.

Примером может служить миниатюра «Искандер отправляется за живой водой (илл. 85). Фантастика поэтического образа созданного Фирдоуси, выражена здесь не только сюжетом, но в еще большей степени звучными красками, ритмом разноцветных фигурок всадников, сидящих на разномастных лошадях, контрастным сочетанием желтых, зеленых, синих и сиреневых тонов в пейзаже, изображающем поляну, окруженную уступами скал. Среди остальных иллюстраций «Шахнаме» 1524 года некоторые по стилю напоминают ширазские миниатюры, другие выполнены в манере, близкой гератским традициям. Надо думать, что над украшением этой рукописи трудились несколько художников, творчество которых было связано с традициями разных школ» миниатюры.

О культурно-художественных связях Тебриза с Гератом в начале XVI века свидетельствует рукопись «Дивана» Навои (1526—1527), принадлежащая Национальной библиотеке в Париже. И. Щукин предполагает, что рукопись была переписана в Герате, а затем привезена в Тебриз, где ее украсили миниатюрами в шахской китабхане. Стиль этих миниатюр близок гератским канонам, но обладает также рядом специфических тебризских черт: яркостью красок, узорным ритмом композиции.

Обогащение гератских традиций декоративным началом, особенно в колорите, отличает четырнадцать великолепных миниатюр в рукописи «Хамсе» Низами, исполненной в Тебризе в 1524/25 году (Нью-Йорк, Музей Метрополитен). Следуя гератской традиции, авторы этих миниатюр стремились к индивидуальной характеристике изображенных людей, рационально строили композицию, уделяли много внимания тщательной передаче архитектуры и пейзажа. Возможно, что сцена битвы Искандера и Дария написана в этой рукописи самим Бехзадом, а автором некоторых других миниатюр является художник Шейхзаде, хорасанец



92. Султан Мухаммед. Попойка. Миниатюра из рукописи «Диван» Хафиза. Начало 1530-х гг.



93. *Мир-мусаввир*. Ануширван и совы.
Миниатюра из «Хамсе» Низами. 1539—1543

по происхождению, переехавший в 1520-х годах из Герата в Тебриз.

В «Хамсе» 1524/25 года есть еще пятнадцатая миниатюра — «Встреча китайского хакана с Искандером», стилистически отличная от всех других. Живо переданные фигуры людей не похожи на персонажи гератских миниатюр. Их позы и жесты изысканно изящны, пропорции тела несколько вытянуты вверх. Композиция миниатюры очень ритмична как в трактовке пейзажа, так и в расположении фигур. Сочная зелень поляны напоминает декоративный ковер, на фоне которого звучным аккордом выделяются яркие пятна оранжевых и желтых, голубых и розовых, а также белых с золотом дорогих одежд. Эту миниатюру исполнил художник, не связанный с традицией гератской школы, утверждавший новые каноны, ставшие характерными для тебризской живописи XVI века.

Черты нового стиля очень явственно проявились в миниатюрах рукописи Арифи «Мяч и клюшка», созданной в тебризской کتابخانه тоже в 1524/25 году (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). Каллиграфом этого манускрипта был сам молодой Тахмасп, и, конечно, к украшению рукописи были привлечены лучшие художники придворной мастерской. К сожалению, мы не знаем их имен, так как миниатюры не подписаны. В рукописи, страницы которой украшены тончайшим цветным узором, имеется 18 миниатюр, неодинаковых по манере исполнения.

Несколько миниатюр, изображающих игру в поло, написаны, по-видимому, одним мастером (илл. 87). Он использует традиционный мотив лужайки, покрытой, словно штрихами, кустиками трав и обрамленной холмами и деревьями. Однако обычную для этого сюжета композицию из движущихся навстречу друг другу всадников художник обогащает изображенной в резком ракурсе скачущей из глубины фигурой. Всадники, размахивающие клюшками, образуют динамичную, замкнутую по овалу композицию. Создается ощущение стремительного движения и напряженной борьбы за мяч. Расположение людей, изображенных вдаль, за пределами лужайки, ритмично повторяет основной композиционный прием.

Миниатюры исполнены с большим мастерством: тонкая изящная линия плавно очерчивает силуэты фигур, тщательно переданы черты лиц, детали костюмов. Краски положены густо и в своей локальной чистоте сверкают, как эмаль. Все это придает эмоциональную приподнятость образам, сообщает миниатюрам рукописи особое поэтическое звучание.

По сравнению с рассмотренными, миниатюра «Дервиш спасает газель» отличается не только более светлым колоритом и особенностями в трактовке пейзажа, но и иной образной задачей, стремлением

передать душевное состояние человека. Лиризм проникнут также миниатюра «Дервиш с разбитым мячом». Склоненная фигурка дервиша, одиноко выделенная на фоне написанной золотом лужайки, проникнута чувством грусти (илл. 86).

Утверждение нового декоративного стиля демонстрируют превосходные миниатюры, украшающие рукопись «Шахнаме» Фирдоуси, принадлежащую А. Хаутону (США). Этой рукописью владел Э.Ротшильд, и долгое время она не была доступна для изучения. Ф. Мартин, ознакомившись с рукописью на выставке 1912 года в Париже, воспроизвел в своей книге 8 миниатюр, датировав их, без особого на то основания, 1537 годом. Рукопись перешла в собственность Хаутона в 1959 году, который передал часть миниатюр Музею Метрополитен в Нью-Йорке. Сейчас исследователи определяют время создания этой рукописи 1526/27 годом, основываясь на дате, прочтенной на одной из миниатюр.

Хотя до настоящего времени опубликовано немногим более 30 миниатюр из 285, украшающих страницы рукописи, все же стало возможным судить как о мастерстве исполнивших их художников, так и о богатстве истоков раннесефевидской живописи. Испытав воздействие гератской школы, тебризские художники, работавшие над рукописью, в гораздо большей степени опираются в своем творчестве на местные художественные традиции, восходящие к первому расцвету тебризской миниатюры в XIV столетии, а также используют особенности и приемы «туркменского стиля».

Большинство миниатюр «Шахнаме» 1526/27 года отличается изысканным рисунком и звучным колоритом, в ко-



94. Султан Мухаммед. Хосров любителю купается Ширин. Миниатюра из «Хамсе» Низами. 1539-1543

тором наряду с красными и зелеными, синими и желтыми, оранжевыми, сиреневыми и другими чистыми и яркими красками важную роль играет золото. Разнообразные по своему характеру многофигурные, обильно насыщенные живыми повествовательными деталями композиции мастерски проникнуты декоративным началом, объединяющим каждую из них в неповторимое художественное целое.

Султану Мухаммеду, наиболее ярко выразившему черты нового тебризского стиля, приписывают ряд миниатюр рукописи и среди них сцену «Тахмурас побеждает дивов» (илл. 89). Миниатюру отличает гармония красок и композиции, фантазия художника в изображении сказочных дивов, а также его поразительное умение передавать движения людей и животных, представленных в живых поворотах и различных ракурсах. Это произведение говорит о высоком мастерстве и своеобразии творческого кредо создавшего его художника.

Предполагают, что художниками, работавшими над миниатюрами «Шахнаме» 1526/27 года, были также Ага Мирек (*илл. 88*), Музаффар Али (*илл. 90—91*), Мирза Али, Мир-мусаввир, Мир-Сейид Али и другие, подписи которых дошли до нас на произведениях последующего времени.

Заслуживают высокой оценки, особенно по своим колористическим достоинствам, иллюстрации выполненной в Тебризе в 1529 году рукописи Шараф ад-Дина Али Йезди «Зафарнаме», находящейся в библиотеке Голестанского дворца в Тегеране.

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что в течение 1520-х годов, особенно в их второй половине, тебризские художники, работавшие в сефевидской придворной китабхане, опираясь на местные традиции и опыт других художественных школ Ближнего и Среднего Востока, завершили выработку стиля, который соответствовал новым эстетическим вкусам и представлениям.

Время высшего расцвета тебризской живописи приходится на 1530—1540-е годы. Среди подписных миниатюр этих лет впервые встречается имя Султана Мухаммеда, которого современник мастера и ценитель искусства, автор трактата о каллиграфиях и художниках Дуст-Мухаммед назвал «единственным в своей эпохе». Мы не знаем года рождения этого выдающегося восточного художника, однако известно, что к моменту приезда в Тебриз Бехзада Султан



95. *Мирза Али*. Шапур показывает Ширин портрет Хосрова. Миниатюра из «Хамсе» Низами. 1539—1543

Мухаммед уже состоял в придворной китабхане, где его учеником был сам «его величество шах Тахмасп». Весьма вероятно, как предполагает ряд советских исследователей, что Бехзад, поставленный шахом Исмаилом во главе придворной библиотеки, после смерти своего покровителя должен был уступить это место Султану Мухаммеду, который, надо полагать, оставался близок Тахмаспу, вступившему на престол юношей в 1524 году. Возможно, что Бехзад вскоре покинул Тебриз и вернулся в Герат, где, как сообщает автор XVI века Казим Ахмед, и был погребен. Во всяком случае, Бехзад фактически не стал главой тебризской школы миниатюры. Ее ведущим художником, определившим стиль живописи на несколько десятилетий вперед, был его младший современник, мастер с ярким индивидуальным талантом Султан Мухаммед.

Две подписные миниатюры, которые исследователи относят к концу 1520 — началу 1530 годов, исполнены художником в рукописи «Дивана» Хафиза из бывшей коллекции Картье (ныне в музее Фогга, Кембридж, США). Оба произведения свидетельствуют о высокой зрелости и оригинальности мастерства Султана Мухаммеда. Одна из них изображает дворцовый прием у принца Сам Мирзы, у которого была исполнена рукопись; другая — попойку во дворе перед домом. В обоих произведениях художник проявил себя мастером сложных многофигурных композиций. Изображая дворцовый прием, он

расположил несколько десятков персонажей вокруг павильона, в айване которого восседает на троне принц. Фигурки собравшихся на церемонию людей образуют своего рода спираль, которая начинается от трона принца огибает передний план уходит назад через арочный проем в стене павильона и затем поднимается вверх где завершается группой на крыше. Такое построение сообщает этой обычно статичной в изображении миниатюристов композиции неожиданную динамичность. Живое наблюденное движение передает художник, характеризуя отдельные персонажи. Одни ведут беседу, наклонившись к друг к другу, иные поглощены музыкой или заняты угощением. Даже людей, изображенных к ним спиной, художник поворачивает вполборота, чтобы был виден профиль и выражение их лиц. Вместе с тем Султан Мухаммед с удивительным композиционным мастерством связал в единое декоративное целое — в своеобразный кра-



96. Мир-Сейид Али. Меджнун у палатки Лейли.
Миниатюра из «Хамсе» Низами. 1539—1543

сочный узор, проникнутый ритмом плавных линии и красочных пятен, — цепочки фигурок в разноцветных одеждах и белых тюрбанах, пейзаж с уходящими в синее небо стройными кипарисами и цветущими деревьями а также архитектурный стаффаж, украшенный арками и мозаичной декорацией.

Вторая из названных миниатюр — «Попойка» — оригинальна не только по сюжету но и в композиционном отношении (илл.92). С поразительной для средневекового художника свободой и смелостью изобразил Султан Мухаммед опьяневших и предавшихся безудержному веселью мужчин, среди которых много белобородых шейхов. Каждая фигура охарактеризована метко, индивидуально, с живой наблюденностью и подчас иронией. На первом плане во дворе перед домом изображено множество людей. Одних уже свалил сон, другие пляшут под звуки музыки, неистово размахивая руками. Через дверь дома выводят подвыпившего; в окнах и на балконе видны беседующие за чашей вина, а также старик, возлегший на тахту с книгой (?) в руках. Всё эти жанровые мотивы в соответствии с содержанием стихов Хафиза художник дополнил группой ангелов, пирующих на крыше. Непринужденность в расположении изображенных фигур и предметов не помешала, однако, Султану Мухаммеду пронизать всю композицию стройным ритмом, который направляет наш взгляд от насыщенного действием перед-

него плана вверх через оконные и дверные проемы на крышу. Завершенность композиции придают также архитектура изображённого дома и введенный в левую часть миниатюры пейзаж.

В рукописи находятся ещё несколько миниатюр, одна из которых — «Проповедь в мечети» — подписана именем упоминавшегося нами художника Шейхзаде. Другую миниатюру, изображающую «Развлечение принца в саду», ряд исследователей связывает с именем Султана Мухаммеда. Действительно, изображенные на ней фигуры исполнены изящества, а красочный строй и линейный ритм композиции рождает тонкое лирическое чувство. Тем не менее подчеркнутая симметрия и уравновешенность в расположении фигур, а также лужайка, трактованная как декоративный ковер, не соответствуют, как нам кажется, духу и приемам письма великого тебризского живописца.

Подписные произведения, бесспорно созданные Султаном Мухаммедом, входят в число иллюстраций одной из самых замечательных иллюминированных рукописей XVI века — «Хамсе» Низами, хранящейся в Британском музее в Лондоне. Манускрипт был исполнен в тебризской kitabxane для шаха Тахмаспа I в 1539—1543 годах. Рукопись имеет роскошно орнаментированные титульные листы; широкие поля ее страниц украшены узором, выполненным золотом. Убедительно звучат слова переписавшего ее каллиграфа Шах-Махмуда Нишапури, начертавшего на одной из страниц рукописи: «Око времени никогда не видело подобного этому!»

