

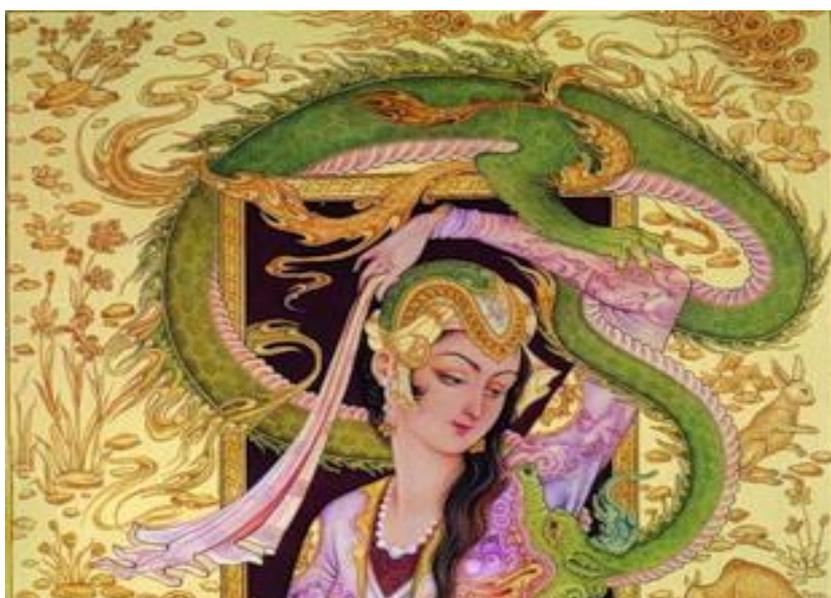
**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

ФЕРГАНСКИЙ ПОЛИТЕХНИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

Строительный факультет кафедра архитектуры.

РЕФЕРАТ

Искусство, архитектура и история градостроительства.



**НА
ТЕМУ:**

Искусство миниатюры в Средней Азии



**Ст.преподаватель: З.Тошкузиева
5-13 КХАЛТЭ(р) гр. О.Махкамова**

Фергана-2013 г.

ТЕМА: ИСКУССТВО МИНИАТЮРЫ В СРЕДНЕЙ АЗИИ

ПЛАН:  Искусство Средней Азии XIII—XV веков

 Искусство Средней Азии XVI—XVII веков

Искусство Средней Азии XIII—XV веков

Если даже количество дошедших до нас на территории Узбекистана памятников зодчества поры монгольского владычества столь ограничено, что не превышает десятка объектов, то данными по изобразительному искусству этой поры наука почти не располагает. Между тем можно уверенно говорить, что оно здесь было. В буддийской кумирне в Мерве обнаружены фрагменты росписей с изображениями драконов, зайца и пр.



Блестящий расцвет полихромного растительного и эпиграфического орнамента в постройках Средней Азии XIV века позволяет думать, что в зодчестве гражданском изобразительный цикл мог быть значительно расширен. Да и расцвет школы иранской миниатюры XIV века дает основания предполагать развитие миниатюрной живописи также в крупных городах Средней Азии.

Лишь отсутствие в эту эпоху подписных миниатюр и сложность определения места создания иллюстрированных манускриптов затрудняет выяснение вопроса — где кончается иранская и где начинается среднеазиатская книжная иллюстрация.

Таким образом, ряд косвенных соображений приводит к выводу о вероятном существовании среднеазиатской живописной школы в пору монгольского владычества, но отсутствие безусловных фактов пока затрудняет ее определение.

Основателем школы среднеазиатских миниатюристов традиция считает Устад-Гунга, самаркандского художника XIII или XIV века, который прошел обучение в Китае. Это был мастер индивидуального художественного дарования и собственного национального мироощущения, так как иначе историк не говорил бы о нем как о главе целой школы миниатюристов Средней Азии.

Письменные источники дают свидетельства о высоком подъеме в конце XIV — первой половине XV века изобразительного искусства в Средней Азии. Развитие его протекало в двух руслах — живописи монументальной и миниатюрной. Первая связана была с архитектурой, с оформлением интерьера, с плоскостью стены. Вторая — с искусством книги, художественным оформлением рукописи, с плоскостью листа.

Восток не знал в ту пору живописи станковой, что существенным образом отразилось на развитии принципов его изобразительного искусства. И хотя в области книжного искусства со временем выделяются так называемые мурак'а — отдельные листы, заключающие, то образец великолепной каллиграфии, то миниатюру, порой не связанную с каким-либо текстом, художественные принципы последней остаются те же, что и в книжной иллюстрации.



