

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

КУЛЬТУРА
И
ИСКУССТВО
народов
Средней
Азии
в древности
и средне-
вековье

Под редакцией

Б. Г. Гафурова и Б. А. Литвинского



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1979

СРЕДНЕАЗИАТСКО-ИНДИЙСКИЕ СВЯЗИ В МИНИАТЮРЕ XVI—НАЧАЛА XVII в.

В настоящее время советскими учеными зафиксированы многочисленные источники, подтверждающие наличие среднеазиатско-индийских общественных и культурных связей в XVI—начале XVII в. [16; 17; 21; 10; 11]. Менее исследованы взаимодействия в области изобразительного искусства, в частности миниатюрной живописи, обеих стран. Материалом для суждения о такого рода контактах может служить ранняя миниатюра периода Моголов и среднеазиатская (мавераннахрская) живопись второй половины XVI в.

Зарубежная литература, называя ранний этап становления могольской миниатюры «домогольским», отмечает в первую очередь влияние, оказанное на нее иранскими и местными художниками [42; 39; 36; 49; 43; 41; 51; 31; 46]. Советские искусствоведы и востоковеды, а в последнее время и некоторые западные авторы указывают вместе с тем на наличие среднеазиатского элемента в ее сложении [17; 19; 13; 6; 7; 9; 18; 48; 49; 38], однако такое предположение пока не было подтверждено конкретным анализом. Данная статья ставит целью проследить на некоторых примерах среднеазиатско-индийские художественные связи.

Эти связи развивались органично не только потому, что Моголы-бабуриды происходили из Мавераннахра, но прежде всего потому, что в ирано-среднеазиатско-североиндийском регионе существовали сходные условия исторического развития, формирования художественно-эстетических взглядов и образной системы мышления. Стилистая общность искусства обуславливалась совпадением идеологических и эстетических задач, единством культурного наследия эпохи Тимуридов, стилистые различия — локальными особенностями художественного творчества той или иной страны, мерой взаимодействия и своеобразия исходных компонентов.

Перед придворным искусством могольской Индии, так же как перед искусством шейба-

ндской Средней Азии и сефевидского Ирана, стояли единые цели: создание наряду с книжной иллюстрацией станковых произведений, возвеличивающих деяния и идеологию новой династии. (Вместе с тем удастся проследить и демократические тенденции в миниатюре, о чем речь пойдет далее.) Такова была почва, способствовавшая взаимопроникновению художественных ценностей.

70—80-е годы XVI в. были периодом обмена дипломатическими посольствами между мавераннахрским правителем Абдулло-ханом II и Акбаром. За дипломатами последовали ученые и богословы, поэты обеих стран обменивались литературными посланиями, среднеазиатские архитекторы принимали участие в строительстве Великих Моголов, миниатюристы совместно работали над иллюстрациями к рукописям.

Источники отмечают факты приезда мавераннахрских живописцев в Индию [17; с. 8; 22, с. 107, 590], хотя установление авторства в отношении большинства сохранившихся произведений представляется затруднительным. Важное значение в формировании на раннем этапе культурных связей Индии и Средней Азии имела и меценатская, собирательская деятельность Моголов, скопивших в придворных библиотеках и мастерских рукописей изрядное количество привозных книг [45, с. 333], образцов каллиграфии, трафаретов-кравек к миниатюрам. Все эти материалы высоко оценивались, они служили предметом изучения и подражания¹.

¹ В качестве примеров среднеазиатских рукописей, хранившихся в свое время в Индии, можно привести «Сокровищницу тайн» Низами, текст переписки 1537-38 г., иллюстрации 1546 г. (Национальная библиотека, Париж, Suppl. pers. 985); «Гулистан» Джами переписки 1543 г. (одна из иллюстраций 1554 г.) (Национальная библиотека, Париж, Suppl. pers. 1958); «Подношение благородным» Джами, 1548 г. (Библиотека Честер Витти, Дублин, P.215); «Гулистан» Саади, 1547 г. (Британский музей, Or. 5302); «Хамсе» Низами (пыше

Исследование мавераннахрских лицевых рукописей XVI в. позволяет усмотреть в сюжетах, композиционных приемах, а также частных моментах некоторые истоки домогольской живописи.

Композиции среднеазиатских миниатюр в ряде случаев повторялись в иллюстрациях могольской школы. Это относится как к историческим хроникам, так и к поэтическим персонажам, в том числе суфийским, произведениям. Одним из образцов для создания военной историографии Моголов, возможно, была рукопись «Тимур-наме» Хатифи, проиллюстрированная «на земле отцов», в Бухаре, в конце XV в. (Британский музей, Add. 22703)². Некоторые ее батальные сцены, возможно выполненные при участии индийцев, привлечение которых практиковалось в правление Абдуллы-хана II, кажутся прототипом, с которого художники Акбара компоновали листы знаменитого «Акбар-наме» (Музей Виктории и Альберта, Лондон) [47, с. 127]. По-видимому, с точки зрения стиля простота и динамизм мавераннахрской миниатюры, отражающей ожесточенность непрерывных войн и походов, импонировали зачинателям могольской живописи.

Примером использования могольскими художниками среднеазиатских композиционных решений может служить и привезенный из Мавераннахра список «Бустана» Саади (Коллекция Ф. Хофера, Кембридж, США) [40, рис. 97.1; 97.2]. Каллиграф рукописи Мир Али ал-Хусейни, а иллюстрации были сделаны в Индии, причем весьма напоминают миниатюры бухарского экземпляра «Бустана» 1522-23 г. (Метрополитен-музей, Нью-Йорк, 11. 134. 2) [40, рис. 46. 1; 46.3] (рис. 50—51). Разумеется, могольская миниатюра обладает уже и некоторыми новыми качествами, свойственными индийскому искусству конца XVI—начала XVII в., в которых отразились также достижения Европы в области передачи перспективы и объема.

Заслуживает внимания сопоставление типов лиц в миниатюрах Мавераннахра и Индии. Сравнительный анализ позволяет сделать вывод, что домогольский трехчетвертной канон был в известной мере предвосхищен бухарскими художниками середины XVI в. В этой связи представляют интерес лица некоторых среднеазиатских миниатюр, данные в трехчет-

вертном повороте и не «луноликие», что типично для бухарской школы, а с удлинненным овалом. Таков, например, «Принц с танцующей девушкой» (Бухара, первая половина XVI в.; Музей искусств, Бостон, 14.584) (рис. 52), возможно, работы художника Махмуда Музаххиба, у которого встречаются подобные изображения на отдельных листах [44, рис. IX]. Этот мастер, известный по подписным миниатюрам бухарской рукописи «Сокровищницы тайн» Низами (Национальная библиотека, Париж, Suppl. pers. 985; текст переписки 1537-38 г., миниатюры — 1546 г.), выделяется среди художников своего круга удивительным умением передать эмоциональное состояние героев и окружающий пейзаж, как бы аккомпанирующий их настроению [30]. Махмуд Музаххиб первым в бухарской школе применяет легкую свето-теневую моделировку, придающую лицам, которые он, как правило, изображает в три четверти, некоторую объемность. Иллюстрации «Сокровищницы тайн», чрезвычайно важные для определения истоков домогольского стиля, так близко примыкают к «акбаровским» миниатюрам, что существует мнение, будто они переписаны могольскими художниками [47, с. 134]. Однако мне довелось лично исследовать манускрипт, и я считаю такое предположение несостоятельным³. Несомненно, эта рукопись, одно время, как уже упоминалось, находившаяся в Дели, послужила миниатюристами делийского *китабхана* своеобразным эталоном при создании иконографии.