В украшении рукописи миниатюрами соревновалось шесть лучших художников эпохи: Султан Мухаммед, Ага Мирек, Мир-мусаввир, Мирза Али, Мир-Сейид Али и Музаффар Али. Подпись Султана Мухаммеда стоит на двух миниатюрах: «Хосров любит купающуюся Ширин» и «Бахрам Гур охотится на львов». Особенно привлекает поэтичностью художественного образа первая из них (илл. 94). Традиционный сюжет — царственный всадник Хосров случайно видит купающуюся в озере полуобнаженную Ширин — представлен на фоне роскошного пейзажа. Изумрудно-зеленые, сиреневые и коричневые скалы обступили уединенное горное озерко, цветут кусты и деревья, пышным ковром травы покрыты лужайки, по золотому сверкающему небу плывут белые «китайские» облачка. Весенняя природа, яркая и сочная по краскам, рождает образ, созвучный лирическому строю поэмы. Важную роль в композиции играет черная под золотым седлом фигурка Шабдиза — верного коня Ширин, который, почуя постороннего, поднял голову и тревожно заржал. Глаз зрителя скользит от спокойно сидящей Ширин к коню и далее по его изогнутой шее вверх к фигуре Хосрова, приложившего «палец



97-98. Султан Мухаммед (?) Охота. Миниатюра из рукописи «Золотая цепь» Джами. 1549

удивления» к своим устам. Движению коня созвучен ритм сложного динамичного рисунка скалистых гор, и это вносит в композицию миниатюры оттенок напряжения, создает ощущение неясной тревоги и ожидания.

Другая подписная миниатюра Султана Мухаммеда изображает сцену охоты. В центре композиции скачущий во весь опор на коне Бахрам Гур, который выпущенной из лука стрелой поражает льва и онагра. По краю поляны и среди гор, образующих дальний план композиции, размещены полные движения фигурки зверей, охотников, всадников царской свиты. Яркие костюмы и головные уборы людей образуют цветной узор на фоне зеленовато-сиреневого пейзажа и золотого неба.

Предполагают, что Султаном Мухаммедом были выполнены еще две миниатюры этой рукописи, не имеющие подписи художника. На одной из них изображено вознесение Мухаммеда на небо. Фантастический сюжет решен подобно яркому узору. В центре композиции — объятый золотом пламени пророк верхом на Бураке — сказочном коне с женской головой. Стройные ангелы с крыльями на спинах расположены вокруг фигуры пророка динамичным овалом. На ярко-синем небе, образующем фон композиции, сверкают золотые звезды и плывут белые, похожие на орнамент облака.

Вторая миниатюра изображает Султана Санджара, к которому с жалобой и обличением обратилась встреченная на дороге старуха. Изящество изображенных фигур и богатство пейзажных мотивов напоминают руку Султана Мухаммеда, но вместе с тем исполнение миниатюры отличается некоторой статичностью композиции, не свойственной этому художнику.

К числу лучших миниатюр в «Хамсе» Низами 1539— 1543 годов относятся также произведения художника Мирза Али- сына и ученика Султана Мухаммеда. Кази Ахмед пишет, что он «в живописном искусстве не имел себе равного и подобного»¹⁴. Подписные миниатюры художника — «Шапур показывает Ширин портрет Хосрова» и



99. Султан Мухаммед (?). Бахрам Гур у пастуха, повесившего свою собаку. Миниатюра из «Хамсе» Низами. Середина XVI в.

«Хосров слушает музыку Барбеда» — подтверждают эти слова (илл. 95). Обе миниатюры отличаются изысканным построением композиции, тонкостью рисунка, сочностью и гармонией красок. Каждый персонаж наделен выразительной характеристикой, что сообщает изображенным сценам живость и не-

посредственность. Ширин и окружающие ее придворные внимательно слушают Шапура, в то время как слуги, изображенные на переднем плане, заняты различными повседневными делами. На другой миниатюре художник представил музыкальный меджлис, который он мог реально наблюдать при дворе шаха Тахмаспа. От отца-учителя Мирза Али воспринял прием построения композиции по спирали, следуя движению которой глаз зрителя скользит от центрального персонажа по цепочке изображенных фигур сначала вдоль переднего плана, а затем вверх и в глубину. Но произведения Мирза Али присущи и особые черты. Большое внимание уделял он архитектуре, тщательно передавая ее формы, мозаичный узор, узор росписей на стенах. Художник в большой степени, чем его отец, акцентировал декоративное начало, симметрию красочных пятен, узорную гармонию композиций.

Новаторские по своему характеру миниатюры Султана Мухаммеда и Мирза Али не исчерпывают, однако, разнообразия творческих направлений тебризской живописи, представленных в рукописи «Хамсе» Низами 1539 — 1543 годов. Миниатюры художника Ага Мирека («Коронование Хосрова», «Хосров и Ширин слушают рассказ прислужницы») при характерной для нового тебризского стиля декоративности образного строя, богатстве ритма и яркой красочности сохраняют традиционную уравновешенность, подчас строгую симметрию композиции. О Музаффаре Али письменные источники XVI — начала XVII века сообщают как о художнике, который был «одним из наследников бехзадовского тростника»¹⁵. Но представление о традициях Бехзада, по-видимому, к этому времени уже изменилось. Миниатюра «Бахрам Гур охотится на онагров», имеющая подпись Музаффара Али, стилистически примыкает к тем декоративным тенденциям, которые утвердил в живописи Султан Мухаммед.

Некоторые миниатюры рассматриваемой рукописи отмечены стремлением их авторов к подробному повествованию, что также характерно для творчества тебризских художников XVI века. Эту тенденцию видим мы в исполнении миниатюры «Ануширван и совы», на которой сравнительно недавно удалось прочесть подпись художника Мир-мусаввира (*илл. 93*). Кроме конных фигур царя Ануширвана и его везира — действующих лиц поэмы — художник изобразил на переднем плане не относящуюся к тексту жанровую сцену: работающих крестьян и ослика.

Особенно сильно тенденция к повествовательности проявилась в произведениях сына Мир-мусаввира — художника Мир-Сейида Али, представленного в данной рукописи миниатюрой «Меджнун у палатки Лейли» (*илл. 96*). Низами в этом эпизоде передал чувства, охватившие безумного Меджнуна, когда старуха нищенка привела его на цепи в становище, где жила Лейли. Художник по-своему дополнил этот рассказ, подробно изобразив жизнь кочевья: озорных мальчишек, бросающих камнями в нищенку и ее спутника, обитательниц шатров, занятых своими домашними делами, пастухов со стадом. Композиция миниатюры построена по принципу своеобразного монтажа отдельных «кадров», повествующих о жизни кочевников. Среди этих «кадров» эпизод, привлечший поэта, занимает довольно скромное место. Повествовательный образный язык, заставляющий зрителя с интересом всматриваться в каждый изображенный художником мотив сельской жизни, не мешает декоративной цельности композиции, виртуозно объединенной пейзажем, ритмом линий, сверканием золота, многоцветием чистых, ярких красок.

С именем Султана Мухаммеда уверенно можно связать уникальную двойную миниатюру в рукописи Джами «Золотая цепь», хранящейся в Гос. Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (*илл. 97—98*). Рукопись переписал в 1549 году упомянутый выше придвор-



100-101. Мирза Али. Придворная сцена.
Миниатюра из рукописи «Скрижали» Джами. 1540-е гг.



102. Встреча шаха с дервишем. Миниатюра
из рукописи «Шах и дервиш» Хилали. 1537/38

ный каллиграф Шах-Махмуд Нишапури. Вклеенный в нее крупного формата диптих (размер каждой миниатюры 31,7X21 см) представляет сцену охоты, необычайную по масштабу изображенного пейзажа

и числу заполнивших его фигур. Оба листа по диагонали пересекает зеленая долина, куда охотники загнали множество мечущихся в разные стороны зверей. Справа под узорным балдахинном принц (или шах) стреляет из лука в ланей. Кроме охотников изображены слуги, свита, группа мужчин, развлекающих принца пляской. В левой части композиции — удивительно подвижные фигурки людей, карабкающихся по крутым скалам, чтобы сбросить большие камни в долину на зверей. Верх композиции на обоих листах завершает изображение шествующего по горной дороге большого каравана: на верблюдах возвышаются шатры с женщинами и детьми, едут музыканты и слуги, встречные продавцы торгуют фруктами. Трудно переоценить познавательное значение диптиха, в живых выразительных образах передающего множество мотивов из жизни людей сефевидского времени. Вместе с тем только очень большой и опытный мастер мог так свободно и художественно совершенно объединить все изображенные сцены в целостную декоративную композицию, радующую глаз изяществом рисунка, бурным ритмом движения, гармонией чистых и ярких красок.

Султан Мухаммед, как можно было заметить, никогда не повторял композиции. Оригинальностью поражают и эти миниатюры. Кроме характерного для Султана Мухаммеда образного строя, безукоризненного рисунка и гармонии цвета исполнение некоторых фигур людей и животных имеет аналогии в подписных произведениях художника. Очень сходна трактовка всадника на белом коне в центре левой миниатюры, а также ланей и медведя, поднявшего большой камень, в правой части диптиха с подобными фигурами на миниатюре «Бахрам Гур охотится на львов» в рукописи «Хамсе» Низами 1539—1543 годов. Все это убеждает в принадлежности ленинградского диптиха руке Султана Мухаммеда. Большинство исследователей датируют диптих 1540-ми годами, и только И. Щукин предполагает, что он был выполнен в Казвине в 1550-е годы. Это предположение не исключает авторства Султана Мухаммеда, который мог переехать в новую столицу из Тебриза.

Возможно, что Султан Мухаммед исполнил слегка подкрашенный рисунок к «Хамсе» Низами, хранящийся в Британском музее, изображающий посещение Бахрам Гуром пастуха, повесившего свою собаку (*илл. 99*). Довольно крупные фигуры исполнены с большим изяществом и свободой в передаче движений. Очень выразительны позы пастуха и крестьянина, стремительно идущего с вязанкой дров на плечах. Вместе с тем композиция декоративна: ритмически расположенные фигуры заполняют всю поверхность листа.

Сыну Султана Мухаммеда — художнику Мирза Али — с полным основанием приписывают диптих, вклеенный в рукопись трактата Джами «Скрижали», датированную 1568/69 годом и хранящуюся в Гос. Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (*илл. 100—101*). Многие фигуры в правой части диптиха, изображающей музыкальный меджлис, повторяют отдельные мотивы миниатюры «Хосров слушает музыку Барбеда» в рукописи «Хамсе» Низами 1539—1543 годов. По мастерству исполнения, смелости сочетания и вместе с тем гармонии ярких и чистых красок, изяществу живо трактованных фигур, а также тонкости в передаче архитектурного декора и пейзажа диптих ленинградских «Скрижалей» представляет выдающееся произведение тебризской миниатюры и, вероятно, был исполнен художником в 40-х годах XVI века.

Творчество художника Мир-Сейида Али, о котором мы упоминали, характеризуя рукопись «Хамсе» Низами Британского музея, известно еще по двум большим миниатюрам 1540—1545 годов (США, Кембридж, музей Фогг) (*илл. 103*). Это сцены городской и сельской жизни, исполненные в манере объединения в единую композицию ряда самостоятельных «кадров». Возможно, это иллюстрации к поэме Низами «Лейли и Меджнун». Однако, как в ранее рассмотренном произведении Мир-Сейида Али, эпизод, заимствованный из поэмы, растворен во множестве жанровых сцен. Художник увлеченно повествует о множестве событий, которые он мог наблюдать в городах и селах средневекового Азербайджана. Он сообщает живую выразительность персонажам своих миниатюр, передает диалог,



103 Мир-Сейид Али. Сцены городской жизни. Миниатюра из «Хамсе» Низами (?). 1540—1545



104. Марина. Миниатюра из рукописи «Пять сокровищ» Амира Хосрова Дихлави. 1540-е гг.

иной раз вносит в спокойное бытописание нотки юмора. В середине столетия Мир-Сейид Али уехал в Индию, где сыграл заметную роль в сложении «могольской» миниатюры.

Названными художниками не исчерпывается, однако, круг тебризских миниатюристов XVI века. Рукою крупно-



105. Баня. Миниатюра из рукописи «Пять сокровищ» Амира Хосрова Дихлави. 1540-е гг.

го мастера исполнены небольшие по размеру миниатюры в рукописи Хилали «Шах и дервиш» (1537/38), принадлежащей Гос. Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (илл. 102). Они изысканны по рисунку и цвету, но в их композиции нет динамики, свойственной художникам круга Султана Мухаммеда. Эти миниатюры значительны не столько обилием фигур, сколько внутренним содержанием. «Встреча шаха с дервишем» изображена на фоне цветущего весеннего пейзажа, рождающего большое поэтическое чувство. В миниатюре «Беседа шаха с дервишем» значительность содержания выражена расположением фигур, гармоничной уравновешенностью композиции, насыщенной мотивами архитектуры.