Образцы тематической пейзажной живописи сохранились до наших дней в довольно плохом состоянии лишь в трех самаркандских мавзолеях: Ширин-бика-ака (1385), Биби-ханым (1404) и Туман-ака (1405). В мавзолее Ширин-бика-ака живопись едва видна — здесь угадываются контуры извивающегося ручья, кустарников и деревьев с раскидистыми ветвями, на которых сидят сороки. Сохранившиеся цвета — черный, кирпично-красный, голубоватый; по-видимому, первоначально колористическая гамма была и насыщенней и богаче.



В мавзолеях Биби-ханым (алл. 280) и Туман-ака росписи почти идентичны и, видимо, принадлежат руке одного мастера. Они выполнены по белой основе синей краской, лишь кое-где введены охристо-красные пятна — может быть, подгрунтовка под позолоту. Это таманера росписи «кобальт», которая занимает значительное место в архитектурном декоре интерьеров первой половины XV века и которая, как будет показано ниже, сыграет столь видную роль в керамике XV столетия. Композиционно росписи самаркандских мавзолеев заключены в вертикальные панно. Свободное построение композиции не сковано рамками стрельчатой арочки, в которую она вписана: пышная растительность эта мысленно может быть раздвинута вширь. Создается как бы иллюзия окон, открытых в мир прекрасной природы юга изредка вторгается изобразительная тематика в культовые постройки, таковы росписи творенным золотом на плитках панели мавзолея Ширин-бика-ака, где представлены летящие цапли на фоне цветов и листвы, или драконы, извивающиеся в тимпанах мечети Анау. Однако в светском искусстве запреты эти были преодолены, и именно с эпохи Тимура вновь отмечается развитие сюжетной живописи не только в области миниатюры, но и в сфере монументального изобразительного искусства.

Ибн-Арабшах — современник и очевидец — сообщает, что на стенах самаркандских дворцов, воздвигнутых Тимуром, были нанесены картины, изображавшие его пиршества — маджлисы, портреты самого государя — то сурового, то улыбающегося, — его битвы и осады городов, его приемы султанов, правителей, эмиров, знати, ученых, сцены приношения даров, охотничьи забавы Тимура, его сражения в Иране, Дешти-Кипчаке, Индии, его победоносные наступления и бегство врагов, портреты его сыновей и внуков, его военачальников и гвардейцев, публичные празднества и интимные пирушки, музыканты и певцы, услаждающие слух его игрою и пением, его любовные встречи, его наложницы и царицы. Порой события, происходившие в империи, были представлены в виде целого цикла картин. «Ибо намерение его было таково, — поясняет историк, — чтобы те, кто не знает его подвиги, мог бы их увидеть и как бы воочию при них присутствовать».

Монументальная живопись самаркандских дворцов была как бы своеобразной иллюстрированной хроникой главнейших событий царствования Тимура. По данным Бабура, дворец Дилькуша был украшен картинами триумфальных побед Тимура в Индии. Около 1400 года в Герате также был воздвигнут по приказу Тимура дворец, стены которого были покрыты росписью, в частности картинами с изображениями военных походов.

Исторические тексты почти не содержат деталей, касающихся художественной стороны этих произведений искусства, но кое-что они все же дают. Прежде всего на лицо разнообразие жанров: здесь и портрет, и батальные композиции, и жанровые сцены придворной жизни.

Образы самого Тимура, его жен, наложниц, сыновей и внуков говорят о развитии портретного искусства, а указание, что Тимур был изображен то суровым, то улыбающимся, свидетельствует, что художники не ограничивались чисто внешней, бесстрастно фотографической передачей черт лица, но вносили известную экспрессию, передававшую внутреннее состояние портретируемого. Эта эмоциональность живого исторического образа была, неизбежно, значительно ослаблена в живописи миниатюры, где крошечные масштабы самого рисунка, при всей его тонкости, не позволяли детализировать лица. В живописи же монументальной таких технических трудностей письма не существовало, и уже от искусства мастера зависела большая или меньшая их выразительность.

Что касается общего стиля сюжетной монументальной стенописи конца XIV — XV века, то можно почти безусловно утверждать, что он был аналогичен стилю миниатюры. Сопоставление пейзажей из мавзолея Биби-ханым и Туман-акас почти идентичными пейзажами из «Антологии» 1398



года служит тому подтверждением. Можно также привлечь несколько более поздние аналогии. Так, в иранской миниатюре из списка Джамии XVI века с эпизодом бегства Юсуфа от искушающей его Зулейхи интерьер алькова украшен различными сценками эротического содержания, и эти сценки выполнены совершенно в том же стиле, что и сама миниатюра. Расчищенная из-под поздних штукатурок фресковая живопись дворца Чиль-Сутун в Исфахане (начало XVII в.) имеет самые прямые параллели в миниатюре времен Шах-Аббаса, в частности, в творчестве прославленного Риза-Аббаси.