В двойную композицию Махмуда Музаххиба «Султан Санджар и старуха» (рис. 53) включены персонажи, этнический тип которых, свойственный скорее оседлому, а не кочевому населению Средней Азии, по-видимому, соответствовал облику правящей верхушки Моголов и был органично воспринят миниатюристами двора Хумайюна [25, фронтиспис; 27, цветная вклейка]⁴. В миниатюрах периода правления Акбара подобный тип лиц получил широкое распространение, приобретя элементы объемности [51, рис. 4а; 24, т. 3, рис. 89]⁵. Вместе

³ Мою точку зрения разделяет хранитель отдела восточных рукописей Парижской Национальной библиотеки М.-Р. Гиньяр (письмо от 20.VIII.74), консультировавшаяся с профессором Э. Грубе (Нью-Йоркский университет).

⁴ «Чудо пророка Ильи» из «Дастан-и Амир Хамза» (Британский музей, отдел гравюр и рисунков, 13270—1), «Правители дома Тимура», живопись на ткани, середина XVI в.

⁵ «Анвары со спутниками в беседке на дереве» из «Дивана» Анвари приписывается художнику Басавану, 1588 г., Лахор (Фогг Арт музей, США); «Юный Акбар посещает отшельника Баба-Биласа» из «Акбар-наме» Абу-л-Фазла, начало XVII в. (Библиотека Честер Битти, Дублин).

разрозненные листы), середина XVI в. (б. коллекция Виннея 3-го, США); «Гулистан» Саади, 1566-67 г. (ГПБ, ПНС—110): «Маджалис ал-ушшак» Султана Хусейна (?), 1606 г. (ИВ АН УзССР, № 3476); «Бустан» Саади, середина XVI в. — 1616 г. (Библиотека Честер Битти, Дублин, Р. 297).

² В тех случаях, когда нет ссылки на издание, следует, что миниатюры не опубликованы.

с тем работы Музаххиба не могли не повлиять на сложение собственно портретного искусства могольской Индии. Достаточно сравнить задумчиво-внимательное выражение султана Санджара на этой миниатюре с портретом «Хаджи Хусейна, ученого из Бухары» (рис. 54), выполненным индийским художником Устадом Мансуром (первая четверть XVII в., альбом Шаха Джахана)⁶. Написанный более чем через столетия после создания иллюстраций к «Сокровищнице тайн» и свидетельствующий о знакомстве с европейским искусством, этот портрет в главных чертах — повороте головы старца, выражении умудренной задумчивости на его лице — безусловно исходит из диптиха Махмуда Музаххиба. Прием трехчетвертных изображений держится сравнительно долго и лишь к концу правления Джахангира уступает место профильным фигурам.

Архитектурный фон также подтверждает в ряде случаев преемственность могольской миниатюры, связь ее со среднеазиатскими образцами. В частности, каноничным для бухарских миниатюр является строгоцентрическое расположение задника с айванной нишей, поддерживаемой двумя колонками со сталактитовыми капителями, как, например, в сцене из «Гулистана» Саади (Бухара, 1566-67 г., ГИБ, ПНС—110) «Великий везир избавляет от казни юношеразбойника» [8, рис. 12]. В могольской миниатюре к упомянутому «Бустану» Саади из коллекции Ф. Хофера подобный бухарский интерьер служит для изображения индуистского храма (рис. 55), причем художник приспособливает кальку⁷, превращая дверь в глубине айвана в нишу кумирни [40, рис. 97, 3]. Близкий прием мы наблюдаем и в рукописи «Бустана» Саади из коллекции Честер Битти (Библиотека Честер Битти, Дублин, Р. 297, л. 1596) [23, т. 3, № 297]. Эти примеры не единичны: заимствование архитектурной декорации имеет место на миниатюре к другому списку «Бустана» Саади, 1606 г. (Фогт Арт музей, США) — «Вор, привязанный к колонне» [51, рис. 24], а также в тронной сцене, выполненной при голкондском дворе в конце XVI или начале XVII в. [26, рис. 8].

О среднеазиатско-индийских контактах свидетельствует и одежда персонажей домогольских миниатюр, в особенности чагатайские,

«хумайоновские» шапки⁸, напоминающие строченные, с жесткими отворотами тельпеки степняков Мавераннахра, однако с более высокой тульей (возможно, воздействие кызылбашской моды). У царственных особ и высших придворных такие головные уборы оплетались шарфами из муслина и украшались эгретом. Например, «Правители дома Тимура» [27, цветная вклейка]; лист из альбома Шаха Джахана «Хумайюн и Хиндал-мирза в горах» [42, рис. 32]; портреты Хумайюна [28, рис. V; 6, рис. 28].

Выше были перечислены художественные особенности, сближающие искусство обеих стран, — совпадение композиций, типология лиц, изображение архитектуры и костюмов. Специального рассмотрения заслуживает отражение религиозно-философских связей в миниатюрной живописи Средней Азии и могольской Индии.

Сходство исторических судеб интересующих нас стран еще до рассматриваемого периода нашло проявление в идеологии городских слоев — в оппозиционном течении суфизма в Иране и Мавераннахре, в суфизме, махдизме и движении бхакти («преданность», любовь к богу) в Индии. Эти религиозно-философские сектантские течения, прошедшие долгий путь развития, были постепенно приспособлены к официальным догмам: в суфийско-шиитском варианте у сефевидов, суфийско-суннитском — у шейбанидов. Существенную роль сыграл суфизм и в религиозно-этических воззрениях моголов. И высшие военачальники и сами падишахи причисляли себя к ученикам, мюридам поселившихся в Афганистане и Индии среднеазиатских шейхов суннитского ордена Накшбанди. Известно, сколь серьезно приходилось считаться с ними Бабуру и какое уважение оказывал им Хумайюн [2, с. 179—180, 198].

Акбар в период поисков им «божественной веры» (*дин-и илахи*) на диспутах представителей различных религий в специально построенном молитвенном доме «Ибадат-хане» (1578—1582) уделял особое внимание тем сторонам суфизма, которые провозглашали известную веротерпимость: это обеспечивало успех нового вероучения в широких социальных слоях. Исследователь общественных отношений времени Акбара К. А. Антонова справедливо отмечает, что, «несмотря на внешнее сходство идей о необходимости объединения индусов и мусульман, исходивших как из ремесленно-крестьянской среды, так и из придворного окружения прави-

⁶ Данный портрет является дополнительным свидетельством среднеазиатско-могольского культурного обмена.

⁷ Под «калькой» автор имеет в виду любые источники, служившие материалом для повторений, — прописи, припорохи, миниатюры или альбомные, большей частью монохромные копии с миниатюр и их фрагментов.

⁸ Специалисты по костюму (Н. Goetz, С. L. Fabri), отмечая, что подобный головной убор отсутствовал в Индии, справедливо называют моду времени Бабура-Хумайюна чагатайской [35; 34].