Спокойствие и гармония положены в основу композиции диптиха, помещенного в начале рукописи Фирдоуси «Шахнаме» (1546), хранящейся в Национальной библиотеке в Париже. Фоном изображенной дворцовой сцены, происходящей на покрытой цветами зеленой лужайке, служат золотые горы и чистое голубое небо. Как звучный аккорд, воспринимаются яркие краски костюмов придворных и слуг, одетых в синие, зеленые, красные, оранжевые и желтые с золотым узором платья и держащих в руках драгоценные сосуды. Декоративный характер живописи подчеркивает орнамент на полях рукописи, исполненный золотом, синей и другими красками.

Представление о тебризской живописи середины XVI века интересно дополняют миниатюры рукописи Амира Хосрова Дихлави «Пять сокровищ» (1540-е гг.), хранящейся в Гос. Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. В рукописи 12 миниатюр, характер исполнения которых позволяет думать, что над ее иллюстрированием работало несколько художников. Одна из миниатюр, изображающая придворную сцену, по мастерству композиции, тонкости рисунка, четкости каждой детали, чистоте и гармонии красок не уступает лучшим произведениям, вышедшим из книгохранилища шаха Тахмаспа. Исполнявший ее художник принадлежал к тому направлению тебризских миниатюристов, которые своим творческим кредо считали спокойствие и уравновешенность композиции.

Руке другого мастера принадлежит полная движения батальная сцена, стилистически близкая кругу Султана Мухаммеда (илл. 106). В отличие от традиционного приема расположения воинов на лужайке, лишь вдали обрамлен-



106. Батальная сцена. Миниатюра из рукописи «Пять сокровищ» Амира Хосрова Дихлави. 1540-е гг.

ной горами, миниатюрист изобразил всадников среди гор, три гряды которых пересекают пространство листа. Некоторые фигуры наполовину скрыты скалистыми утесами; одни всадники схватились в жаркой схватке, другие — преследуют отступающих пехотинцев.

В рукописи есть жанровые по сюжету миниатюры, насыщенные бытовыми подробностями. На одном из листов мы видим баню, показанную как бы в разрезе (илл. 105). Другой лист представляет морскую сцену: на большом коричневом корабле идет пир, теснится множество слуг, опьяневшего вельможу держат за руки (илл. 104). Ниже, на лодке, размещены музыканты, а внизу листа, перед островом, населенным зверями, художник изобразил двух купающихся обнаженных женщин.

Многофигурные батальные сцены представлены в рукописи Низами «Хосров и Ширин», исполненной около 1540 года (Шотландский музей в Эдинбурге), а также на отдельном листе, датированном временем около 1530 года (галерея Фрир в Вашингтоне). В рукописи Джамии «Юсуф и Зулейха» (1533/34), хранящейся в Египетской Национальной библиотеке в Каире, среди семи миниатюр, исполненных, по-видимому, разными художниками, особенно интересна одна, изображающая царский кортеж среди пейзажа, переданный несколькими планами. Композиция построена на диагонали; изящные фигурки людей выразительны в своих движениях.

Прекрасными произведениями тебризского стиля первой половины XVI века являются миниатюры в рукописи «Диван» Навои (1531), также принадлежащей Египетской Национальной библиотеке. Особенно красива сцена охоты: фигурки стремительно движущихся всадников в ярких костюмах образуют красочный узор на фоне голубой поляны. Можно назвать еще довольно много тебризских рукописей с миниатюрами, исполненными в годы расцвета этой школы живописи.

Наряду с книжной иллюстрацией в Тебризе получили распространение миниатюры на отдельных листах, которые условно называют портретами. В сефевидском придворном искусстве XVI века в «портретной» миниатюре возобладал идеализированный образ молодого изнеженного ноши, отдыхающего в изысканной позе. Одно из лучших произведений этого рода происходящее из альбома Бахрам Мирзы, имеет подпись Султана Мухаммеда. На прямоугольном поле листа изображен юноша, полу-

лежащий с книгой в руках.. Плавные, словно певучие линии, передающие изгиб фигуры, тонкий абрис округлого лица, гармоничный подбор красок, изящный золотой узор на дорогой одежде выдают руку крупного мастера. Предполагают, что художник изобразил самого молодого Тахмаспа. Султану Мухаммеду приписывают также «портреты», вклеенные в «муракка» (альбом) Гос. Публичной библиотеки им. М. Ет Салтыкова-Щадрина в Ленинграде. На одном из них изображен молодой человек, сидящий заложив ногу за ногу (илл. 1(1/)). Упершись одной рукой на колено, он в другой держит книгу! Одет юноша в синее платье, на которое накинута коричневый с узором халат, на голове — белый тюрбан. Фигура юноши декоративно выделена на нейтральном коричневом фоне. Другой «портрет» изображает молодого человека, читающего книгу, сидя под цветущим деревом. Очень красив колорит миниатюры!~в Котором преобладают яркие^ краски: красное с золотом_платье, зеленый халат, розовые цветы на дереве.^Считают произведением Султана Мухаммеда также «портрет» шаха Тахмаспа с соколом на руке. Однако некоторая грубость"" в""рисунок<Гзаставляет сомневаться в принадлежности этого произведения крупному живописцу.

Среди собственно портретных миниатюр, которые также исполняли тебризские художники, отметим превосходное по рисунку изображение человека, сидящего на корточках с книгой в руках. Судя по подписи, изображен некий Сейид Мухаммед. Исполнение миниатюры приписывают художнику Мир-Сейиду Али. Заслуживает внимания портрет татарского хана, хранящийся в Британском музее в Лондоне.



107. Султан Мухаммед (?). Принц, читающий книгу.
Середина XVI в.

В 1548 году, по политическим соображениям, столица Сефевидского государства была перенесена в Казвин. Однако, вероятно., не все художники последовали за двором в новую столицу. Некоторые остались в Тебризе.

К тебризским относят две миниатюры в рукописи Мани «Диван» 1554 года, принадлежащей Гос. Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щадрина в Ленинграде. На миниатюрах изображена сцена придворного медреса. Изящная по композиции, она написана яркими, блестящими, как эмаль, красками.

ми, что вместе с четкой прорисовкой каждой детали рисунка вносит в стиль исполнения холодноватую изысканность. Сходные черты характеризуют миниатюры рукописи Джами «Четки праведников» середины XVI века, хранящейся также в ленинградской Гос. Публичной библиотеке.

В Бодлеянской библиотеке Оксфорда хранится рукопись Фарида ад-Дина Аттара, датированная второй половиной XVI столетия. Одна из миниатюр рукописи подписана именем Камала Тебризи. Турецкий историк Али сообщает, что Камал Тебризи был учеником Мирза Али и впоследствии переехал в Стамбул. На миниатюре, подписанной художником, изображен юноша с соколом на руке (*илл. 108*). Миниатюра выполнена в высоких традициях тебризской живописи, но подчеркнута графично, что характерно для второй половины столетия. Цветовая гамма миниатюры отличается сочетанием ярких красок: оранжево-красной, синей, белой. Из других миниатюр рукописи отметим диптих, изображающий придворный пир, трактованный с большим вниманием к жанровым деталям. Любопытно, что фигура одного из слуг помещена на узорном поле страницы за полосой, обрамляющей композицию.

Крупным художником во второй половине XVI века по-своему трансформировавшим традиции тебризской миниатюры, был Мухаммеди-второй сын Султана Мухаммеда. В отличие от своего брата Мирза Али он не только усвоил художественные принципы своего отца, но внес в них новое начало. Известно несколько подписных миниатюр художника. Даты на них свидетельствуют о том, что Мухаммеди работал более пятидесяти лет, по-видимому, начав свою творческую деятельность в Тебризе в конце 1520-х годов и продолжив ее в Казвине, где сыграл важную роль в формировании местной школы миниатюры, получившей большое значение в истории иранской живописи конца XVI — начала XVII века.

Некоторые произведения Мухаммеди имеют традиционные сюжеты, посвященные придворным пирам или изображению влюбленных. В этих произведениях много изящества, красив ритм линий, звучен красочный строй. Наряду с ними Мухаммеди создал своеобразный вид миниатюры, в исполнении которой главную роль играет мастерский контурный рисунок, лишь дополненный подкраской лиц изображенных персонажей и их тюрбанов, а также отдельных элементов пейзажа. Такими приемами исполнена, например, сцена меджлиса в горах на рисунке, принадлежащем Национальной библиотеке в Париже. Однако значение творчества Мухаммеди заключается не только в том, что, усилив графическое начало миниатюры, он существенно изменил ее стилиевой характер, стал отходить от декоративных приемов средневековой живописи, менее важным было обращение художника к широкому кругу жанровых сюжетов, особенно сцен сельской жизни.

Лучшая миниатюра на эту тему хранится в собрании Лувра и имеет дату — 1578 год (*илл. 109*). Среди гористого пейзажа художник изобразил крестьянина, пашущего землю, лесоруба за работой, шатры с сидящими внутри них женщинами, а также стадо, расположенное на первом плане. Фигуры людей и животных переданы живо и выразительно: бородатый крестьянин, погоняя пару животных, впряженных в плуг, обернулся к мужчине, сидящему под деревом; женщины в шатре ведут между собой разговор. Если насыщенные жанровыми мотивами миниатюры Мир-Сейида Али все же исполнялись как иллюстрации отдельных эпизодов классических поэмов Низами, то сюжет в произведениях Мухаммеди имеет самостоятельное значение.



108. Камал Тебризи. Молодой человек с соколом. Миниатюра из рукописи Фарид ад-Дина Атгара. Ок. 1560 г.

Оригинален по теме рисунок Мухаммеда, принадлежащий Гос. Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (*илл. 110*). На нем изображены танцоры, пляшущие под аккомпанемент нескольких музыкальных инструментов. Некоторые из танцующих наряжены в звериные шкуры с козлиными головами; на других — шутовские колпаки. В этом произведении Мухаммеда поражает не только свобода в передаче движений и поз, но также индивидуализация лиц, особенно четырех музыкантов, фигуры которых помещены на первом плане внизу листа. Чаще всего рисунок этот называют «Танец дервишей». На другом листе, также хранящемся в Ленинграде, изображен принц со свитой и группа селян с лопатами. Мотив человека с лопатой в руках встречается в виде отдельных рисунков, быть может, этюдов, которые исполнял Мухаммеда. Ему принадлежат некоторые «портретные» миниатюры. Самая ранняя из них в альбоме, хранящемся в Стамбуле, имеет дату—1527— 1528 годы — и подпись художника. На ней, возможно, изображен молодой Тахмасп. Другой «портрет» юноши, держащего в руке чашу с вином, отвечающая стилю времени, вместе с тем обладает особым, характерным для Мухаммеда динамизмом в передаче позы изображенного.

В духе подцвеченных рисунков Мухаммеда превосходно изображен пикник в горах на миниатюре, исполненной около 1590 года, ныне хранящейся в Музее изящных искусств в Бостоне (*илл. 111*). Очень остро, с долей психологизма переданы лица изображенных людей, расположившихся под деревом на склоне горы и занятых приготовлением пищи. Многофигурную композицию объединяет пейзаж, в глубине которого видны здания, переданные в перспективном сокращении, что также явилось приемом, новым для восточной миниатюры.

Историю миниатюры на рубеже XVI и XVII веков завершает творчество Садиг-бека Афшара. Он родился в 1533 году в Тебризе и учился живописи у художника Музаффара Али, участвовавшего, как мы отмечали, в создании миниатюр «Хамсе» Низами 1539—1543 годов. В 1570-х годах, при шахе Исмаиле II, Садиг-бек работал в шахской библиотеке Казеина, а при шахе Аббасе I, на рубеже XVI—XVII веков, возглавил китабхане в столичном Исфахане.



109. Мухаммеда. Сцены сельской жизни. 1578



110. Мухаммеда. Танец дервишей

Известны два подписных произведения Садиг-бека. На одном изображен эмир, сидящий на полу, на другом — мужчина верхом на осле (илл. 112). Садиг-беку принадлежат иллюстрации в рукописи Анвар-и-Сухайли (1593, Музей Виктории и Альберта в Лондоне) и живая по трактовке сцена на одной из миниатюр рукописи «Бустан» Саади (конец XVI в.), хранящейся в Бодлеянской библиотеке



111. Пикник. Миниатюра. Ок. 1590 г.



112. Садиг-бек. Мужчина верхом на осле.
Конец XVI — начало XVII в.

в Оксфорде. В своем искусстве Садиг-бек развивал реалистические тенденции, обозначившиеся в творчестве Мухаммеда. Создавал он не миниатюры, предназначенные для книги, а самостоятельные станковые графические произведения бытового жанра. В исполнении их главную роль он отводил рисунку; в передаче пейзажа прибегал к перспективному уменьшению удаленных предметов. Садиг-бек был поэтом и ученым. Он написал стихотворный трактат «Ганун ос-совар» («Канон изображений»), в котором изложил не только практические советы художникам, но высказывал важные мысли о характере изобразительного искусства.