Шерефеддин сообщает, что у Тимура в особой кунсткамере — хранилище редкостных вещей — среди других диковинок находилось несколько подлинников из знаменитого альбома рисунков «Арджанг» Мани. Были ли то подлинные произведения великого художника древности или старинные копии с них — трудно решить. Важно другое: несмотря на превратности исторических судеб и образцы древней манихейской живописи еще в XV веке имелись в Самарканде, где с ними могли ознакомиться местные художники, а так как «Арджанг» на Среднем Востоке вошел в поговорку как символ величайшего совершенства живописного искусства, то несомненно, что какие-то элементы его стиля могли отразиться в творчестве самаркандских мастеров.



Наличие среднеазиатской традиции монументальной настенной живописи раннефеодальной поры подтверждено открытиями в Балалык-тепе, Варахше, Пянджикенте. Недостаток промежуточных звеньев между этими памятниками изобразительного искусства VI—VII веков и живописью XIV—XV столетий, возможно, со временем и будет восполнен. Но если монументальная стенопись в тимуридских дворцах, в общем противоречат предписаниям ортодоксального мусульманства, и восходит в своих стилистических истоках к высоким традициям раннефеодальной настенной живописи, то круг сюжетов ее уже существенно изменен. Иная эпоха выдвигает и иные задачи.

Если там в основе лежат темы народного и рыцарского эпоса, то здесь — героизированные эпизоды современности; если там даны отвлеченные образы витязей и дихкан, то здесь — реальные, портретно-достоверные исторические лица.

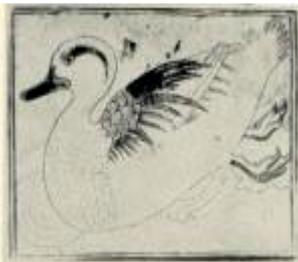
В XV веке среднеазиатские художники могли получить реальное представление о европейском изобразительном искусстве. Культурному обмену в эту пору способствовали и развитые торговые сношения в условиях централизованной империи, где важнейшие транзитные пути находились под наблюдением и охраной государственной власти, и дипломатические связи. Но при всем том какого-либо воздействия это знакомство с западной живописью на местное изобразительное искусство не оказало.

Более глубоким было познание среднеазиатскими художниками живописи китайской. Однако анализ миниатюр конца XIV — XV веков не дает указаний на сколько-нибудь решительное воздействие китайской художественной манеры на местную живопись, в которой разработаны были свои приемы, свой стиль, свое художественно-образное мирозерцание.

Традиции изобразительной стенописи, сложившиеся при Тимуре, были продолжены при Улугбеке. Ко второй половине XV века клерикальная реакция, охватившая Мавераннахр, прервала развитие монументальной живописи в Средней Азии. Однако в иных областях тимуридской державы традиции, некогда исходившие из Самарканда времени Тимура и Улугбека, продолжали развиваться. Так, в гератском дворце Тараб-хана при Абу-Саиде появляются росписи, прославляющие его победоносные походы, в тебризском дворце Хашт-Бешишт венецианские послы видели на стенах сцены баталий, приема посольств, конных охот, изображения людей и животных. Но в самом Самарканде архитектурные росписи вновь приобретают абстрактно-декоративный характер, и художественные искания связаны с новой живописной техникой кундаль, с ее цветочно-текстильным орнаментом, роскошной полихромией гаммой и обилием золота.

XV столетие знаменует блестящий этап развития миниатюрной живописи на Среднем Востоке. В эту пору высокой просвещенности и расцвета искусства рукописной книги миниатюра являет собой не только завершающий элемент художественного оформления богатого манускрипта, но и самостоятельное произведение искусства. Трудность исследования состоит в том, что все иллюстрированные рукописи или отдельные миниатюры восточнотимуридского круга принято относить к произведениям так называемой гератской школы.

Между тем несомненно, что какая-то часть их является созданием мастеров не Хорасана, но Мавераннахра. Сложность выделения и четких отождествлений мавераннахрских экземпляров определяется недостатком в огромном большинстве случаев данных о месте создания манускриптов, не говоря уже о почти полном отсутствии в первой половине XV века подписных миниатюр.



Самарканд, столица Тимура, оставил нам единственный иллюстрированный манускрипт, датируемый правлением Улугбека, около 1440 года — «Таблицы неподвижных звезд» Абд-ар-Рахмана ас-Суфи. Человеческие фигуры, заключенные в нем, символизируют созвездия; это линейные, слегка подцвеченные рисунки в стиле гератской школы. Можно лишь заключить на основе этих изображений, что один и тот же тип живописи процветал в Трансоксиане и в Хорасане».