теля могольской Индии, политическая направленность их была совершенно иной у ткача Кабира, чем у крупнейшего феодала страны Акбара [2, с. 157]. Двойственность и наличие внутренних противоречий суфийского учения в могольской Индии не исключали, однако, прогрессивных для того времени его сторон: гуманистических взглядов на веротерпимость, утверждения равенства людей перед лицом веры, «единения в боге» независимо от касты и сословий, идей социального равенства [3; 5]. Об этом свидетельствует, например, такая надпись на кашмирском храме (двустипшие жившего в Индии персидского поэта Бехаи): «О боже! В каждом храме, в какой я ни загляну, есть ищущие тебя и на каждом языке, который я слышу, говорят о тебе. Неверные и мусульмане ищут пути [к тебе]. „Един ты и нет тебе подобного“, — говорят они» [22, т. 1, с. XXXII].

Общие гуманистические идеи Среднего Востока и Индии проявлялись в философско-религиозных толках, ритуалах, литературе и искусстве. Если в области миниатюрной живописи отдельные мотивы бхакти (человеколюбие, лирические и любовные сюжеты) нашли отражение в кришнаистских сценах раджапутской школы⁹, где пастух-Кришна выступает поборником равенства людей перед богом, то в могольской миниатюре получили развитие сюжеты религиозных диспутов, происходивших в «Ибадат-хане», или чтения религиозных сочинений суфийскими шейхами, индуистскими отшельниками и служителями христианского культа [6, с. 34], а также пляски дервишей в присутствии шаха и наставления шаха одетым в рубище суфием. В ряде случаев подобные миниатюры очень близки мавераннахским образцам, как, например, сцена «Шах и дервиш» из Музея искусства ислама в Каире [52, табл. XIV, рис. 93].

Определенное значение в философии и искусстве Индии приобрели идеи пантеизма, впитавшие ряд положений местных религий. «После проникновения ислама в Индию, — пишет И. П. Петрушевский, — на некоторых ответвлениях крайнего суфизма сказалось влияние индийской пантеистической философии веданты» [12, с. 315]. В миниатюре пантеизм нашел отражение в трактовке своеобразных «гротескных тел» — «одушевленных скал», имеющих форму профилей живых существ [20, рис. 15]. Эти миниатюры, воплощающие мысль об одухотворенности природы, как и изображения людей и животных, составленные из множества мелких фигур (по-видимому, отражающие идею слит-

ности человека с природным окружением), зачастую следуют мавераннахским образцам — достаточно сравнить среднеазиатский лист «Погонщик с верблюдом» [40, рис. 44] и индийского «Чудо-верблюда» [50, рис. 278].

Убежденность и энергия, с которыми Акбар утверждал свою «божественную веру», не могли не воздействовать на непосредственное окружение шаха (даже при наличии противников нового учения), в том числе и на персонал его мастерской рукописных книг, где были и индийцы, и персы, и выходцы из Мавераннахра. Характерная для этого содружества общность образа мыслей привела к быстрому формированию и чрезвычайной цельности стиля «акбаровской» миниатюры, которая к 80-м годам XVI в. приобрела совершенно определенный, легко узнаваемый характер. Со времени Джахангира речь может уже идти только о внутренней эволюции школы. Исчезает «домогольская» эклектичность, индианизация вступает в свои права.

Подобно тому как *зикр* — мусульманское радение — принял на индийской почве йогическую форму выражения, привнесенные в могольскую миниатюру приемы ирано-среднеазиатской живописи насыщаются экспрессией и эмоциональными контрастами, свойственными индийскому мышлению и жизненному укладу. В частности, характерна трактовка могольскими художниками образа безумного влюбленного Маджнуна в духе фатально-подвижнического существования йогов. В такого рода иллюстрациях действие протекает на фоне пространственно изображенных архитектурных перспектив и пейзажей, а сам герой приобретает утрированную бесноватость аскета [32, рис. 73] (рис. 56).

В тот же период культура и ремесло Индии получают распространение и почет в Мавераннахре. «Индийские гости» подолгу живут в Бухаре (где у них был целый квартал, управляемый своим старшиной), торгуя драгоценными камнями и парфюмерией, красками, тканями, золотыми нитями для питья. В столицу Абдуллы-хана II направляются паломники и поэты, художники и переплетчики. Сюжеты, связанные с индийской культурой, философией, бытом, вводятся в среднеазиатские поэтические произведения [10], отдельные мотивы могольской архитектуры встречаются в монументальных росписях Шейбанидов [15, с. 508]. Среднеазиатские иллюстрации также начинают воспринимать некоторые черты индийских школ. «Цитирование» фигур, одетых в костюмы времени Акбара, архитектурных фонов, развевающихся занавесей и шарфов-опахал составляет аналогию входившему в литературу и быт Мавераннахра «индийскому стилю».

⁹ Следует оговорить условность этого термина, подразумевающего местные, немусульманские школы миниатюры.

Так, например, в рукописях XVI—XVII вв. появляются изображения темнолицых персонажей, белых приталенных одежд, характерных «акбаровских» маленьких тюрбанов, приплюснутых у лба и приподнятых на затылке (ГПБ, ПНС—90, л. 464), которые носят погонщики слонов, борцы, придворные и некоторые другие персонажи. Представляется, что лишь близкое и многолетнее соприкосновение с индийцами обусловило стойкое отражение индийской тематики в миниатюрах Мавераннахра, поскольку вообще в живописных работах интерес к этнографическим деталям не проявлялся. В частности, никогда не использовалась возможность показать разнообразие облика магрибской (темнокожей), славянской или индийской царевен в иллюстрациях к «Семи красавицам», вместо этого всегда изображался «формальный», идеальный тип.

Случалось, что индийцев привлекали к работе бухарского *киتابхане*, что не исключало использования имевшихся могольских образцов. В этом отношении представляет интерес упоминавшееся уже «Тимур-наме» Хатифи (Британский музей, Add. 22703), переписанное около 1560 г., но проиллюстрированное, судя по костюмам, в конце XVI—начале XVII в. Без ознакомления с подлинником трудно с достаточной определенностью сказать, имело здесь место участие приезжего художника, копирование могольского оригинала или кальки (что скорее всего), но совершенно очевидно, что все, связанное с индийской тематикой, в частности иллюстрации, отражающие поход Тимура в Индию, выполнено с исключительным знанием и достоверностью реалий (например, слоны, их упряжь, одежда и вооружение индийских воинов и т. д.). Данный манускрипт заслуживает внимательного изучения в связи с чрезвычайно распространившейся в XVI в. миграцией калек. При видимой целостности композиции «Тимур-наме» в них помимо индийских мотивов легко узнать персонажей из бухарских миниатюр, встречающихся в «Гулистане» Саади 1566-67 г. (ГПБ, ПНС—110, л. 126 — связанные цепью пленники в сцене «Великодушный везир избавляет от казни юношу-разбойника») и «Бустане» Саади (Библиотека Честер Битти, Р. 297, л. 1836 — ссорящиеся люди в «Тронной сцене», 1560 г.). С другой стороны, элементы композиции «Тимур-наме» в упрощенном виде нашли место в созданных художником Мухаммедом Мукимом в Самарканде в 1628 г. иллюстрациях к «Зафар-наме» Шафа ад-Дина Йезди.