«Если искусство изображения станет твоей мечтой, [лишь] природа может быть твоим уstadом (учителем. — Лет.),» — пишет он в одном из разделов своего трактата¹⁶.

Садиг-бек происходил из знати, но его произведения не только по сюжетам, но и по характеру исполнения несли прогрессивные для той эпохи, демократические тенденции. В своем трактате Садиг-бек тоже отступил от традиции. Он не славословит правителя, как это было принято в придворной литературе того времени, а, наоборот, в первых строках своего сочинения советует художникам «быть подалее от окружения султанов», предостерегает их от произвола феодалов. Тенденции, характеризующие мировоззрение и творчество Садиг-бека, говорят о начавшемся серьезном переломе в развитии изобразительного искусства, переломе, который в последующие столетия привел к сложению в Азербайджане искусства нового типа.

Высокими художественными достоинствами наделены многие металлические изделия рассматриваемого времени — воинские доспехи и оружие, поражающая многообразием утварь — различного рисунка и декора чаши и подносы, а также изящные письменные приборы — каламданы, — и сложного устройства астролябии. В их убранстве применялись все виды декоративной обработки металла — гравировка, чернение, различного вида таушировка и т. д.

Непревзойденным шедевром остается огромный котел мавзолея-мечети Ходжа Ахмеда Яссави, в практике художественного литья эпохи средневековья не встречающий близких аналогий (*илл. 113*). Двухтонного веса бронзовый сосуд, вмещающий более трех тысяч литров воды, выставлен в одном из залов Эрмитажа. Котел заслуженно считается чудом литья XIV века. Создание его было сопряжено с решением многих, по тому времени чрезвычайно сложных художественных и технических задач. Гигантская чаша сфероконического абриса (диаметр 243,4 см) плавно переходит в стройную опору, основание которой стоит на массивной плите (общая высота 158,3 см). Тщательно обработанный корпус котла позволяет все же усмотреть стыки литейной формы и примерно восстановить этапы отливки и последующей отделки, производившихся, вероятно, в одном из ближних селений.

В убранстве котла привлекает продуманность масштаба и тщательность прорисовки его элементов. Верхняя часть корпуса украшена лентами орнаментализованных надписей, служащих как бы фоном для десяти больших декоративных ручек, чередующихся с крупными выпуклыми медальонами. Под бортовым венчиком, с характерным архитектурным «слезником», проходит сплошная полоса начертанной эффектным несх'ом надписи, содержащая повеление Тимура об изготовлении котла в 801 г. х. (1399). Затем идет коранический стих, повествующий о богоугодности обеспечения водой паломников. Пространство между ручками и медальонами заполнено повторяющейся благопожелательной надписью и «подписью» автора — устада Абд аль-Азиза, сына мастера — устада Шараф ад-Дина ат-тебризи. Последняя декоративная полоса состоит из многократно повторяющейся куфической надписи с традиционной формулой — «Власть принадлежит аллаху». Гладь основания сосуда оттенена характерными орнаментированными трилистниками — «модехиль» — и расположенными в шахматном порядке рельефно выполненными медальонами.

Котел и поныне поражает грандиозностью размеров, монументальностью замысла и художественностью его осуществления. Совершенство форм, изысканность пропорционального строя и изящество орнаментации говорят о яркости дарования и высоком профессиональном мастерстве художника. Однако неверно рассматривать котел изолированно от интерьера зала, для которого он был отлит и пространство которого организовывал, а также вне связи с другими компонентами убранства зала, хотя бы изготовленными Изз ад-Дином из Исфахана светильниками. Возведению особо важных сооружений, к которым принадлежал и мавзолей-мечеть в городе Яссы (ныне Туркестан. — Лет.), одна из трех крупнейших построек Тимура, как уже отмечалось, обычно предшествовало составление проекта, позволявшего одновременно вести строительные и частично отделочные работы, вплоть до тканья ковров. Подобным проектом, видимо, было предусмотрено заблаговременное изготовление котла и составлявших с ним ансамбль подсвечников. Известное единство эстетических представлений, порожденное общностью тенденций развития культуры, обуславливало успешность совместного творчества мастеров, выходцев даже из таких городов, как Тебриз и Исфахан, издавна славных своими художественными традициями.

Напомним кстати, что изразцовое убранство этого замечательного памятника выполнялось мастером из третьего города — Хаджи Хасаном из Шираза.

Черты эволюции художественного стиля и эстетических представлений позволяет также проследить убранство принадлежавших князьям Мстиславским парадных воинских доспехов — щита, шишака и наручей. Изготовленные азербайджанскими оружейниками в XVI — начале XVII века, они занимают видное место в экспозиции Оружейной палаты, не встречая равных в мировых художественных собраниях. Особо замечателен выкованный из листа булатной стали круглый щит (илл. 114) с конусообразным повышением. Особо замечателен выкованный из листа булатной роще, выполненное в сложной и дорогой технике врезной таушировки, говорит о незаурядности дарования Мумина Мухаммеда зарнишана — инкрустатора, искусного златокузнеца и знатока орнаментального наследия своей страны. Лейтмотив убранства составляет система спиралевидных полос, расширяющихся от центра к внешнему ободу. Их плоскости покрыты изящным орнаментом, тонко награвированным и со вкусом инкрустированным золотом. Сложные плетения стилизованного растительного орнамента, в котором преобладают мотивы цветов гвоздики и граната, служат как бы нейтрализующим фоном для разнообразных батальных и охотничьих сцен и традиционного «звериного гона» (илл. 115).

Мотивы «звериного гона», в которых участвует множество различных животных — от львов, тигров и гиен до зайцев, горных козлов и лисиц, — невольно ассоциируются со сходными сценами на ганджинских кувшинах — карасах, а жанровые сцены — с тематически им близкими мотивами на ранее упоминавшемся эрмитажном блюде. Не менее характерно и многообразие воспроизведенных сюжетов — от пасторального характера изображения пастуха, играющего на нее — род свирели, до излюбленной художниками сцены посещения Меджнуна в пустыне Лейлой, на мотив прославленной поэмы великого Низами. Воспроизведены ли сцены сражения, единоборства со зверями, изображен ли Меджнун, внимание приковывают уверенная четкость линий, экспрессия движений, смелость резких, подчас неожиданных ракурсов, искусство применения в инкрустации расцветок золота: червонного — в силуэтах людей и животных и слегка зеленоватой лигатуры — в затейливых линиях и как бы прозрачных элементах узора орнаментального фона.

Иначе организовано убранство шлема — шишака — (илл. 116), также выкованного из листа струистого булата — своеобразной формы круглой «мисюрки» (диаметр 19 см). На его поверхности, покрытой тщательно прорисованным и мастерски награвированным растительным орнаментом, размещены тонко прокованные золотые пластинки с большими полусферическими кабошонами — бирюза и рубины — в высоких чеканных гнездах. Низ шлема обрамлен полосой эффектно начертанной декоративным несх'ом коранической надписи, а верх венчает орнаментированный золотой круг, также украшенный ярко-голубой бирюзой и вишнево-красными рубинами.



113. Абд аль-Азиз, сын Шараф ад-Дина, ат-тебризи.
Котел мавзолея-мечети Ходжа Ахмеда Яссапи
в городе Яссы (ныне Туркестан). XIV в.

Стилем и техникой выполнения декору шишака тождественны наручи-налокотники (илл. 117). На вороненом булате отчетливо вырисовывается золото орнаментальных растительных плетений, композиционные узлы которых отмечены бирюзовыми «каменьями» в характерных для того времени высо-

ких чеканных гнездах. Изысканные формы и богатство декора всех этих предметов не превратили их в эффектные драгоценные безделушки. Мастерство азербайджанских златокузнецов проявилось именно в том, что при всей своей импозантности доспехи производят впечатление внушительности и надежности.

Таким уникальным произведениям искусства, как рассмотренные котел и доспехи, был под стать общий высокий



114 Мумин Мухаммед зарнишан. Щит. XVI — начало XVII в.



115. Щит. XVI—начало XVII в. Фрагмент

уровень художественной обработки многих металлических изделий того времени.

Отметим среди них ранее упоминавшуюся превосходно прорисованную и искусно выполненную в 1319 году бронзовую чашу, принадлежавшую купцу Юсуфу, сыну Ахмеда ат-тебризи (Лондон, Музей Виктории и Альберта) и привлекающую изяществом орнаментального убранства небольшую астролябию, служившую для определения широт и долгот небесных светил, которую в 1486 году изготовил Шукрулла Мухлис аш-ширвани (коллекция Харири, Париж).

Экспозиция и фонды Музея истории Азербайджана и Музея азербайджанского искусства им. Р. Мустафаева в Баку располагают богатыми художественными коллекциями различного назначения предметов. Назовем разнообраз-



116. Шлем. XVI—начало XVII в.

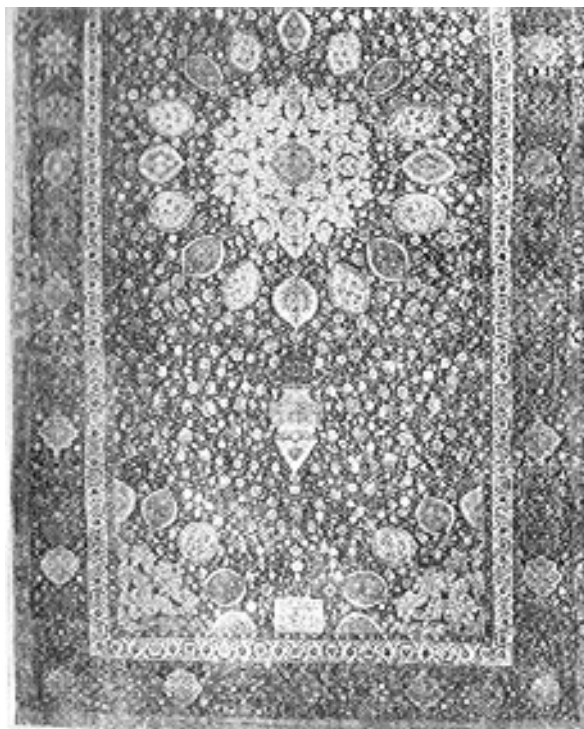
ные по формам бронзовые или медные подставки для светильников— «шамдан»; с плавным очертанием округлого тулова стройные медные кувшины для омовений — «афтафа», большие, также медные сосуды для банных принадлежностей и белья — «хаммам тазасы», богато орнаментированные шлемовидной формы колпаки для накрывания птиц «серпуш», а также жаровые мангалы. Изяществом форм и тщательностью прорисовки деталей выделяется группа небольших кувшинчиков для розовой воды — «гюлабдан» и характерной грушевидной формы небольшие плоские флаконы для духов и благовоний — «атар-габы»;затейливого рисунка медные части курительных прибо-



117. Наручи. XVI —начало XVII в.

ров — кальянов. Интересен крупный, видимо, ритуальный сосуд с любопытным наименованием «кырх ачар джами» - сорокаключевая чаша.

Различные по назначению, размерам и характеру убранства изделия объединяет искусная моделировка форм, совершенная техника выполнения богатого и разнообразного орнаментального декора, в котором, как правило, преобла-



118. Максуд Кашани. Ковер «Шейх-Сефи». 1539. Фрагмент

дают сложные переплетения растительного орнамента с реалистично трактованными элементами местной флоры и прихотливой вязью декоративных надписей. Сюжет часто встречающихся, тонко награвированных жанровых, батальных и иных сцен составляет художественно и тематически общий круг с мотивами миниатюрной живописи и художе-



119. Тебризский ковер. Середина XVI в. Фрагмент



120. Гийяс ад-Дин Джаяи. «Охотничий» ковер. 1542/43. Фрагмент.

Большинство этих изделий точно не атрибутировано, поскольку украшающие их орнаментализованные надписи обычно содержат либо благопожелания, либо религиозные изречения, не сообщая ни места, ни времени изготовления, ни имени мастера. Датировке и установлению места их производства в значительной мере помогают особенности художественного стиля — характер пластики форм, методика размещения декора, тематика орнаментального убранства, круг воспроизводимых сюжетов и т. п.

Определенная и немалая часть этих предметов, вероятнее всего, происходит из Лагича, славившегося производством металлической хозяйственной утвари и оружия небольшого местечка, затерявшегося в предгорьях Кавказского хребта. Его сравнительно точно датируемые изделия принадлежат к более позднему времени, но древность самого селения так же несомненна, как и давность сложившейся в нем профессионально-художественной традиции, прославившей лагичских медников — «мискаров».