Ко времени великих завоевательных походов Тимура Самарканд, очевидно, уже обладал собственной, может быть, несколько провинциальной школой миниатюристов. Но их коллектив неизмеримо пополнился после походов на запад, когда были покорены Тебриз, Багдад, Шираз — крупнейшие центры живописного искусства XIV столетия. Среди наиболее выдающихся мастеров, привезенных в Самарканд, был художник Хаджа Абд-ал-Хайя.

Уже сложившимся мастером он был вывезен Тимуром в 1393 году из Багдада в Самарканд, где был поставлен во главе художественных мастерских. «С тех пор, — пишет Дуст-Мухаммед, — никто не писал иначе, как в манере Абд-ал-Хайя!». Известно, то что был художник-новатор, создавший свою особую, утонченную манеру письма. Мухаммед Хайдар характеризует его как мастера, «не знавшего соперников в ясности, деликатности и силе своей кисти и во всем по истине, что касается искусства живописи: после него было лишь два столь же великих художника — Шах Музаффар и Бехзад.

В альбоме «Сарай» берлинского собрания среди ряда подписных миниатюр имеется две, помеченные именем Абд-ал-Хайя. На одной — изображение утки (илл. 279), на другой — очень динамичной батальной сцены. Миниатюры выполнены сильной, уверенной рукой в приеме слегка подцвеченного рисунка.



В списке «Гулистан» Саади из коллекции Ротшильда, законченном в мухарреме 891 г. х. (январь 1486 г.) знаменитым гератским переписчиком Султаном Али-Меш-хеде, видимо, в Герате, содержатся три миниатюры. Надписи на полях (может быть, нанесенные несколько позднее) гласят, что две из них исполнены Бехзадом, а одна «Путешественник на верблюде и пеший дервиш» — Абд-ал-Хайя (илл. 282) г. Виэ считал возможным отнести руке Бехзада всех миниатюр, Э. де Лорей — лишь миниатюры «Два бойца», а И. Щукин — миниатюры «Саади и подросток из Кашгара».

К концу XIV столетия относится «Антология» ираноязычной поэзии, хранящаяся в музее мусульманского искусства в Стамбуле. Список был переписан в мухарреме 801 г. х. (сентябрь 1398 г.) каллиграфом Мансуром ибн

Мухаммедом ибн Барака ибн Бахтияром, уроженцем Багдаха (в провинции Фарс). Он заключает 12 миниатюр, из них — 11 пейзажных (последняя миниатюра с сюжетом охоты — позднего происхождения). М. Ага-Оглу видел в этих пейзажах отражение зороастрийских воззрений, образ авестийского сада хваренга, описанного в «Бундехише», Б. П. Денике - «чистый пейзаж» южноиранского происхождения, а И. Щукин считает, что трактованные в единой манере пейзажи эти представляют лишь комбинацию одних и тех же элементов, заимствованных от античных традиций, без особого взгляда на саму природу; чрезвычайная стилизация, нереальный колорит превращают роскошную растительность, воды и горы в образы «искусственного парадиза» (илл. 285).



Все 11 миниатюр «Антологии» являют вариацию единой темы. Кое-где в ветвях нарисованы птицы, но в остальном пейзаж не одушевлен: ни зверя, ни человека. В пейзажах «Антологии» — первозданный покой природы, безмолвие необитаемых рощ. Имени художника в колофоне рукописи нет — очевидно, миниатюры были внесены уже после того, как каллиграф поставил дату ее завершения — 1398 год.

Между тем несомненное сходство миниатюр «Антологии» с росписями трех самаркандских мавзолеев — Ширин-бика-ака, предшествующего времени создания рукописи, а также несколько более поздних Биби-ханым и Туман-ака-позволяет настаивать именно на самаркандском происхождении этих миниатюр. Не беремся судить о месте рождения художника — то была пора, когда в столице Тимура концентрировались лучшие творческие силы всего Среднего и Ближнего Востока, но сюжет и его претворение, столь равнозначные в трех самаркандских сооружениях и в «Антологии» — не случайны. Это определенное явление живописного стиля эпохи, создавшего романтический пейзаж, который сопутствует представлению о «садах блаженств».



В ту же стилистическую группу входит и пейзажная миниатюра, которую Б. П. Денике относил к созданиям гератской школы, но которая с полным основанием может быть отнесена к созданию самаркандского художника. Здесь условно-вертикальное построение ландшафта усиливает еще и вертикаль минарета с муэдзином, возвышающегося в левом углу миниатюры (илл. 281).