Миграция калек и манускриптов, которая отнюдь не была односторонней¹⁰, приводила

¹⁰ Встречный поток индийских рукописей, преимущественно суфийского содержания, в том числе, оче-

порой к механическому сосуществованию художников разных стран (когда иллюстрации, созданные в одной стране, дополнялись на оставшихся свободными листах в другой), а иногда и к совместной работе в пределах одной рукописи. Так, в списке «Хамсе» Навои, выполненном в 1492 г. в Герате знаменитым Султаном Али ал-Мешхеда, иллюстрация «Беседа шаха с имамом в бане» [18, табл. 5], начатая при Абд ал-Азизе (о чем свидетельствуют дата 947/1540 г. и персонажи в правой части миниатюры), была в центральной части композиции дополнена или полностью перекрыта могольскими художниками [47, с. 134]¹¹.

Упомянутая выше (см. примеч. 1) рукопись «Гулистана» Саади (Британский музей, Or. 5302), переписанная в Бухаре Мир Хусейном ал-Хусейни в 1567 г. и украшенная там шестью миниатюрами, позже попала в Индию, где в нее добавили еще семь миниатюр. Четыре из них принадлежат Шаму Музахибу; на архитектурном заднике надпись: «Абу-л-Гази Джалал ал-Дин Мухаммад Акбар Падишах» [47, с. 127].

Приведенные примеры свидетельствуют, что над одной рукописью, иногда — над одной миниатюрой в разное время работали художники разных стран, это четко прослеживается по стилистическим различиям. Это составляет параллель «индо-мусульманскому» синтезу в религиозно-философских и литературных явлениях того времени [37].

До нас дошли две рукописи сложной и еще не разгаданной судьбы, чрезвычайно важные для выяснения характера мавераннахрской школы начала XVII в., «Маджалис ал-ушшак», авторство которой приписывается Султану Хусейну (1469—1506) (собрание ИВ АН УзССР, № 3476) и «Бустан» Саади (Библиотека Честер Битти, Дублин, Р. 297) [23].

И тот и другой манускрипт переписан каллиграфом Мир Салих ал-Катибом (первый в 1606 г., второй около 1570 г.), оба они украшены среднеазиатскими и индийскими миниатюрами, выполненными несколькими мастерами. Можно допустить, что Мир Салих, известный

видно, и привносимых странствующими дервишами, устремился в Мавераннахр, об этом свидетельствуют находящиеся в Ташкенте тысячи томов.

¹¹ На примере этой рукописи можно судить о том, что переписка совершалась много быстрее иллюстрирования. Каллиграф, заканчивая список, переходил к следующему, а манускрипт годами лежал на очереди к художнику.

Этим, в частности, объясняется большое число незаконченных (без иллюстраций) рукописей, скопившихся к моменту падения Герата. Автору данной статьи удалось выявить для одного только Султана Али ал-Мешхеда еще восемь списков, созданных между 1492 и 1515 гг. в Герате, но проиллюстрированных в Мавераннахре в середине XVI в.

как сефевидский переписчик [29, с. 108, 109, 111], попал в Мавераннахр после осады Мешхеда или Герата около 1570 г. и работал при *китабхане* Абдуллы-хана, приняв нисбу «Бухари» [8, с. 12]¹². Вероятно, он пережил падение династии Шейбанидов в 1598 г. В то смутное время непрерывных войн и дворцовых переворотов художественные замыслы не всегда доводились до конца: здания оставались недостроенными, рукописи — незавершенными, часто переплетали вместе разные рукописи. Так, например, в экземпляр «Хызр-хана» Амира Хосрова Дихлави, переписанный тем же Мир Салихом в 1598 г. (ГПБ, ПНС—276), влетен заглавный лист 1603 г. к неосуществленному, должно быть, списку «Юсуфи Зулейха» Джами. Такая же участь постигла и объемистый том «Маджалис ал-ушшак».

В создании 50 миниатюр, вошедших в список (большая часть их незакончена), принимало участие, судя по стилистическим различиям, восемь художников. Не останавливаясь подробно на каждом, упомянем лишь работы среднеазиатского «мастера набросков», отличавшегося своеобразием дарования и интересом к динамичным бытовым и ремесленным сценам: «Учитель с учениками» (л. 17), «На бойне» (л. 38), «В мастерской ювелира» (л. 40), «Лавка продавца кувшинов» (л. 57), «В мастерской кузнеца-медника» (л. 58) и др.¹³ К сожалению, эти рисунки грубо «подправлены» неумелой рукой. Ряд иллюстраций, выполненных бухарским художником «крупных статичных фигур» («Прием у шаха», л. 139, «Беседа в саду», л. 142б, «Сцена казни», л. 147 (рис. 57 и др.), соседствуют с работами индийского миниатюриста (возможно, воспитанного на бухарских образцах), включавшего в свои композиции элементы индийского пейзажа и другие экзотические для среднеазиатской жизни реалии, например тигровую шкуру у шейха. Однако отдельные персонажи в этих иллюстрациях выполнены «художником крупных фигур»: «Философский маджлис» (л. 75), «Дервиши у шейха» (л. 75б) (рис. 58). Другие миниатюры «Маджалис ал-ушшак», в том числе «Борцы перед шахом» (л. 77) и «Шахский суд» (л. 42б) (рис. 59), уже обнаруживают акбаровский стиль и типаж, хотя в миниатюре «Борцы перед шахом» фигуры первого плана и фон также могут быть

отнесены к мавераннахрским художникам. Наконец, «Посещение дервиша» (л. 28), «Игра в нарды» (л. 29) и другие созданы индийским мастером более низкой квалификации, возможно выходцем из Декана или Кашмира.

Пожалуй, наиболее вероятно предположение (исходящее из того, что рукопись находится в Ташкенте), что в ее оформлении принимали участие приезжие художники из Индии. Но можно полагать также, что Мир Салих переехал ко двору Моголов, захватив с собой незавершенные работы¹⁴. Среди них мог быть и «Бустан» (Библиотека Честер Битти, Р. 297), который при могольском дворе соединили с частью текста, переписанного каллиграфом Мухаммадом Касимом ал-Харави в 1523 г.¹⁵, и украсили миниатюрами (в таком случае приходится принять допущение о приезде в Индию мавераннахрских художников). Одна из иллюстраций (л. 183б) характерна для канонических бухарских придворных сцен середины XVI в., другие десять, подписанные Мухаммадом Шарифом, Мухаммадом Дарвишем и Муром¹⁶, выполнены, согласно дважды повторяющейся дате, в 1616 г. В изготовлении миниатюр принимал участие и среднеазиатский орнаментщик. Все художники — очень высокого класса, наиболее виртуозный, пожалуй, Мухаммад-Шариф¹⁷ (рис. 60), персонажи которого изображены весьма динамично и с некоторыми приметами казвино-мешхедского стиля¹⁸. Сдержанный и рациональный Мухаммад Дар-

¹⁴ В пользу этого предположения отчасти свидетельствует переплет «Маджалис ал-ушшак», внутренние крышки которого обтянуты узорчатой кашмирской шерстяной тканью.