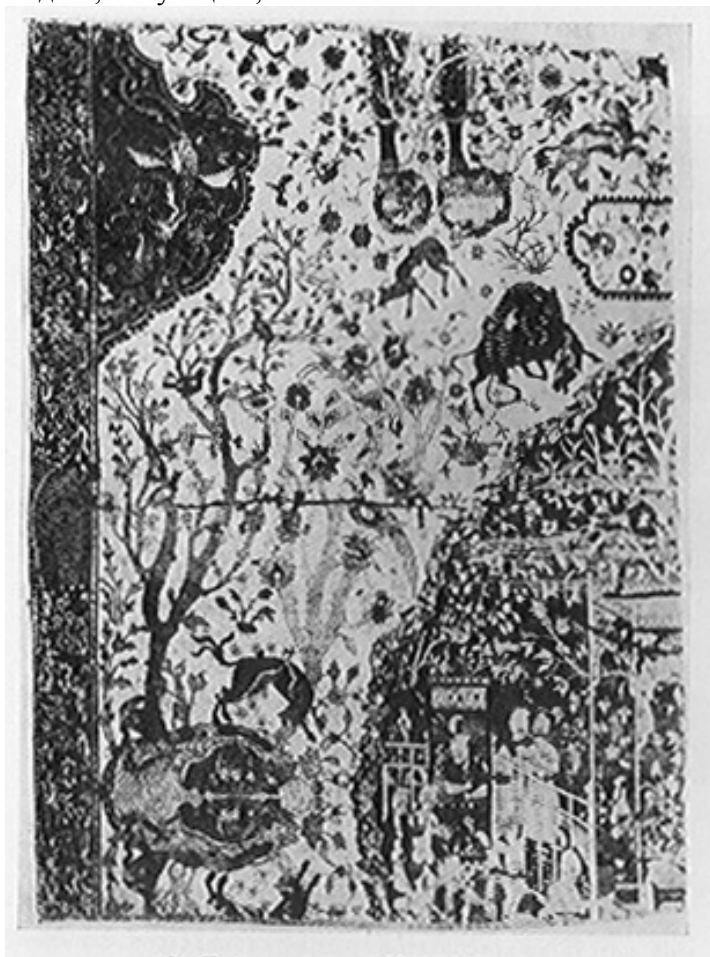
Повсеместно бытовавшим, чрезвычайно широко распространенным и удивительно многообразным видом художественного ремесла было ковроделие, которым Азербайджан славился исстари. Сведения о нем встречаются с незапамятных времен, начиная с античных авторов (Ксенофонт и другие), не говоря уже о многочисленных свидетельствах исторических хроник и географических сочинений арабских ученых и путешественников (Табари, Мукаддаси и другие), упоминании ковров в поэтических произведениях (Низами, Хагани, Ширвани и другие). Подтверждением высокой репутации художественных достоинств азербайджанских ковров служит их воспроизведение на картинах ряда художников эпохи Возрождения (Ганса Мемлинга, Ганса Гольбейна, Карло Кривелли и других).

Повседневную жизнь любой азербайджанской семьи неизменно сопровождали различного назначения ковровые изделия, от «мафрашей», «хурджинов», «чувалов» и других мешков или переметных сум для вьючной клади до специальных молитвенных ковриков — «намазлык'ов» или ковровых гарни-туров — «даст хали гяба», — почти обязательного элемента приданого девушки, в изготовлении которо-го она, как правило, участвовала.

По технике изготовления и фактуре азербайджанские ковры делятся на два резко различающихся ви-да: безворсные («паласы», «сумахи», «килимы», «джеджимы», «зили», «верни» и др.) и ворсовые (боль-

шие — «хали» и сравнительно мелкие — «халча»). По художественно-техническим особенностям они составляют четыре основные, стилистически довольно четко локализующиеся группы — Куба-Ширванскую, Ганджа-Казахскую, Карабахскую и Тебризскую. Разумеется, между этими группами были стилиевые связи и переходы. Кроме того, внутри каждой группы существует множество более мелких, особенности которых — в композиции, расцветке, репертуаре орнаментики, плотности тканья и т. п. — приметны не только для знатоков, позволяя их выделять из общей массы. Каждая такая группа обладает своим наименованием — иногда по названиям городов (Куба, Ганджа, Казах, Тебриз, Ардебиль, Шемаха и др.) и населенных пунктов, даже небольших селений (Чичи, Хила, Херис, Пиребедиль и др.), которые были известны своим ковровым производством, иногда по областям (Ширван, Кобыстан и др.), а иногда и по именам каких-либо династов (Шах-Аббаси, Шейх-Сефи).

Художественные качества азербайджанских ковров, снискавшие им популярность среди антикваров и обусловившие видное место в экспозициях и фондах крупнейших музеев мира, определялись суммой почти обязательных компонентов. Отметим совершенную по тому времени технику изготовления, в том числе и большую плотность тканья — с амплитудой от 160 до 400 тысяч узлов на 1 кв. м.; многокрасочность яркой палитры с бесчисленным количеством тончайших цветовых оттенков и нюансов; устойчивость естественных красителей, которыми служили кошениль, марена, индиго, вплоть до скорлупы орехов и т. п.; композиционную ясность и исключительное разнообразие мотивов и элементов декора. Наименование каждого, бытующего,



121. Тебризский ковер. XVI в. Фрагмент

кстати, вплоть до наших дней, отражает либо его внешние черты, либо истоки, подчас весьма далекие и нередко известные ковроткачу лишь по изустным преданиям; либо связано со схематизированным изображением какого-либо животного, птицы или предмета. Показательны такие наименования, как «сичан-диши» (мышинные зубы), «пишик-аягы» (кошачий след), «алма-гюлю» (яблоневый цветок), «бута» (в Средней Азии — «тус-тупи»), стилизованное, по сути дела символическое, изображение фазана — священной птицы огнепоклоннического культа, обладавшее в свою очередь множеством вариантов — «балалы-бута» (бута с младенцем), «кюсюсл-бута» (поссорившаяся бута) и т. д. и т. п.

Благородна цветовая гамма азербайджанских ковров, как правило, интенсивная, построенная на контрастах ярких, но не броских цветов. Строго выдерживались колористическая целостность и гармония. Обычное темно-синее либо красное среднее поле оттеняло многоцветность узоров основной орнаментальной композиции и убранства сложно построенного бордюра.

Среди азербайджанских ковров, хранящихся в крупнейших музеях мира и неоднократно воспроизводимых как в специальных выставочных, так и рекламных каталогах, заслуженной известностью обладает замечательный ковер «Шейх-Сефи» из Ардебильской мечети (Музей Виктории и Альберта в Лондоне). Дело не только в его размерах, по тому времени незаурядных — 5,34X10,51 м. Специально сотканный для этой мечети «рабом божьим Максудом Кашани» в ковроткацких мастерских Тебриза, он наделен присущими азербайджанским коврам чертами, но индивидуально интерпретированными (илл. 118).

Безупречна целостность композиционного замысла ковра, подтвержденная превосходно продуманным соподчинением с большим вкусом размещенных и искусно выполненных традиционных элементов декора. На темно-синем фоне просторного среднего поля, затканном тонко прорисованным растительным плетением, эффектно вырисовывается большой золотисто-красноватой расцветки медальон сложной композиции, заполненный превосходным орнаментом. Медальон обрамлен шестнадцатью сравнительно небольшими красными, желтыми и зелеными орнаментальными картушами, а композиционная ось ковра выделена стилизованными изображениями подвешенных на цепочках светильников. Они свидетельствуют, что ковер предназначался для мечети, и напоминают изображения светильников в убранстве мавзолея Гюлистан. Углы среднего поля забраны повторяющимися фрагментами центрального медальона. Великолепен обрамляющий ковер сложный бордюр, состоящий из нескольких тщательно продуманных по рисунку и цвету койм. Колористически гармонируя с центральным медальоном, он с ним не спорит, а выделяет его организующее начало и художественное значение. В верхней части ковра, в небольшом медальоне — «кетербэ» — начертаны стих Хафиза, имя мастера и дата изготовления — 946 г. х. (1539). Ковер ценен той высокой мерой профессионального мастерства, которое говорит не только о яркой индивидуальности мастера, но превращает изделие художественного ремесла в шедевр, произведение подлинного искусства.

Другой уникальный ковер, относящийся ко времени расцвета тебризской художественной школы, находится в музее Польди-Пеццоли (Милан). По характеру рисунка он является так называемым охотничьим ковром (илл. 120). По полю ковра, обрамленному широким бордюром, среди цветочного узора размещены фигурки скачущих охотников, поражающих стрелами и копьями ланей или сражающихся с хищными зверями, а также отдельные изображения стремительно бегущих животных. Динамизм деталей не нарушает общей композиционной гармонии, строгой симметрии узора и декоративной уравновешенности красочной гаммы ковра, построенной на контрастном сочетании крупного красного медальона и темно-синего поля, покрытого тонким полихромным узором. Надпись в медальоне сообщает дату изготовления ковра — 1542/43 год¹⁷ и имя мастера Гийяс ад-Дина Джами. V/

Уникальным был и ковер, фрагмент которого хранился в частном собрании в Будапеште (илл. 121). В крупном по размеру центральном медальоне выткана придворная сцена: группа людей, расположившихся вокруг садового павильона, за которым видны ветви деревьев с сидящими на них птицами. Фигурки придворных по трактовке близки миниатюрам Султана Мухаммеда 1530—1540 годов. Это позволяет отнести ковер к первой половине XVI века и предположить, что рисунок для него создал если не сам Султан Мухаммед, то кто-либо из его художественной мастерской.

В отличие от миланского ковра медальон будапештского имеет синий фон; по контрасту с ним остальное поле ковра сделано светлым и заполнено изображением ветвистых деревьев, птиц, ланей, тигра, напавшего на быка, и др.

Богатейшим ландшафтом со стройными кипарисами, весенними цветущими деревьями и снующими между ними зверями и птицами представляется композиция тебризского ковра, хранящегося в Музее декоративного искусства в Париже. Красочная гамма ковра, не столь контрастная, как обычно, построена на сочетании теплых охристых, красных и коричневых тонов. По мотивам узора, в котором отсутствуют фигурки охотников, этот ковер относится к группе «звериных». Великолепный «звериный» ковер, созданный в тебризских мастерских, вероятно, в середине XVI века, принадлежит Музею Виктории и Альберта в Лондоне. В его узоре преобладают мотивы борьбы зверей, расположенных на главном поле и в бордюре ковра, среди растительных стеблей и цветов (илл. 119).

Особую группу составляют тебризские ковры XVI века с большим, иногда звездообразным медальоном, занимающим почти все центральное поле ковра. В рисунке этих ковров изображения животных встречаются редко; преобладает растительный узор, состоящий из тонких спиралевидно изгибаю-

щихся стеблей с листьями и цветами. В бордюр иногда включены картуши с благопожеланиями и иными надписями, выполненными арабским шрифтом (ковер Музея декоративного искусства в Париже).

Картуши подчас составляют основу композиции рисунка ковра. Таков, например, узор тебризского ковра XVI века, принадлежащего Музею Метрополитен в Нью-Йорке. Скомпонованные в восьмилучевые полихромные розетки картуши равномерно заполняют все его поле; внутри картушей размещены растительный орнамент и изображения фантастических зверей. В бордюре ковра узор также заключен в картуши.

Рассмотренные тебризские ковры создавались в шахских мастерских и служили дорогостоящим убранством дворцов сефевидской знати. Их художественное совершенство повлияло на развитие коврового искусства в других центрах сефевидского государства XVI—XVII веков, особенно на ковроделие Кашана.

Придворный характер тебризских ковров не лишил их связи с народными бытовыми ковровыми изделиями Азербайджана. И те и другие ткались из шерсти, имели общую технологическую и художественную основу. Последняя сказывалась не только в общности многих мотивов, но также в единстве полихромной и декоративной гармонии узора, которая с древности была присуща традиционным произведениям азербайджанских ковроткачей (*илл. 122—123*).

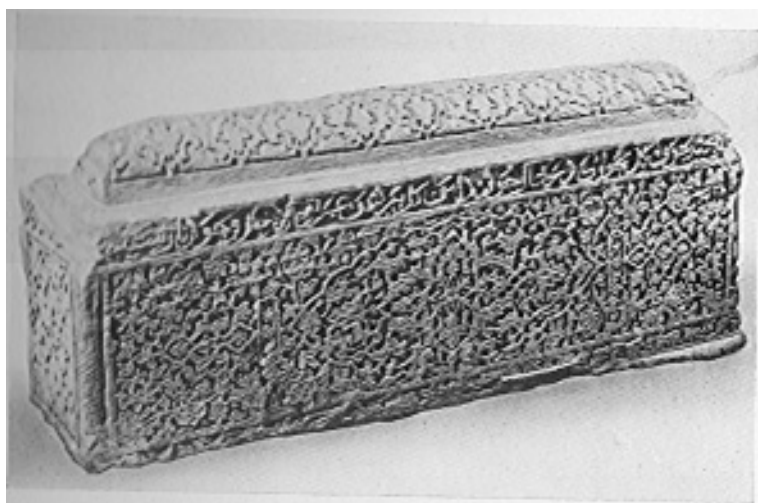
Говоря о текстильных изделиях Азербайджана, надо отметить, что примерно к концу XV или началу XVI века относится первоначально редкое, а затем сравнительно широко распространившееся в ковроделии и шелкоткацком производстве применение золотых и серебряных нитей, обогатившее палитру средств художественной выразительности и изменившее фактуру изделий в сторону еще большей импозантности. «Кызылбашские» ткани, которые шли на парадные одеяния высшей знати и духовенства, чрезвычайно высоко ценились в России того времени, не говоря уже о западноевропейских странах. Английский купец Антони Дженкинсон, побывавший в Азербайджане в 1562 году, подробно описывал поразившую его роскошь приема Абдулла-ханом, тогдашним правителем Ширвана. Дженкинсон отметил и «шитый шелком и золотом шатер»,



122. Ковер Куба-Ширван. XIX в.