Как и в монументальной живописи, в эпоху Тимура видное место занимал в миниатюре официальный портрет. Преобладал портрет как часть многофигурной композиции; выделение в самостоятельный жанр единичного изображения исторически достоверного лица, с попыткой не только чисто внешней, но и внутренней психологической характеристики, имело место позднее — к концу XV столетия. Очевидно, довольно многочисленными были портреты самого Тимура — среди свиты, в бою, в пиршественных сценах.



В коллекции Кеворкиана (Нью-Йорк) хранится список «Шах-наме», фронтиспис которого образует диптих, изображающий государя, сидящего в окружении свиты, на фоне пейзажа. Имеется надпись: «Во имя его величества, знаменитого повелителя счастливого созвездия, Хосроя — завоевателя мира, мир Тимура Гурагана — да продлит Аллах дни его царствования. В году 791 хиджры [1389 г.]». Величавая поза Тимура, статичность фигуры, типизированный облик — вот основные черты художественного образа. При несомненности портретного сходства (это подтверждает реконструкция скульптурного портрета, выполненная по черепу Тимура М. М. Герасимовым) главным является не это внешнее сходство, но передача типологизирующей характеристики абсолютного монарха.

Портреты Тимура, восседающего на троне, дошли до нас и в ряде других, более поздних копий. В числе их — иллюстрация к «Зафар-наме»



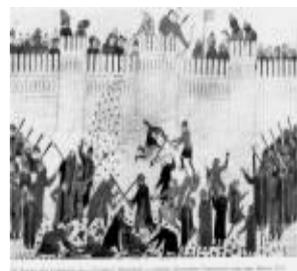
1467 года из коллекции В. Голубева и другая — к «Зафар-наме» из Музея Эвкаф в Стамбуле. На ней изображено одно из тех пышных празднеств на лоне природы, которые описаны Клавихо: на лужайке, поросшей травой и цветами, на фоне богатых шатров, оград и юрт восседает на троне Тимур в окружении свиты, наблюдая пляску двух танцовщиц, которым аккомпанируют музыканты — мужчины и женщины. Сохранилось также немало копий портретов Тимура XVI и XVII веков (илл. 284), особенно индийской эпохи Великих Моголов, одна из которых послужила в XVII веке образцом для рисунка-копии Рембрандта, видимо, подготовительного эскиза для какого-то офорта на восточный сюжет.



Среди крупнейших художников царствования Тимура и последующего периода Дуст-Мухаммед называет, в качестве самого выдающегося, мастера Пир-Ахмеда Баги-Шамали. Он был современником и продолжателем традиций Абд-ал-Хайя. Прозвище-лакаб его — Баги-Шамальский, — несомненно, связано с одним из лучших самаркандских дворцов Тимура (дныне один из городских районов Самарканда сохранил это свое стародавнее наименование). Произведения Пир-Ахмеда пока не выявлены и, по существу, судить о возможном их стиле можно лишь на основании некоторых не подписных среднеазиатских миниатюр начала XV века. К числу их принадлежит диптих, вклеенный в виде фронтисписа в конце значительно более позднего, чем эта миниатюра, списка «Золотой цепи» Джами 1549 года (библиотека им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде; рук. № 434). Миниатюра строится как бы в двух планах (илл. между стр. 288—289).

Анализ костюмов позволяет точнее говорить о ее среднеазиатском происхождении и отодвинуть дату на грань XIV—XV веков. Не безинтересной деталью, подтверждающей эту дату, является штандарт в руках у знаменщика с изображением льва и солнца; именно эта геральдическая эмблема — «герб правителя Самаркандского», по словам Клавихо, украшала дворовой портал дворца Тимура Ак-Сарай в Шахрисябзе.

Анализ позволяет отнести ее именно к мавераннахрской (самаркандской) школе изобразительного искусства начала XV столетия. Можно думать, что сюжет миниатюры исторически достоверен. Наличие на штандарте тимуридской эмблемы указывает, что это не обычная, но царская охота, а, судя по юному составу ее участников, возможно, что здесь представлен молодой наследник Тимура, его любимый внук Мухаммед-Султан в компании своих аристократических друзей.



К числу бесспорных произведений самаркандской школы XV века мы относим миниатюру батального содержания, вплетенную в том образцов различных документов тимуридской канцелярии, ныне хранящийся в библиотеке Йылдыз в Стамбуле. Она изображает сцену обороны крепостной стены Самарканда, где командование осуществляет молодой человек, над которым имеется мелкая надпись: «Халил-Султан» (илл. 288). Это имя многое раскрывает для понимания как содержания, так и происхождения миниатюры.