¹⁵ Другой «Бустан», изготовленный этим каллиграфом в 1524 г. и попавший затем в Бухару, ныне также хранится в Библиотеке Честер Битти (Р. 129 Add.).

¹⁶ Возможно, полное имя художника — Мухаммад Мурад, как это следует из надписи на миниатюре «Сомнатхский идол» (л. 59б), однако имя «Мухаммад» написано (добавлено?) несколько иным почерком.

¹⁷ «Вознесение Мухаммада на Бурাকে» (л. 6), «Шах и дервиш» (л. 16), «Спешивший принц, пишущий на скале в окружении придворных» (л. 22). На л. 16 содержится имя владельца: «Сделано для библиотеки его преосвященства (Хазрат-и хидаят-и мартабат) Му'ин ад-Дина-ходжи [б.] Абд ар-Рахима, б. Ходжи Са'далла. 1025». (Чтение Ч. Г. Байдурди, которому я принёшу искреннюю признательность.) См. также статью О. Ф. Акимускина и А. А. Иванова [1, с. 132—133], отождествляющих заказчика с потомком Джуйбарского шейха Ходжи Са'да Мир Му'ин ад-Дин-ходжи Абд ар-Рахима.

¹⁸ Это вполне естественно, поскольку в последние годы царствования Абдуллы-хана II Мешхед и Герат были объединены с Мавераннахром, а в 1598 г. сын Абдуллы-хана II Абд ал-Мумин совершил набег на Мешхед и увез среди других ценностей рукописи из библиотеки Имам-Резы, которые могли изучать бухарские художники.

¹² Нам известны несколько рукописей 90-х годов XVI в. с подписью Мир Салих ибн Мир Тахир ал-Бухари, это «Кулийат» Джами, 1591 г. (ИВ АН УзССР СВР, II, 1152); «Хызр-хан» Хосрова Дихлави, 1598 г. (ГПБ, ПНС—276); «Маснави» Джалал ад-Дина Руми, 1593—1596 гг. (ГЭ, VP 928).

¹³ Близки манере этого художника также незаконченные иллюстрации стихотворного перевода «Шахнаме» на тюрки, начало XVI в. (Институт языка и литературы АН ТаджССР, № 1032).

виш¹⁹ последовательно верен традициям Бухары и, наконец, Мурад (рис. 61), по-видимому индеец, проявляющий склонность к гротеску²⁰. Не вызывает сомнения, что Мурад не только работал совместно с художниками Мавераннахра, но хорошо знал образцы тебризской миниатюры. Его персонажи, часто изображенные в профиль, с резко очерченными складками изможденных лиц, как бы застывших в гримасе, напоминают, в частности, дервишей из «Попойки» к «Дивану» Хафиза, работы Султана Мухаммада [29, табл. LXXV 127 (e)].

В первые пятнадцать лет XVII в. индийские элементы в миниатюре Мавераннахра повторяются как постоянная примета («Юсуф и Зулейха» Дурбека, 1615 г., ИВ АН УзССР, № 1433), а к 1620-м годам становятся неотъемлемой чертой стиля («Зафар-наме» Шараф ад-Дина Али Йезди, 1628 г., ИВ АН УзССР, № 4472), свойственной затем всем рукописям бухарской мастерской Абд ал-Азиз-хана (1645—1680).

Из манускриптов того времени с участием нескольких авторов-оформителей заслуживает внимания «Хамсе» Низами 1648 г. (ГПБ, ПНС—66). Возможно, ряд миниатюр этой рукописи, где постоянно повторяются женские персонажи в узкой, обрисовывающей грудь одежде, принадлежат к ранним работам Мухаммада Мукима [1, с. 132—133] или Мухаммада Амина. Такие костюмы свойственны индийской стилистике (хотя сам типаж остается идеально-среднеазиатским). Этот же прием продолжают художник Фархад в иллюстрациях на полях к «Бустану» Саади, 1649 г. (Библиотека Честер Битти, Дублин, Р. 274) (рис. 62) и группа художников рукописи «Хамсе» Низами, 1666—1671 гг. (Р. 276) — Мухаммад Муким, Мухаммад Амин, Бехзад и Аваз Мухаммад (двое последних, судя по общему стилю, могли быть приглашенными индийцами).

Помимо конкретно-индийских мотивов в среднеазиатской миниатюре XVII в. можно проследить воспринятую из арсенала искусства Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока тематику «чудесного». Таковы пестрокрылые ангелы-пери, пламенеющие нимбы («Вознесение Мухаммада на Бураке» в «Истории Хызр-хана» Амира Хосрова Дихлави, ГПБ, ПНС—276, л. 86). Несомненно, что образ индийской богини смерти Кали определил решение в среднеазиатской миниатюре «облика» устрашающей

дьяволицы-ифрита с клыкастой пастью, огненными бровями, когтистыми руками и ногами в браслетах («Махан в заколдованном саду» — «Хамсе» Низами, ГПБ ПНС—66, л. 166) (рис. 63). По-видимому, искусство Ирана и Средней Азии, выработавшее еще к XIV в. устойчивый орнаментально-плоскостной стиль и соответствующий нравственно-этическим догмам канон изображения человека, заимствовало из живописи других стран и других религий то, что находилось вне канона и могло быть по сюжету привлечено для изображения «потусторонних сил», ангелов, демонов, врагов-иноземцев, фантастических зверей, приспособляя эти образы к требованиям своего искусства и мифотворчества.

Рассмотренные данные неоспоримо свидетельствуют о тесном сотрудничестве и обмене опытом среднеазиатских и индийских художников. Исследуемый материал позволяет, кроме того, проследить аристократическую и демократическую тенденции в тематике и стиле миниатюрной живописи конца XVI—начала XVII в. Освященная религией личность среднеазиатско-иранского «Великого суфия», «Главного шейха-шаха» или «Всеиндийского гуру» получила адекватное выражение в тронно-прокламативных композициях *маджлисов* и *дарбаров*, в сценах единения под эгидой веры правителя и народа или наставления шаха отшельником. Стиль подобных миниатюр приобретает диктуемую обрядностью и этикетом канonicность.

Идеология демократических слоев проявлялась в миниатюрах, изображающих картины народной жизни; сцены строительства и базарные ряды, собрания ремесленных суфийских братств, сопровождавшиеся трапезой [40; ср. рис. 40—41] (Мавераннахр) и рис. 100 (Индия), полевые работы и пастушеский быт. С точки зрения стиля миниатюры такого рода более свободны, подвижны, асимметричны, решены в жанровом ключе. В большинстве случаев они служат параллелью суфийской и кришнаистской литературе, однако в силу специфики изобразительного языка лишены аллегоричности и иносказательности литературных прообразов [4]²¹. Это помогает нам в конкретных решениях увидеть городскую и сельскую жизнь Мавераннахра и могольской Индии, уяснить некоторые социальные моменты ее.

Таким образом, следует заключить, что в конце XVI—начале XVII в. отчетливо выражена тематическая и стилистическая связь искусства Средней Азии и Индии эпохи Моголов.

¹⁹ «Царевич в пустыне» (л. 266), «Юноши, пляшущие в мечети» (л. 766), «Молодой царевич и охотники в погоне за львом» (л. 82), «Повля копки» (л. 128).