123. Ковер Ганджа-Казак. XIX в.



124. Надгробие из некрополя селения на Апшероне

и что «весь пол в его шатре был покрыт богатыми коврами, а под ним (Абдулла-ханом.— *Авт.*) был послан квадратный ковер, шитый серебром и золотом, на который были положены подушки соответственного достоинства», и что сам Абдулла-хан был «богато одет в длинные шелковые и парчовые одежды, расшитые жемчугом и драгоценными камнями. На голове у него был остроконечный тюрбан вышиной в полъярда из богатой золотой парчи, обернутый вокруг куском индийского шелка длиной в 20 ярдов и расшитый золотом»¹⁸.

Широко бытовала в Азербайджане той поры декоративная резьба по камню, ранее известная преимущественно по великолепному убранству памятников зодчества, бакинскому дворцовому ансамблю, Голубой мечети в Тебризе и другим зданиям. Интересны надгробия обширных некрополей ряда древних селений Апшерона (*илл. 124*) и других районов страны (Бузовна, Нардаран, Хазра и т. д.). Большой частью это вытесанные из больших каменных глыб параллелепипеды с несколько более поздним наименованием «сандуга». Однако встречается немало и вертикально установленных каменных плит — стел.

Поверхности подобных надгробий — открытые для обозрения — обычно украшены более или менее хорошо организованной и искусно выполненной декоративной резьбой. Центром композиции, как правило, служат различного абриса медальоны-филенки с заорнаментированными внутренними плоскостями. Медальоны обрамлены чередующимися лентами орнамента, большей частью растительного, и декоративных надписей, преимущественно коранических. В композиции убранства некоторых надгробий встречаются схематизированные барельефные изображения различных животных и даже незамысловатые сюжетные сцены, вплоть до иллюстрирующих эпизоды из поэмы Низами «Семь красавиц». Подобного рода изображения подтверждают, что, серьезно ограничив развитие изобразительных искусств, в особенности статуарной скульптуры и монументальной живописи, ислам не вытеснил их из повседневной жизни и сознания народа.

Изображения живых существ встречаются не только в предметах искусства и изделиях художественного ремесла, потребление которых ограничивалось верхушечными слоями тогдашнего общества. Показательны сохранившиеся на мусульманских кладбищах ряда селений Нахичеванского края, Нагорного Карабаха, Ленкоранского района, Мильской степи, вплоть до Апшерона, почитавшиеся окрестным населением каменные изваяния лошадей и баранов, которые ассоциировались уже со сравнительно новыми поверьями и обрядами.

Интересна и художественная резьба по дереву. Однако декоративная обработка дерева качественно явно уступала высокому искусству ширванских каменосечцев, которые были известны далеко за пределами Азербайджана. Наряду с более или менее обычными художественно оформленными деревянными изделиями, такими, как «минбары» — обязательные для мечети кафедры чтецов Корана; «рахили» — подставки для рукописных книг; деревянные надгробия — «кенотафы» — в некоторых мавзолеях, сохранились и такие подлинные шедевры, как оригинальный по формам и изяществу линий, щедро инкрустированный слоновой костью и драгоценными камнями трон Исмаила Сефи I, хранящийся в стамбульском музее Топкапы.

Широкое распространение приобрела техника шебеке — изготовление различного назначения наборных решетчатых изделий, собиравшихся из небольших различной величины и формы стандартных деревянных элементов — «алат'ов», причем только на одних шипах, без клея и гвоздей. Широко применялась инкрустация дерева перламутром, слоновой костью, медью и серебром.

В сопоставлении с лучшими изделиями предшествовавшего периода керамика того времени находится в состоянии явного упадка. Сказались последствия монгольского нашествия, в первую очередь разрушение былых центров керамического производства, таких городов, как Ганджа, Байлакан, Шаберан и др.

Характер бытовой керамики XIV—XVII веков в общем подтверждает устойчивость ранее сложившихся видов и типов изделий с известной эволюцией их форм и убранства. На Апшероне и в других районах, например, получили широкое распространение, видимо, местного производства крупные чаши прозрачной глазурью тонким темно-красным черепком. На некоторых предметах встречается невысоких художественных достоинств подглазурная роспись выполненная охристым цветом. Производившимися во дворах бакинського дворцового ансамбля раскопками были также обнаружены фрагменты больших фаянсовых чаш и блюд с нанесенным кобальтом подглазурным растительным орнаментом. В декоре подобных изделий не без основания усматривают своеобразно преломленное воздействие китайских керамических изделий, которые в ту пору, как известно, высоко ценились местной феодальной знатью.

Обзор и сопоставление наиболее примечательных памятников архитектуры и произведений изобразительного и декоративного искусства этого большого и яркого периода позволяет отметить некоторые общие черты процесса художественного развития. Значение локальных архитектурных и художественных школ, столь характерное для предшествующего этапа, несколько снизилось, уступив место тенденциям и явлениям, свойственным развитию архитектуры и искусства страны в целом. Отметим в первую очередь усилившееся стремление к монументальности, парадности и декоративности. Эти черты характерны и для искусства других стран Переднего Востока, тесно связанных с Азербайджаном историческими судьбами. Одновременно сложились более благоприятные условия для выделения из обширной среды безымянного ремесленного люда творчески яркой индивидуальности. Это явление подтверждает сравнительно большое количество «подписных» произведений зодчества и искусства и, главное — характерная индивидуализация художественного облика даже канонизированных архитектурных типов или традиционных для изобразительного и декоративного искусств сюжетов и мотивов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Развитие искусства Азербайджана эпохи средневековья завершается XVIII веком, точнее началом XIX столетия, когда в 1828 году, согласно подписанному с Ираном Туркманчайскому договору, северные области страны вошли в состав России. Для архитектуры и искусства этот период благоприятным не был — сказывалась напряженность насыщенной бурными событиями военно-политической обстановки. Происходившие на территории Азербайджана столкновения ожесточенно соперничавших Ирана и Турции, военные походы России, непрекращавшиеся распри множества небольших феодальных ханств разрушали производительные силы страны, способствовали упадку городов и городской жизни. Достаточно сказать, что в конце XVIII века ни один из городов в северных областях Азербайджана не насчитывал свыше шести тысяч жителей.

Наиболее реалистически мыслявшие и дальновидные государственные и общественные деятели Азербайджана, такие, как правитель Кубинского ханства Фатали-хан и его везир и выдающийся поэт Молла Панах Вагиф, выход из сложившегося тяжелого положения видели в расширении политических, экономических и культурных связей с Россией, укреплению которых всячески способствовали.

Недостаточная изученность искусства Азербайджана этой сложной и нелегкой эпохи позволяет лишь вкратце охарактеризовать некоторые черты художественного развития страны. В этом отношении памятники зодчества наиболее показательны и характерны

Значительно уменьшился объем строительства, изменился масштаб и характер архитектуры сооружавшихся зданий — сократились материальные возможности и иными стали художественные требования. Однако жизнь городов, в особенности ставших центрами небольших ханств, по-прежнему требовала строительства оборонительных сооружений, дворцовых, гражданских, культовых и мемориальных зданий. Строились, кроме того, и новые города. В 1756 году возник Панахабад — нынешняя Шуша, а после наводнения 1762 года на новое место пришлось перенести столицу шекинского ханства, разрушенную селевым потоком Шеки. Тревожное время заставляло обносить крепостными стенами новые города, обновлять фортификационные системы старых, а подчас и обычные дома приобретали облик боевых башен. В ту пору наиболее монументальными сооружениями, пожалуй, были укрепления Шеки, Шуши и крепость Аскеран.

Привлекательность облика многих городов и селений — Ганджи, Шеки, Шуши, Ордубада, Лагича и др. — определяли жилые здания, поражающие своим многообразием. Почти повсеместно распространенные общие черты планировки и архитектуры — расположение дома в глубине участка так, что улицу обрамляли лишь глухие ограды с архитектурно подчеркнутыми воротами либо лишенные проемов фасады; однорядная застройка с жилыми помещениями, вытянутыми вдоль обращенных во двор веранд — айванов; почти обязательная «встроенная мебель» — стенные ниши для постельных принадлежностей и хозяйственной утвари — «тахча» и «джамухудан»; карнизные полки — поставцы — лям или рэф — не привели к нивелировке ни внешнего вида, ни интерьеров жилых зданий различных районов.

Природно-климатические условия, особенности местных строительных материалов, специфика производства и социально-бытового уклада различных областей страны сказывались в локальных архитектурно-художественных и строительных традициях, предопределяя типологическое



125. Хадали Зейнал Абдин из Шираза.

Дворец шекинских ханов в Шеки. 1797. Общий вид

единство архитектурного образа жилого дома и приемов организации его плана в каждом из районов. Своды двойной кривизны так называемых купольных домов — «гюмбезли эв» Ганджи; распределительные многогранные вестибюли домов Ордубада; боевые жилые башни селений Белокано-Закатальской зоны; высокие черепичные кровли и наборные решетчатые оконные переплеты-шебеке Шеки и многие другие элементы и детали примечательны для жилых зданий той или иной области.

Архитектура дворцовых и культовых сооружений того времени интересна своей связью с архитектурой жилья. В этом отношении особенно любопытны два принципиально различных памятника: так называемый дворец шекинских ханов в Шеки и дом Бакихановых в бакинской Крепости.



126. Дворец шекинских ханов. Интерьер



127. Художественная вышивка. XIX в.

В верхней части шекинской крепости, прихотливый абрис стен которой, по преданию, воспроизводил начертание имени построившего ее хана, от некогда обширного комплекса дворцовых сооружений сохранилось лишь здание приемных покоев — один из лучших памятников азербайджанского зодчества той эпохи (*илл. 125*). Несложная организация плана небольшого двухэтажного сооружения нашла отчетливое выражение в архитектурном строе членений фасадов. Планы этажей тождественны — центральный зал с выделенным тронным местом — шахнишином — отделен небольшими прихожими, с более поздними лестницами, от боковых помещений меньшего размера. Особенностью архитектуры этого по сути дела парадного павильона является то, что наружные стены залов обоих этажей и верхних комнат заменены подъемными переплетами-вitraжами, узоры наборных шебеке которых подчеркнуты цветными стеклами.

Благодаря размерам и рисунку витражей фасад воспринимается тектонически ясным каркасом из соединенных горизонтальными ригелями — тягами — вертикальных опор. Поверхности его компонентов покрыты репейчатым или геометрическим орнаментом, выполненным напоминающей «сграффито» техникой или красками. На этом фоне выделяются глубоко затененные двухъярусные входные проемы. Грани ячеек сталактитового заполнения их стрельчатых арок покрыты зеркальцами и создают эффектную игру светотени и скользящих по перепадам солнечных бликов. Внимание привлекают также панно нижнего этажа со стилизованными изображениями некогда священных птиц — павлинов, обращенных к находящемуся в центре «дреvu жизни».

Интерьеры большинства помещений, в особенности центральных залов, щедро покрыты росписями (*илл. 126*). Построенное в 1797 году зодчим Хадали Зейнал Абдином из Шираза здание претерпело немало ремонтов и перестроек, серьезно на его внешнем облике не отразившихся. Росписи же интерьеров разновременны — от хорошего художествен-



128. Серпуш. Крышка для плова. XIX в.

ного уровня, выполненных «франкскими» мастерами, сохранившихся в сталактитах плафона нижнего зала, до росписей начала XX века, выполненных известным мастером — уста Гамбаром, его братом Сафаром и сыном Шукюром из Шуши, а также Али Кули, Курбаном Кули и Джафаром из Шемахи, уста Аббасом Али, вплоть до откровенного лубка.



129. Афтафа-лейян. Прибор для омовения. XIX в.

Архитектура здания имеет немало сравнительно близких аналогий. Это архитектурно-художественный круг, стилистически связанный с ереванским дворцом Сердара и позднесефевидскими садово-

парковыми павильонами, а генетически с жилой архитектурой Шеки, где сохранились своего рода промежуточные звенья, в первую очередь уменьшенная и скромная копия приемных покоев, так называемый дом Шекихановых. Подобного типа жилье встречается и в Мазандаране, а отдельные реплики — в Ереване в виде известного дома Панах-хана.

Другой памятник — дом Бакихановых — совершенно не похож на приемные покои в Шеки. Лишен он и художественных достоинств зданий дворцового ансамбля Ширваншахов в Баку. Это попросту обширная, хорошо благоустроенная усадьба, сооружения которой группируются вокруг нескольких внутренних дворов. Архитектура их ничем не отличается от обычных для Апшерона различного назначения крупных зданий.

Однако современники отмечали «чисто восточную роскошь» убранства главных залов этого обширного комплекса. «Особую драгоценность, по их словам, составляли исторические картины, писанные весьма искусно на стенах масляными красками и потом раззолоченные».