Халил-Султан — интересная, романтическая фигура из тимуридской среды. Внук Тимура, талантливый, образованный человек и отбразованный воин, он навлек на себя гнев двора и своего деда, женившись на девушке незнатного происхождения, Шади-Мульк, безграничную любовь к которой сохранял до конца своих дней.

Совершенно несомненно, что иллюстрация военной доблести Халил-Султана могла появиться лишь в пору правления этого царевича, то есть между 1405—1409 годами, а местом изготовления была его столица Самарканд. Обращает внимание разнообразие костюмов и головных уборов, которые дают важный материал для атрибуции миниатюр из

восточнотимуридских областей, отличных в целом ряде деталей от западноиранских одеяний.



На этой основе можно предположить именно среднеазиатское происхождение и миниатюры начала XV века — «Всадник, убивающий льва» из коллекции А.Сакисиана (илл. 283). Поза и облик всадника близки к фигурам стрелков на описанной выше охотничьей сцене, а очерк лица, чалма и одежда — к изображению Халил-Султана.



Искусство Средней Азии XVI—XVII веков

О высоком уровне ремесленного производства в городах Узбекистана XVI—XVII веков позволяют косвенно судить архитектурные памятники. Резное дерево (плафоны, двери, колонны) свидетельствуют о развитии искусства резьбы и художественных столярных наборов. Многочисленные надгробники-саганы и стелы служат показателями мастерства резьбы по камню; превосходным образцом является, например, надгробие Абусаидхана из Чильдухтерана (ныне в Самаркандском музее), вытесанного из очень твердого серо-черного камня, на котором высечены надписи и тончайшие многоплановые орнаменты сложнорастительного типа.



К сожалению, современный уровень знаний не дает возможности к выделению бытовых художественных изделий XVI—XVII веков. Даже самая массовая группа их — керамика — до сих пор четко не определена археологами. Можно, однако ж, отметить в ней тот же процесс, что и в керамике архитектурной. На первых порах (в первой половине XVI в.) — следование тимуридским образцам, в частности сине-белым «фарфорообразным» изделиям, высокое качество

кашинной или глиняной массы черепка и изящество рисунка. Так, блюдо из Самарканда с воробьем среди ветвей дает удивительно живой образ нахохлившейся птицы, при декоративно-пышной, свободно-живописной трактовке веток и листвы (илл. 330).

Однако со временем керамика грубеет, глиняный черепок вытесняет кашин, дорогостоящий привозной кобальт заменяется черной или грязновато-фиолетовой марганцовой краской, нередко, как и в архитектурных изразцах, вводится растекающаяся голубая. Цикл орнаментальных мотивов ограничен, изобразительная тематика сходит на нет (илл. 331—333).



В быту правителей и знати в ту пору широко использовался привозной фарфор, изготовлявшийся, между прочим, с учетом местных художественных вкусов и запросов. Но свидетельству историка, столовый прибор Убайдуллахана был из тончайшего фарфора и золота.

По сведениям старорусских архивов, славилось дорогое бухарское вооружение — сабли, шлемы, латы, щиты, украшенные чеканкой, накладными украшениями из золота и самоцветов. В составе даров, поступавших из Бухары и Хивы ко дворам московских государей, и товаров, привозившихся среднеазиатскими купцами, упоминаются «шоломы и

сабли булатные навожены золотом и травами», «ножны булатные навожены золотом оков серебряный», «тулунбасы (боевые барабанчики) булатны и медяны, навожены красками травы и золотом». Высоким мастерством отличалась выделка разнообразных сосудов из бронзы и серебра, покрытых растительным узором и каллиграфическими письменами. Но кто отважится сейчас выделить среди безымянных музейных собраний образцы бесспорно среднеазиатские и безусловно датируемые XVI—XVII веками? До нас случайно дошло имя одного из самаркандских мастеров начала XVI века — Устад-Камала, тончайшего специалиста по художественной отделке металлических сосудов и предметов методом чархкари.

Были в среднеазиатских городах не только гончары, медники, но и другие мастера художественных ремесел. Специалисты по обработке кожи выделывали чудные одноцветные и узорные сафьяны. Ткачи изготавливали разнообразные художественные ткани — в государство Московское и Сибирь вывозились разнообразные ткани хлопчатобумажные (зендени, миткали, бязи и др.), льняные (мели), шелковые (дороги и др.), которые ценились за красоту и яркость красок и узора (по изображениям на миниатюрах можно убедиться в разнообразии и живости их расцветок). Ковры и паласы также входили в состав товаров, вывозившихся за пределы страны. Высоко было развито искусство вышивки; особенно славились одежды из парчи, конские попоны и седельные лопасти, «шитые золотом и всякими красками».

И, как бы компенсируя отсутствие бесспорных произведений художественно-прикладных искусств, XVI—XVII века дарят нам обширный цикл созданий книжного искусства, в числе их — множество миниатюр.