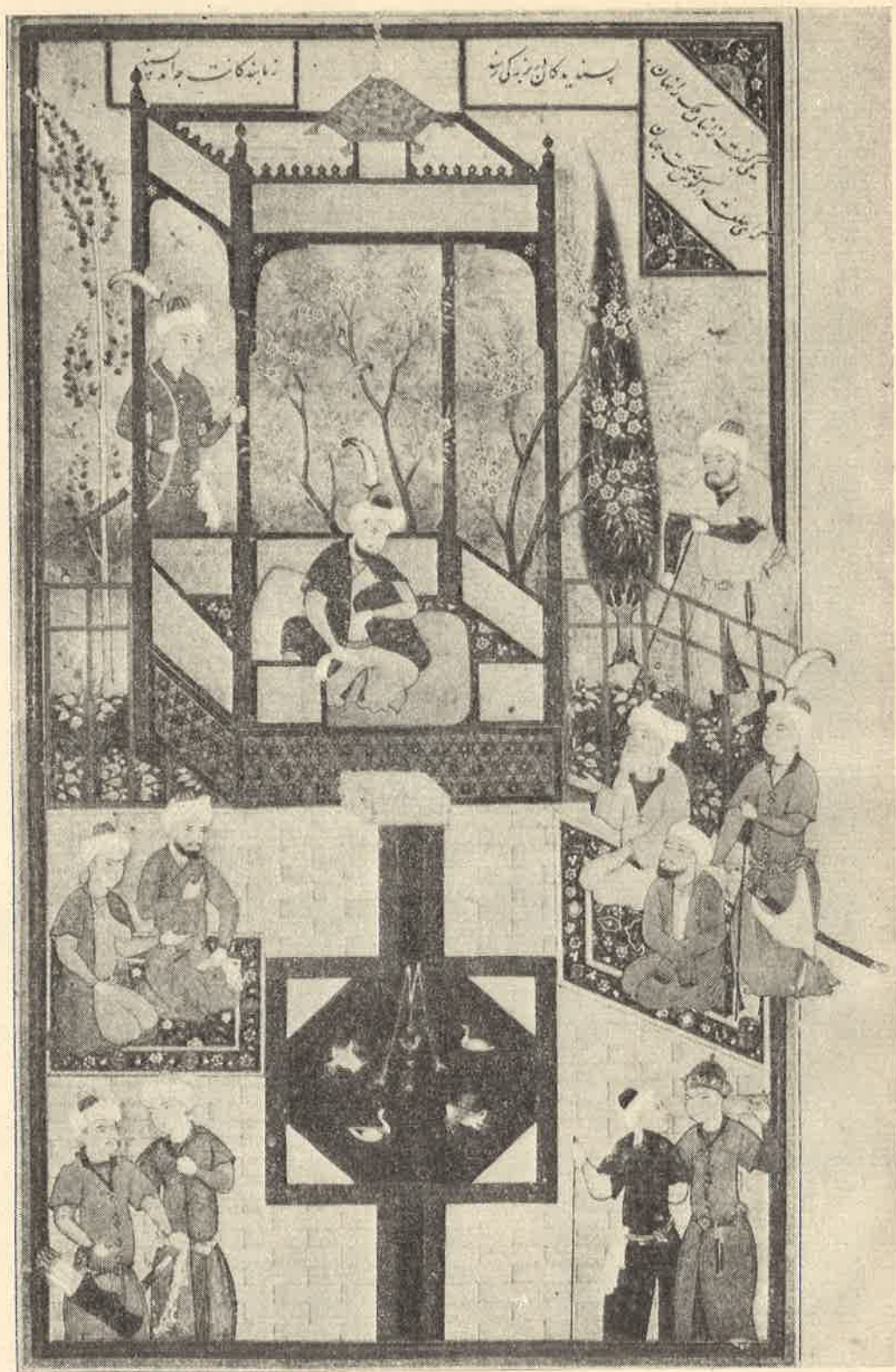
²⁰ «Саади, созерцающий сомнатхского идола в индуистском храме» (л. 1596) (фон выполнен орнаментиком л. 16), «Приготовление к трапезе» (л. 184).

²¹ Хотя можно предположить, что современникам художников, смотревшим миниатюру, было сразу ясно переносное значение изобразительного мотива.