Декоративное искусство и художественное ремесло того времени представлено немалым количеством изделий, хранящихся во многих музеях, в особенности республиканских. Бронзовая и медная посуда (*илл. 128—129*), а также оружие, которыми по-прежнему далеко за пределами Азербайджана славился Лагич, художественные вышивки тамбурным швом (текелдуз) или золотошвейные (гюлябатын), не говоря уже о высоко ценившихся коврах, свидетельствуют о высоком уровне народного искусства (*илл. 127*). Искусство верхушечных слоев тогдашнего общества переживало упадок, как и по всему Переднему Востоку. Подлинным хранителем былых художественных традиций, как и в зодчестве, оставалось народное искусство.

Новый этап развития азербайджанского искусства, как уже отмечалось, начинается позднее — после вхождения северных областей страны в состав России. Но это уже искусство нового времени, и оно требует специального разбора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Встречаемые у античных авторов названия северной и южной областей страны.

² *Ибн аль-Факих*, *Китаб аль-булдан*. — «Сборник материалов описаний местностей и племен Кавказа», вып XXXI, Тифлис, стр. 23.

³ Г. С. *Нюберг*, *Материалы по истолкованию пехлевийских надписей Дербента*. — «Известия Общества обследования и изучения Азербайджана», Баку, 1929, стр. 29.

⁴ *Ал-Гарнати*, Подарок умам и выборка диковинок. См. «Путешествия Абу Хамада ал-Гарнати в Восточную и Центральную Европу (1131 — 1153)». Публикация О. Большакова, А. Монгайта, М., 1971, стр. 50.

⁵ Хиджра — мусульманское летосчисление, началом которого принят 622 год (год прибытия пророка Мухаммеда в Медину).

⁶ *Ибн аль-Факих*, указ, соч., стр. 25.

⁷ Включен в экспозицию Музея азербайджанской литературы имени Низами АН Азерб. ССР в Баку.

⁸ Существует также мнение, что надпись содержит имя владельца.

⁹ К. *Маркс*, *Хронологические выписки*. — «Архив Маркса и Энгельса», т. V, М., 1938, стр. 221.

¹⁰ *Avrelle Philippe*, *Curieuse Reise durch unterschiedene Staaten in Europa und Asia*, Hamburg, 1705, S. 76.

¹¹ Кроме того, несколько миниатюр Щукин справедливо выделяет как произведения значительно более позднего времени.

¹² Династия Кара-Коюнлу (белобаранные) возглавляла конфедерацию тюркско-огузских племен, возникшую в XIV веке. Кара-Коюнлу в период своего могущества владели не только частью территории Азербайджана и Восточной Анатолии, но также Фарсом, Ираком и даже Оманом. Столицей династии был Тебриз. Ак-Коюнлу (черноба-ранные) — династия, стоявшая во главе другой конфедерации тюркско-огузских племен, имела своим центром Дийарбакр. В 1468 году Ак-Коюнлу победили и завоевали государство Кара-Коюнлу, распространив свою власть на значительную часть Ирана.

¹³ См.: *Th. Arnold*, *Painting in Islam*, Oxford, 1928, p. 151.

¹⁴ *Казим Ахмед*, *Трактат о каллиграфиях и художниках*, М., 1947, стр. 186.

¹⁵ «Мастера искусства об искусстве», т. 1, М., 1965, стр. 187.

¹⁶ *Там же*, стр. 195.

¹⁷ Некоторые исследователи читают дату как 929 год хиджры, то есть 1522/23 год.

¹⁸ «Английские путешественники в Московском государстве в XVI веке». Пер. Ю. В. Готье, Л., 1937, стр. 203.

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОБЩИЕ РАБОТЫ

- Бретаницкий Л.*, К проблеме изучения искусства Востока. — Журн. «Искусство», 1973, № 3.
Веймарн Б. В., Искусство арабских стран и Ирана, М., 1974.
«Всеобщая история архитектуры», т. 8, М., 1969.
«Всеобщая история искусств», т. II, кн. 2, М., 1961.
«Искусство Азербайджана», сб., Баку, т. II, 1949; т. IV, 1954; т. V, 1956; т. VII, 1959; т. X, 1964.
«История искусства народов СССР», т. I, М., 1971; т. 2, 1973; т. 3, 1974.
„A survey of Persian art. From prehistoric times to the present“, Ed. A. U. Pope and Ph. Ackerman, vol. 1—6, London — New York, 1938—1939, 2 ed., I—XVI, Tokyo, 1960—1969.

АРХИТЕКТУРА

- «Архитектура Азербайджана. Очерки», Баку, 1952.
«Архитектура Азербайджана. Эпоха Низами», сб., М. — Баку, 1947.
Аскерова Н. С., Архитектурный орнамент Азербайджана, Баку, 1960.
Бретаницкий Л. С., Зодчество Азербайджана XII—XV вв. и его место в архитектуре Переднего Востока, М., 1966.
Бретаницкий Л., Баку, М. — Л., 1970.
Бретаницкий Л. С., О статусе и профессиональных знаниях зодчего Переднего Востока XI—XVI вв. — «Народы Азии и Африки», 1973, № 6.
Бретаницкий Л., *Датиев С.*, *Мамиконов Л.*, *Мотис Д.*, Нуха, М, 1948.
Бретаницкий Л., *Саламзаде А.*, Кировабад, М., 1960.
«Вопросы реставрации памятников зодчества Азербайджана», Баку, 1960.
Дадашев С. А., *Усейнов М. А.*, Ансамбль дворца Ширваншахов в Баку, М., 1956.
Ишханов Л., К изучению храма в сел. Лекит. — «Советская археология», 1970, № 4.
Крачковская В. А., Изразцы мавзолея Пир-Хусейна, Тбилиси, 1946.
Мамедов Ф., Неизвестный памятник зодчества средневекового Азербайджана. — «Советская археология», 1974, № 2.
«Памятники архитектуры Азербайджана», т. I, М. — Баку, 1946; т. II, Баку, 1950.
Саламзаде А. В., Архитектура Азербайджана XVI—XIX вв., Баку, 1964.
Усейнов М., *Бретаницкий Л.*, *Саламзаде А.*, История архитектуры Азербайджана, М., 1963.
Godard A., Notes complementaires sur les tombeaux de Maragha (Adharbaidjan). — «Athar-é Iran», t. 1, Paris, 1936.
Hill D., *Grabar O.*, Islamic architecture and its decoration. AD 800—1500, London, 1967.
Mayer L. A., Islamic architects and their works, Genève, 1956.
Pope A. U., Persian architecture, London, 1965.
Seherr-Thoss S. P. and H. C., Design and color in Islamic architecture, Washington, 1968.
Stronach D. and Jong G., Three Seljuk tomb towers. — „Iran“, IV, 1966.
Wilber D. N., The architecture of Islamic Iran. The II Khanid period, Princeton, 1955.

ЖИВОПИСЬ

- Аирафи М.*, Миниатюры XVI века в списках произведений Джами из собраний СССР, М., 1966.
Денике Б., Сюжеты Низами Гянджеви в искусстве Азербайджана и Востока в XV—XVII вв. — Сб. «Низами», IV, Баку, 1947.
Казеи-Ахмед, Трактат о каллиграфях и художниках. 1596— 97/1005, М.—Л., 1947.
Казиев А. Ю. Миниатюры рукописи «Хамсе» Низами 1539 — 1543 гг., Баку, 1964.
Казиев А. Ю., Художественно-технические материалы и терминология средневековой книжной живописи, каллиграфии и переплетного искусства, Баку, 1966.
Керимов К., Султан Мухаммед и его школа, М., 1970.
«Персидские миниатюры XIV—XVII вв.». Вступительная статья *О. Ф. Акимушкина* и *А. А. Иванова*, М., 1968.
Садиг-бек Афиар, Ганун ос-совар (трактат о живописи), Баку, 1963.
Vinyon L., The poems of Nizami, London, 1928.
Gary Welch S., A King's Book of Kings. The Shah-Nameh of Shah Tahmasp, London, 1972.
Grube E., The classical style in Islamic painting. Some examples in American collections, 1968.
Kuhnelt E., Miniaturmalerei im islamischen Orient, Berlin, 1923.
Robinson B. W., A descriptive catalogue of the Persian paintings in the Bodleian Library, Oxford, 1958.
Stchoukine I., Les peintures du Shah-namah Demotte. — «Arts Asiatiques», V, f. 2. 1958.
Stchoukine I., Les peintures des manuscrits Safavids de 1502 a 1587, Paris, 1959.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