В начале XVI века начинается приток в Среднюю Азию мастеров художественного оформления книги, бежавших вместе с другими деятелями культуры из Герата. Иные уезжали поодиночке, но иногда формировались целые караваны; так было весной 1512 года, когда до пятисот человек направилось в Мавераннахр, так было и позднее, на протяжении второго и третьего десятилетий XVI века. В состав этих караванов входили видные богословы, поэты, музыканты, певцы, декламаторы, были среди них и мастера художественной рукописи — каллиграфы, позолотчики, миниатюристы, в том числе сам «король каллиграфов» Мир-Али, который, попав таким образом в Бухару, провел долгие годы в непрерывном труде над составлением многочисленных рукописей и изысканных кыт'а.

Но этот коллектив мастеров прибыл не на пустое место. Несмотря на суровый ригоризм общественной жизни, который во второй половине XV века охватил Среднюю Азию, творческая деятельность здесь не угасла. Письменные источники, заполненные событиями военно-политической истории, об этом умалчивают, но именно об этом достаточно красноречиво говорят лицевые рукописи XVI столетия.

Рассмотрим в хронологической последовательности миниатюры первой половины XVI века. Мы ясно ощутим две стилистические линии, одна из которых имела локальные корни, другая шла от традиций Бехзада, но обе в купе формировали среднеазиатскую школу миниатюрной живописи. Одним из самых ранних образцов является хранящийся в Институте востоковедения АН Узбекистана небольшой томик «Фатх-наме» велеречивого и посредственного поэта Шади, воспевавшего военные подвиги Шейбанихана, переписанный в Самарканде между 1502—1507 годами. Он включает семь миниатюр (две из них парные), плохо сохранившихся.



Это цикл иллюстраций, в которых фигурируют живые исторические лица — Шейбанихан, брат его Султан-Махмуд и другие, в силу чего неоспорима портретная документальность миниатюр. Но значение списка не только в этом. Миниатюры «Фатх-наме» принадлежат художнику, чья творческая манера радикально отличается от бехзадовских традиций. Нет в них ни утонченности

почерка гератского мастера, ни безукоризненной звучности ярко красочных сочетаний, ни изящества человеческих образов. Рисунок точен, но суховат, композиции уравновешенны, но несложны и немногочисленны, люди коренасты. Красочная палитра довольно обширна, но в пределах одной миниатюры она сдержанна и неярка. В этническом облике действующих лиц и в их одеяниях — подчеркнут узбекский типаж. Узбекская традиция отражена и во всей обстановке — сцены ханских аудиенций развертываются не в парадном айване дворца, а на фоне естественного пейзажа (илл. 334).

При всем том стиль иллюстратора «Фатх-наме» привлекает ясностью и простотой. Мастер скуп и немногословен в выборе художественных средств, но зато он и не отягчает своих миниатюр излишними подробностями, фиксируя внимание на основном. И эта особая стилевая линия получит на почве Средней Азии свое последовательное развитие на протяжении всей первой половины XVI века.

Военным и политическим деяниям основателя узбекского государства посвящено сочинение Мухаммед-Салиха «Шейбани-наме». Венский список этого труда, переписанный в 1510 году «рукою грешного раба Касима», включает девять миниатюр на военные и пиршественные сюжеты. При всей немногочисленности композиций и лаконизме изобразительных средств батальные и охотничьи сцены очень динамичны и выразительны. Эта динамика достигается взаиморасположением фигур, характером трактовки архитектурных сооружений, пейзажных фонов.

Явственно подчеркнут узбекский типаж — в лицах, одежде. Миниатюрам «Шейбани-наме» присуща та грубоватая экспрессия, которая, видимо, в какой-то мере отражает еще неотшлифованные вкусы степных узбеков, пришедших к власти. В трактовке форм природы — цветов, холмов, деревьев, скал — бросается в глаза определенный орнаментализм; эта черта, глубоко присущая среднеазиатскому искусству, отнюдь не снижает художественного звучания миниатюр, но придает им то своеобразие, которое входит в понятие общего стиля эпохи и народа.

Стилистически чрезвычайно близок к иллюстрациям венского списка «Шейбани-наме» цикл миниатюр к составленному в начале XVI века на узбекском языке историческому труду «Тарихи-Гузида» в собрании Британского музея, чью среднеазиатскую специфику так тонко прочувствовал В. В. Стасов. Покойно-уравновешенные традиционные сцены ханских приемов, полны динамики изображения битв. Типична, например, миниатюра на тему взятия Самарканда (илл. 335).