1. Акимущкин О. Ф., Иванов А. А. О мавераннахрской школе миниатюр XVII в. — НАА. 1968, № 1.
2. Антонова К. А. Очерки общественных отношений и политического строя Могольской Индии времени Акбара (1556—1605 гг.). М., 1952.
3. Балли В. И. Поэтические афоризмы Рахима. — Вестник Ленинградского университета. Вып. 1. 1961.
4. Галеркина О. И. Суфийские мотивы в иранской миниатюре 2-й половины XVI в. Искусство и археология Ирана. I Всесоюзная конференция, посвященная искусству и археологии Ирана. ГМИНВ. Доклады. М., 1971.
5. Гафурова Н. Б. О характере литературного синтеза в поэзии Кабира. — НАА. 1970, № 6.
6. Грек Т. В. Индийские миниатюры. Альбом индийских и персидских миниатюр. М., 1962.
7. Грек Т. В. Индийские миниатюры XVI—XVIII вв. М., 1971.
8. Дьяконова Н. В. Среднеазиатские миниатюры XVI—XVIII веков. М., 1964.
9. Еремян Л. Т. Могольская школа миниатюры. Материалы по Востоку. Таш., 1966.
10. Мирзоев А. Из истории литературных связей Мавераннахра и Индии во второй половине 16—начале 17 в. — XXVI Международный конгресс востоковедов. Доклады делегации СССР. М., 1963.
11. Низамутдинов И. Из истории среднеазиатско-индийских отношений (IX—XVIII вв.). Таш., 1969.
12. Петрушевский И. П. Ислам в Иране. Л., 1966.
13. Пугаченкова Г. А. К проблеме среднеазиатской школы миниатюристов. — XXV Международный конгресс востоковедов. Доклады делегации СССР. М., 1963.
14. Республиканский рукописный фонд. Каталог. Баку, 1963.
15. Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. Таш., 1960.
16. Рустамов А. К истории изучения экономических, политических и культурных связей между народами Индии и Средней Азии. — ТИВАН УзССР. Вып. 4. 1956.
17. Семенов А. А. К вопросу о культурно-политических связях Бухары и великомогольской Индии во второй половине 16—начале 17 в. — XXVI Международный конгресс востоковедов. Доклады делегации СССР. М., 1963.
- 17а. Семенов А. А. К вопросу о культурно-политических связях Бухары и «великомогольской» Индии в XVII в. — Материалы Второго совещания археологов и этнографов Средней Азии. М. — Л., 1959.
18. Сулейман Хамид. Миниатюры к поэмам Алишера Навои. Таш., 1970.
19. Тюляев С. И. Искусство Индии. М., 1968.
20. Тюляев С. И. Миниатюры рукописи «Бабурнаме». М., 1960.
21. Фехнер М. В. Торговля русского государства со странами Востока в XVI в. М., 1956.
22. Abu-l Fazl Allami. Ain-i Akbari. Vol. 1. Transl. by H. Blohmann. Calcutta, 1873.
23. Arberry A. J., Blochet E., Minavi M., Robinson B. W. The Chester Beatty Library. The Catalogue of the Persian Manuscripts. Vol. 3. Dublin, 1962.
24. Arnold T. The Library of Chester Beatty. A Catalogue of the Indian Miniatures. Vol. 1—3. Ox., 1936.
25. Arnold T. W. Painting in Islam. N. Y., 1965.
26. Barret D. Painting of the Deccan XVI—XVII cent. L., 1958.
27. Binyon L. Emperors and princes of the House of Timur. L., 1930.
28. Binyon L. and Arnold T. W. The court painters of the Grand Mughal. Ox., 1921.
29. Binyon L., Wilkinson J. V. S. and Gray B. Persian miniature painting. Ox., 1933.
30. Blochet E. Les enluminures des manuscrits Orientaux de la Bibliothèque Nationale. P., 1926.
31. Melikian Chirvani A. S. L'école de Shiraz et les origines de la miniature Moghole. — Paintings from Islamic Lands. Ox., 1969 (Oriental studies. IV).
32. [Ettinghausen R.] Islamic art from the Collection of Edwin Binney 3-rd. Wash., 1966.
33. Ettinghausen R. [Per. na:] W. G. Archer. Indian painting. Fifteen color plates. New York—Toronto. — AO. Vol. 4. 1961.
34. Fabri C. L. A history of Indian dress. Calcutta, 1961.
35. Goetz H. Kostüm und Mode an den Indischen Fürstehöfen in der Grossmogul-Zeit. — Jahrbuch der Asiatischen Kunst. Bd 1. Lpz., 1924.
36. Goetz H. The early Muraqqa's of the Mughal emperor Jahangir. — EW. 1957, № 2.
37. Goetz H. Zur Biographie Indischen Miniaturmaler. — Jahrbuch der Asiatischen Kunst. Bd 2. Lpz., 1925.
38. Gray B. Painting of India. Stockholm, 1963.
39. Gray B. Western Indian painting in Sixteenth Century. — «Burlington Magazine». 1948, Febr.
40. Grube E. The classical style in Islamic painting. [Б. м.], 1968.
41. Hajek L. Indische Miniaturen vom Hof der Mogulkaiser. Praha, 1960.
42. Kuhnle E. und Goetz H. Indische Buchmalereien aus Jahangir-Album der Staatsbibliothek zu Berlin. B., 1924.
43. Vanand Krishna. Some Pre-Akbari examples of Rajastani illustration. — Marg. Vol. 11, № 2. Bombay, 1958.
44. Marteau G. et Vever H. Les Miniatures persanes, exposées au Musée des Arts décoratifs. P., 1913.
45. Zafar Nadvi S. A. Libraries during Muslim rule in India. — Islamic Culture. Hyderabad, 1945.
46. Pinder-Wilson R. An Illustrated manuscript from Sind. — Paintings from Islamic Lands. Ox., 1969 (Oriental studies. IV).
47. Robinson B. W. A Descriptive catalogue of the Persian paintings in the Bodleian Library. Ox., 1968.
48. Robinson B. W. Catalogue of a Loan exhibition of Persian miniature from British collections. L., 1951.
49. Skelton R. The Mughal artist Farrokh Beg. — AO. Vol. 2. 1957.
50. Strzигowsky J. Asiatische Miniaturenmalerei im Anschluss auf Wesen und Werden der Mogulmalerei. Klagenfurt, 1932.
51. Welch S. C. The art of Mughal India. N. Y., 1963.
52. Wiet G. Miniatures persanes, turques et indiennes (Collection de son excellence cerif Sabry Pacha). Caire, 1943.



К статье О. И. Галеркиной. Рис. 50. Беседа султана Сирии с дервишами. Саади, «Бустан», 1522-23 г., Бухара. — Метрополитен-музей, Нью-Йорк, 11.134.2.



К статье О. И. Галеркиной. Рис. 51. Сцена в саду. Саади, «Бустан». Каллиграф Мир Али ал-Хусейни (Герат) — Коллекция Ф. Хофера, Кембридж (США).

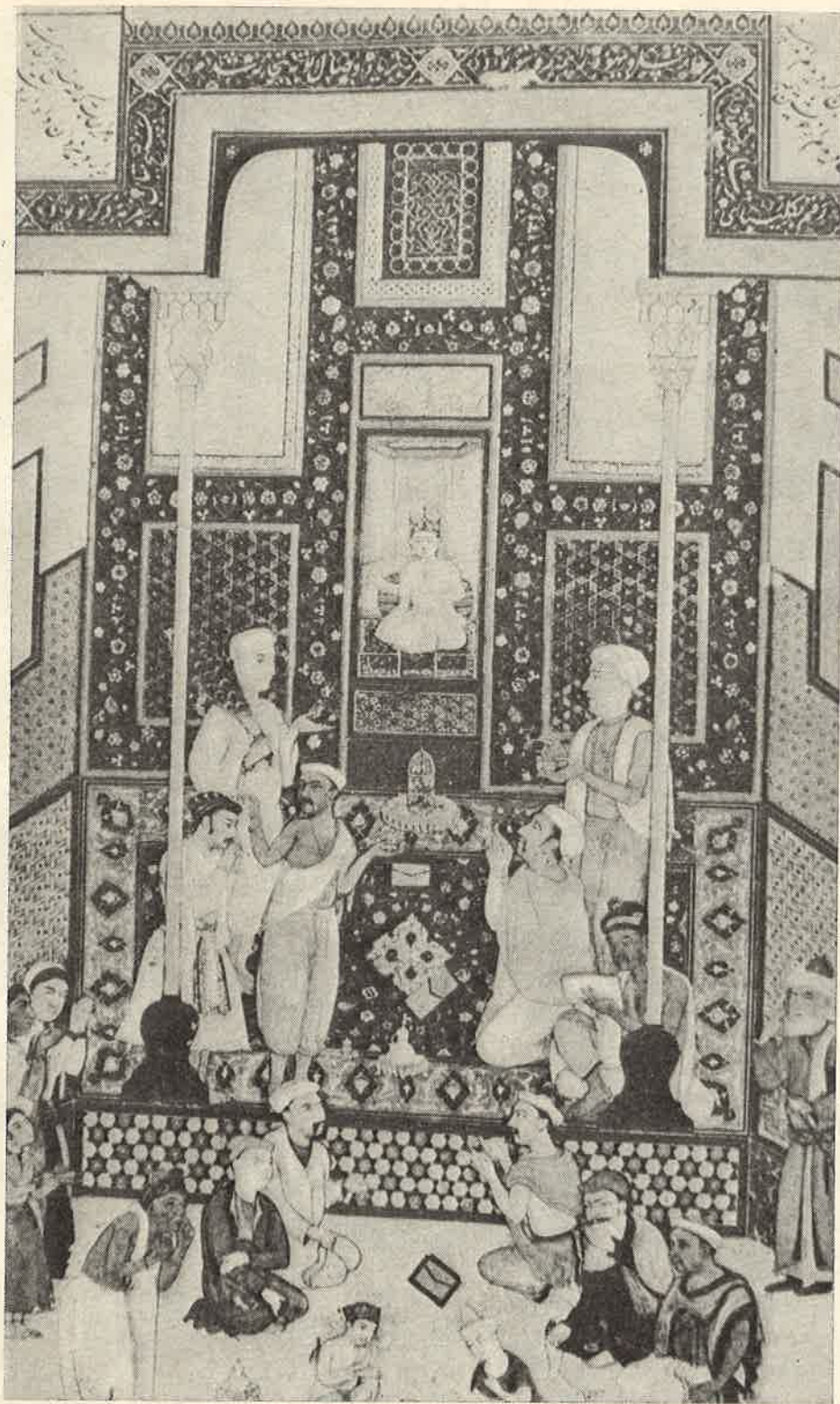


К статье О. И. Галеркиной. Рис. 52. Принц с танцующей девушкой. Миниатюра на отдельном листе. Бухара, Первая половина XVI в. — Музей искусств, Бостон, 14.548.