- Абдуллаева Н. А.*, Ковровое искусство Азербайджана, Баку, 1971.
- «Азербайджанские вышивки» [Альбом]. Авторы вступит, статьи *М. И. Атакишиева, М. А. Джебраилова, В. М. Исламова*, М., 1971.
- Аскерова Н. А.*, Орнамент на металле (орнамент медночеканных изделий Азербайджана XVIII — начала XX в.), Баку, 1974.
- Дьяконов И. М.*, История Мидии от древнейших времен до конца IV в. до н. э., М. —Л., 1956.
- Дьяконов М. М.*, Ширванский водолей 1206 г. — «Памятники эпохи Руставели», Л., 1938.
- Керимов Л. Г.*, Азербайджанский ковер, т. I, Баку — Л., 1961.
- Наджафова Н. Н.*, Художественная керамика Азербайджана XII— XV вв., Баку, 1964.
- Орбели И. А.*, Албанские рельефы бронзовые котлы XII — XIII вв. — «Памятники эпохи Руставели», Л., 1938.
- Рзаев Н.*, Художественная керамика Кавказской Албании, Баку, 1964.
- Тревер К. В.*, Очерки по истории и культуре Кавказской Албании, М. —Л., 1959.
- «Труды азербайджанской (Орен-калинской) археологической экспедиции», т. I, т. III. — «Материалы и исследования по археологии СССР», М. —Л., 1959, № 67; 1965; № 133.
- Erdmann K.*, Seven hundred years of Orientalcarpets, London, 1970.
- Ghirshman R.*, Perse, Paris, 1968.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- 1 Местонахождение памятников искусства средневекового Азербайджана. Карта.
- 2 Наскальные изображения Кобыстана.
- 3 Сосуд из селения Шахтахты. Середина II тысячелетия до н. э. Баку, Музей истории Азербайджана.
- 4 Ритон с головой оленя из Мингечаура. II тысячелетие до н. э. Баку, Музей истории Азербайджана.
- 5 Пектораль из Зивие. VIII—VII вв. до н. э. Тегеран, Музей Бастан.
- 6 Чаша из Хасанлу. VIII—VII вв. до н. э. Прорисовка.
- 7 Сосуд из Марлика. XI—X вв. до н. э. Тегеран, Музей Бастан.
- 8 Каменные базы колонн из Казаха. IV—III вв. до н. э. Баку, Музей истории Азербайджана.
- 9 Крепостные стены Дербента.
- 10 Крепость Чирах-кала. VI в.
- 11 Базилика в селении Кум. V—VI вв. Реконструкция и план (по Л. Ишханову).
- 12 Храм в селении Лекит. V—VI вв. Реконструкция и план (по Л. Ишханову).
- 13 Каменная капитель из городища Судагылан. V—VI вв. Баку, Музей истории Азербайджана.
- 14 Чаша из селения Бартым, 11—IV вв. Москва, Гос. Исторический музей.
- 15 Бронзовое блюдо из Дагестана. IV—V вв. Ленинград, Гос. Эрмитаж.
- 16 Бронзовый кувшин из Дагестана, VI—VII вв. Ленинград, Гос. Эрмитаж.
- 17 Бронзовая курьльница из Дагестана. VII в. Ленинград, Гос. Эрмитаж.
- 18 Бронзовый грифон из селения Загаллы. IV—VII вв. Баку, Музей азербайджанской литературы им. Низами.
- 19 *Ибрахим, сын Османа*. Железное полотнище городских ворот Ганджи. 1063, Фрагмент.
- 20 *Мухаммед, сын Абу-Бекра*. Минарет мечети Мухаммеда в Баку (Сынык-кала). 1078/79.
- 21 *Абд аль-Меджид, сын Мас'уда*. Замок в селении Мардакян. 1232.
- 22 *Мас'уд, сын Давуда*. Девичья башня в Баку. XII в.
- 23 *Заик ад-Дин, сын Абу-Рашида*. Укрепление в Бакинской бухте (так называемые Баилловские камни). 1234/35, Реконструкция (по Л. Бретаницкому, Л. Мамиконову, Ю. Рагимзаде).
- 24 Укрепление в Бакинской бухте. Фрагменты декоративного фриза.
- 25 Ханега на реке Пирсагат. XIII в. Реконструкция (по Л. Бретаницкому, Л. Мамиконову, Ю. Рагимзаде).
- 26 Ханега на реке Пирсагат. Руины портала и минарет.
- 27 Ханега на реке Пирсагат. Михраб мечети.
- 28 Ханега на реке Пирсагат. Фрагмент изразцового фриза усыпальницы.
- 29 *Аджеми, сын Абу-Бекра, ан-нахичевани*. Мавзолей Юсуфа, сына Куссийра в Нахичевани. 1162.
- 30 *Аджеми, сын Абу-Бекра, ан-нахичевани*. Мавзолей Моминс-хатун в Нахичевани. 1186.
- 31 *Джамал ад-Дин*. Мавзолей Шейх-Хорасан в селении Ханега на реке Алинд-жа. Конец XII—начало XIII в. Панно.
- 32 Руины мечети в селении Кирна. XII—начало XIII в.
- 33 *Бекр-Мухаммед*. Мавзолей Гунбад-е Сурх в Мараге. 1147/48.
- 34 Мавзолей Гунбад-е Сурх. Фрагмент портала.
- 35 *Ахмед Мухаммед*. Мавзолей Гунбад-е Кабуд в Мараге. 1196.
- 36 Мавзолей Шейха Шибли близ Демавенда. XII в.
- 37 Мавзолей Гюлистан в селении Джуга. XIII в.
- 38 *Осман, сын Сулеймана, ан-нахичевани*. Бронзовый кувшин. 1190. Париж, Лувр.
- 39 *Али, сын Мухаммеда, сына аль-Касима*. Бронзовый водолей. 1206. Ленинград, Гос. Эрмитаж.
- 40 Бронзовый водолей, 1206. Фрагмент.
- 41 Бронзовый котел „ширван-эшек“. XII—XIII вв. Ленинград, Гос. Эрмитаж.
- 42 Расписное керамическое блюдо из Байлакана. XII—XIII вв. Баку, Музей истории Азербайджана.
- 43 Города, где работали зодчие — выходцы из городов Азербайджана. Карта.
- 44 Бакинская Крепость. XV в.,
- 45 Бакинская Крепость. Шемахинские ворота. XVII в.
- 46 Бакинская Крепость. Минарет джума-мечети. XV в.
- 47 Ансамбль дворца Ширваншахов в Баку. XIII—XVI вв. Перспектива.
- 48 Ансамбль дворца Ширваншахов. Общий вид дворца.
- 49 Ансамбль дворца Ширваншахов. „Диван-хане“. Конец XV в.
- 50 „Диван-хане“. Портал.
- 51 „Диван-хане“. Вход в зал ротонды. Фрагмент декора.
- 52 Борота Орга-капы в Дербенте. XI—XV вв.
- 53 Ансамбль дворца Ширваншахов. *Ме'мар Али*. Усыпальница. 1435/36.
- 54 Усыпальница. Портал.
- 55 Ансамбль дворца Ширваншахов. Минарет дворцовой мечети. 1441/42.
- 56 Ансамбль дворца Ширваншахов. Мавзолей „дервиша“. XV в.
- 57 Ансамбль дворца Ширваншахов. *Амир-шах из Вальянкуха*. Восточный портал. 1585/86.
- 58 Культовый ансамбль в Ардебиле. XIV—XVII вв. План.
- 59 Культовый ансамбль в Ардебиле. Мавзолей Шейха Сефи. XIV—XVI вв.
- 60 Голубая мечеть в Тебризе. Портал.
- 61 *Ниматулла, сын Мухаммеда*. Голубая мечеть в Тебризе. 1465. План.
- 62 *Ахмед, сын Эйюба, аль-хафиз, ан-нахичевани*. Мавзолей в Барде. 1322. Портал.
- 63 Мавзолей Ахсдан-баба в Барде. XIV в. Декор перекрытия sklepa.
- 64 Архитектурный ансамбль в селении Карабаглар. XII—XIV вв. Общий вид.
- 65 Архитектурный ансамбль в селении Карабаглар. Мавзолей. XIV в.
- 66 *Шахензи*. Мавзолей в селении Хачин-Дорбатлы. 1314. Общий вид.
- 67 Мавзолей в селении Хачин-Дорбатлы. Фрагмент портала.
- 68 Мавзолей в селении Хачин-Дорбатлы. Изображения на гранях. Прорисовка.
- 69 Мавзолей Дири-баба в селении Мараза. 1402.
- 70 *Али-шах ат-тебризи*. Мавзолей Ольджейту Ходабенде в Султание. 1304—1316.
- 71 Замок в селении Мардакян. Конец XIV в.
- 72 Замок в селении Рамана. XIV в.
- 73 Миниатюра из рукописи „Варка и Гульшах“. XIII в. Стамбул. Музей Топкапы.
- 74 Заль охотится на водяных птиц. Миниатюра из рукописи „Шахнаме“ Фирдоуси. Ок. 1370 г. Стамбул, Музей Топкапы.
- 75 Лев и львица. Миниатюра из рукописи „Манафи аль Хайаван“ ибн Бахтийшу. 1297—1299. Нью-Йорк, библиотека Моргана.
- 76 Дерево Будды. Миниатюра из рукописи „Джами ат-таварих“ Рашид ад-Дина. 1314. Лондон, Азиатское общество.

- 77 Бой Искандера с драконом. Миниатюра из Большого тебризского „Шахнаме" Фирдоуси. 1330-е гг. Бостон, Музей изящных искусств.
- 78 Пленный парфянский царь Артабан перед сасанидским царем Арташиром. Миниатюра из Большого тебризского „Шахнаме" Фирдоуси. 1330-е гг. Париж, собрание Вевер.
- 79 Лист из рукописи „Диван" Султана Ахмеда Джалаирида. 1405—1410. Вашингтон, галерея Фрир.
- 80 Фархад предстает перед Ширин. Миниатюра из рукописи „Хосров и Ширин" Низами. 1405—1410. Вашингтон, галерея Фрир.
- 81 *Абдуль-Бош Бакуви*. Миниатюра из альбома. XV в. Стамбул, Музей Топкапы.
- 82 Наводнение в Багдаде. Миниатюра из „Антологии" поэтических произведений. 1468. Лондон, Британский музей.
- 83 Искандер и пастух. Миниатюра из „Хамсе" Низами. Конец XV—начало XVI в. Стамбул, Музей Топкапы.
- 84 Поединок Пирана с Гударзом. Миниатюра из „Шахнаме" Фирдоуси. 1524. Ленинград, Институт востоковедения АН СССР.
- 85 Искандер отправляется за живой водой. Миниатюра из „Шахнаме" Фирдоуси 1524. Ленинград, Институт востоковедения АН СССР.
- 86 Дервиш с разбитым мячом. Миниатюра из рукописи „Мяч и клюшка" Ариффи. 1524/25. Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
- 87 Игра в поло. Миниатюра из рукописи „Мяч и клюшка" Ариффи. 1524/25. Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
- 88 *Ага Мирен (?)*. Фирдоуси среди поэтов Газни. Миниатюра из рукописи „Шахнаме" Фирдоуси. 1526/27. Нью-Йорк, музей Метрополитен.
- 89 *Султан Мухаммед (?)*. Тахмурад побеждает дивов. Миниатюра из рукописи „Шахнаме" Фирдоуси. 1526/27. Нью-Йорк, музей Метрополитен.
- 90 *Музаффар Али (?)*. Рустам преследует Аквана. Миниатюра из рукописи „Шахнаме" Фирдоуси. 1526/27. Нью-Йорк, музей Метрополитен.
- 91 *Музаффар Али (?)*. Рустам преследует Аквана. Фрагмент.
- 92 *Султан Мухаммед*. Попойка. Миниатюра из рукописи „Диван" Хафиза. Начало 1530-х гг. Кембридж (США), музей Фогг.
- 93 *Мир-мусаввер*. Ануширван и совы. Миниатюра из „Хамсе" Низами. 1539-1543. Лондон, Британский музей.
- 94 *Султан Мухаммед*. Хосров любуется купающейся Ширин. Миниатюра из „Хамсе" Низами. 1539—1543. Лондон, Британский музей.
- 95 *Мирза Али*. Шапур показывает Ширин портрет Хосрова. Миниатюра из „Хамсе" Низами. 1539—1543. Лондон, Британский музей.
- 96 *Мир-Сейид Али*. Меджнун у палатки Лейли. Миниатюра из „Хамсе" Низами, 1539—1543. Лондон, Британский музей.
- 97—98 *Султан Мухаммед(?)*. Охота. Миниатюра из рукописи „Золотая цепь" Джамии. 1549. Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
- 99 *Султан Мухаммед (?)*. Бахрам Гур у пастуха, повесившего свою собаку. Миниатюра из „Хамсе" Низами, Середина XVI в. Лондон, Британский музей.
- 100—101 *Мирза Али*. Придворная сцена. Миниатюра из рукописи „Скрижали" Джамии. 1540-е гг. Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
- 102 Встреча шаха с дервишем. Миниатюра из рукописи „Шах и дервиш" Хилали. 1537/38. Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
- 103 *Мир-Сейид Али*. Сцены городской жизни. Миниатюра из „Хамсе" Низами(?). 1540—1545. Кембридж (США), музей Фогг.
- 104 Марина. Миниатюра из рукописи „Пять сокровищ" Амира Хосрова а Дихлави. 1540-е гг. Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
- 105 Баня. Миниатюра из рукописи „Пять сокровищ" Амира Хосрова Дихлави. 1540-е гг. Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
- 106 Батальная сцена. Миниатюра из рукописи „Пять сокровищ" Амира Хосрова Дихлави. 1540-е гг. Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
- 107 *Султан Мухаммед (?)*. Принц, читающий книгу. Середина XVI в. Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
- 108 *Камал Тебризи*. Молодой человек с соколом. Миниатюра из рукописи Фарид ад-Дина Аттара. Ок. 1560 г. Оксфорд, Бодлеянская библиотека.
- 109 *Мухаммеда*. Сцены сельской жизни. 1578. Париж, Лувр.
- 110 *Мухаммеда*. Танец дервишей. Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
- 111 Пикник. Миниатюра. Ок. 1590 г. Бостон, Музей изящных искусств.
- 112 *Садиг-бек*. Мужчина верхом на осле. Конец XVI—начало XVII в. Париж, Лувр.
- 113 *Абд аль-Азиз, сын Шараф ад-Дина, ат-тебризи*. Котел мавзолея-мечети Ходжа Ахмеда Яссави в городе Яссе (ныне Туркестан). XIV в. Ленинград, Гос. Эрмитаж.
- 114 *Мумин Мухаммед зарнишан*. Щит. XVI—начало XVII в. Москва, Гос. Оружейная палата.
- 115 Щит. XVI—начало XVII в. Фрагмент.
- 116 Шлем. XVI—начало XVII в. Москва, Гос. Оружейная палата.
- 117 Наручи. XVI—начало XVII в. Москва, Гос. Оружейная палата.
- 118 *Максуд Кашани*. Ковер „Шейх-Сефи". 1539. Фрагмент. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
- 119 Тебризский ковер. Середина XVI в. Фрагмент. Лондон, Музей Виктории и Альберта. 120 *Гийяс ад-Дин Джамии*. „Охотничий" ковер. 1542/43. Фрагмент. Милан, музей Польди-Пеццолли.
- 121 Тебризский ковер. XVI в. Фрагмент. Будапешт, частное собрание.
- 122 Ковер Куба-Ширван. XIX в. Баку, Музей азербайджанского ковра.
- 123 Ковер Ганджа-Казах. XIX в. Баку, Музей азербайджанского ковра.
- 124 Надгробие из некрополя селения на Апшероне.
- 125 *Хадали Зейнал Абдин из Шираза*. Дворец шекинских ханов в Шеки. 1797. Общий вид.
- 126 Дворец шекинских ханов. Интерьер.
- 127 Художественная вышивка. XIX в. Баку, Музей азербайджанского ковра.
- 128 Серпуш, Крышка для плова. XIX в. Баку, Музей истории Азербайджана.
- 129 Афтафа-лейян. Прибор для омовения. XIX в. Баку, Музей истории Азербайджана.

Бретаницкий Л. и Веймарн Б.

Б 87 Искусство Азербайджана IV — XVIII веков. М., «Искусство», 1976.

272 с. с ил. (Очерки истории и теории изобразит, искусств).

Книга посвящена архитектуре, изобразительному и декоративно-прикладному искусству Азербайджана IV—XVIII веков. На большом фактическом материале авторы прослеживают основные художественные направления, сложившиеся в средневековый период. В книге рассматриваются широко известные архитектурные памятники многих городов страны, миниатюра, ковры и другие области имеющей древние истоки художественной культуры азербайджанского народа.

80102-141

Б ————— 202-76

025(01)-76

БРЕТАНИЦКИЙ Леонид Семенович
ВЕЙМАРН Борис Владимирович
Искусство Азербайджана
Редактор *И. А. Ццирич*
Художник *В. В. Лазурский*
Фотографии *И. А. Рубенчика*
Художественный редактор *Ю. А. Маркой*
Технический редактор *В. Ф. Богданова*
Корректор *Т. И. Иванова*

Сдано в набор 18/11 1975 г. Подп. в печать 4/V 1976 г. Формат бумаги 70x108 1/32-Бумага мелованная. Усл. печ. л. 12,075. Уч.-изд. л. 12,312. Тираж 25000 экз. Заказ 9205. Изд. № 20305. А10197 Издательство «Искусство», 103051 Москва, Цветной бульвар, 25. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова „Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 196126 Ленинград, Звенигородская ул., 11 Цена 1 р. 87 к.