К статье О. И. Галеркиной. Рис. 53.
Султан Санджар и старуха (фраг-
мент). Низами, «Сокровищница
тайн». Текст 1537-38 г., миниатюра
1546 г. — Национальная библиотека
Париж, Suppl. pers. 985.



К статье О. И. Галеркиной. Рис. 54.
Хаджи Хусейн, ученый из Бухары. Мини-
атюра на отдельном листе. Художник
Устад Мансур. Первая четверть XVII в.



К статье О. И. Галеркиной. Рис. 55. Саади, созерцающий сомнатхского идола в индуистском храме. Приписывается художнику Вишну Дас. Саади, «Бустан». Конец XVI—начало XVII в. — Коллекция Ф. Хофера (США).



К статье О. И. Галеркиной. Рис. 56. Маджнун среди животных. Миниатюра на отдельном листе. Середина XVII в. — ИВАН УзССР, Ташкент.



К статье О. И. Галеркиной. Рис. 57. Сцена казни. Султан Хусейн, «Маджалис ал-ушшак», 1606 г. — ИВАН УзССР, Ташкент, 3476.



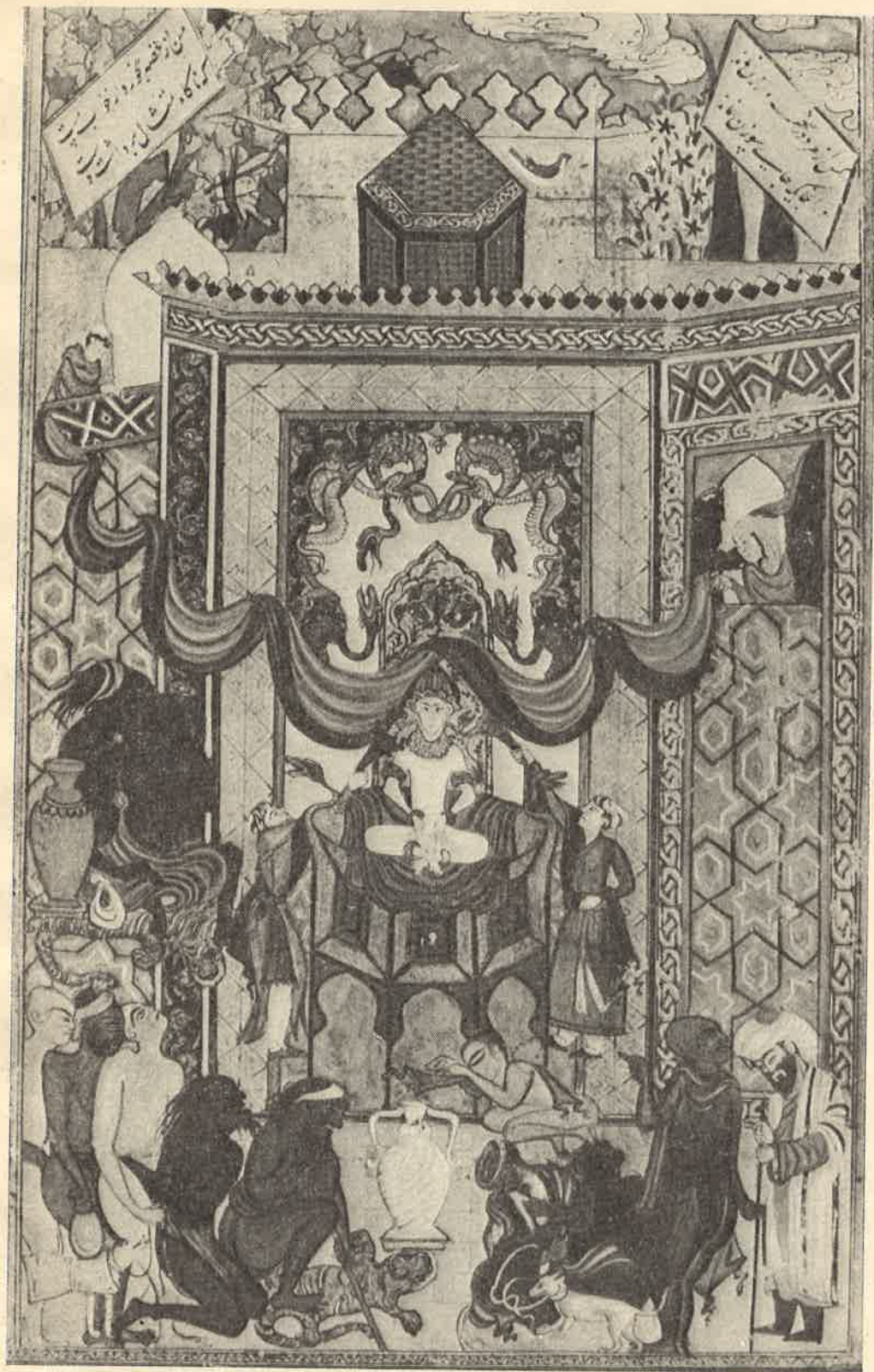
К статье О. И. Галеркиной. Рис. 58. Дервиши у шейха. Султан Хусейн, «Маджалис ал-ушшак». 1606 г. — ИВАН УзССР, Ташкент, 3476.



К статье О. И. Галеркиной. Рис. 59. Шахский суд. Султан Хусейн, «Маджалис ал-ушшак». 1606 г. — ИВАН УзССР, Ташкент, 3476.



К статье О. И. Галеркиной. Рис. 60. Шах и дервиш. Саади, «Бустан». Текст 1525 г., иллюстрации 1616 г., художник Мухаммад Шариф. — Библиотека Честер Битти, Дублин, Р. 297.



Ж. статье О. И. Галеркиной. Рис. 61. Саади, созерцающий сомнатского идола в индуистском храме. Художник Мурад. Саади, «Бустан». Начало XVII в. — Библиотека Честер Битти, Дублин, Р. 297.



К статье О. И. Галеркиной. Рис. 62. Сюжетные рисунки на полях. Саади, «Бустан», 1649 г. Художник Фархад. — Библиотека Честер Битти, Дублин, Р. 274.



К статье О. И. Галеркиной. Рис. 63. Махан в заколдованном саду.
Низами, «Хамсе». 1648 г. — ГПБ, ПНС-66.