В 20-х годах XVI века эта линия развития миниатюрной живописи Средней Азии получает определенную завершенность. Список сочинений Навои в собрании Библиотеки имени Салтыкова-Щедрина (№559 по каталогу Дорна), законченный в 1521/22 году. (928

г. х.), включает 24 миниатюры.

Миниатюры писаны как будто не одним художником, а двумя, — может быть, мастером и его учеником. Если это и не так, то на лицо, во всяком случае, отличие двух манер, из которых первая чрезвычайно близка по стилю к самаркандскому списку «Фатх-наме», а вторая в большей мере тяготеет к гератским традициям (илл. между стр. 312-313). Отметим, что и этот художник (если их действительно двое, если перед нами не творческая виртуозность мастера, умевшего писать в двух манерах) подчеркивает среднеазиатский типаж — особенности этнического облика и характерные детали костюма. Следуя гератским традициям в приемах письма, он, однако, скупее в средствах и не столь утончен, как мастера бехзадского круга. В надписи на одном из павильонов вписано имя султана Абдул-Музаффар Султан-Мухаммед-Бахадура, которого О. И. Галеркина с полным основанием отождествляет с шейбанидом Музаффаредином Султан-Мухаммедом, известным под именем Кельды-Мухаммед, владельцем удела Шахрухия, с 1525 года правившего также Ташкентским уделом. Эта расшифровка уточняет, как наиболее



вероятное, место изготовления рукописи — г. Шахрухию, поскольку в 1521/22 году Кельды-Мухаммед пребывал там. Драгоценное свидетельство Восифи позволяет установить и имя иллюстратора списка Навои. Им, очевидно, был придворный художник Кельды-Мухаммеда — Джемаледдин Юсуф, о котором Восифи сообщает ряд интересных подробностей. В сентябре 1521 года он поднес своему государю миниатюру, «изображающую царственного всадника — юношу, вооруженного копьем, поражающего им тигра в лоб, а серый конь его отпрянул в ужасе перед тигром». А три месяца спустя Джемаледдин Юсуф прислал злую карикатуру на вельможу Рашидеддина Абуль Мухассина кази Джадака, которая доставила Кельды-Мухаммеду превеликую радость.



Эти данные характеризуют Джемаледдина Юсуфа как одаренного художника, умевшего сочетать острый взгляд портретиста и мастера динамических сюжетов. Именно его руке, вероятно, принадлежит второй цикл миниатюр из списка Навои 1521/22 года. Кстати, несколько забегая вперед, мы полагаем, что композиция Джемаледдина Юсуфа с изображением царственного юноши, поражающего хищника (не тигра, но барса), найдет свой повтор в миниатюре на тот же сюжет из коллекции Голубева с сигнатурой художника Менучехра (илл. 337).

В общий стилистический круг с описанными миниатюрами из списка Навои входит рукопись Хатефи Бодлянской библиотеки, включающая пять миниатюр, датировка которых стоит около 1520 года. Типично среднеазиатскими являются мужские и женские одеяния, и лишь пропорции фигур несколько стройнее, чем в «Фатхнаме» или в ленинградском списке Навои (илл. 336).

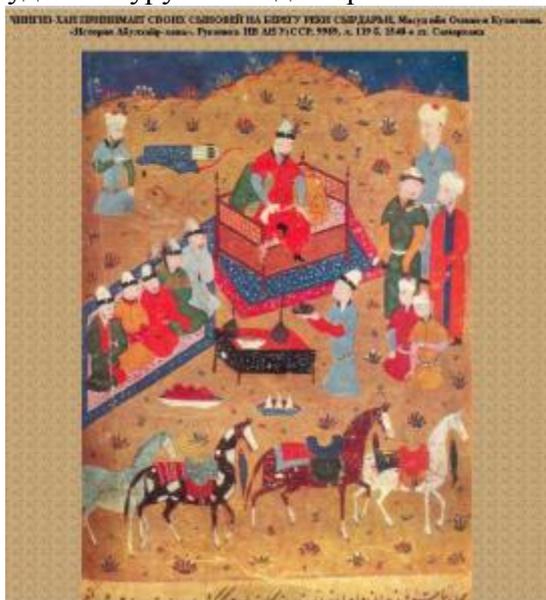
Судя по дате, возможно, что местом составления списка Хатефи была еще не Бухара, а Самарканд, который лишь после смерти Кучкунчихана уступил свою гегемонию главного города в государстве Шейбанидов.

Эта стилистическая линия продолжает свое развитие вплоть до середины XVI века. Превосходным образцом могут служить 28 миниатюр из списка 40-х годов XVI века «Тарихи-Абулхайр» в собрании Института востоковедения АН Узбекистана. Этот труд, составленный Масудом бини Османом Кухистани по распоряжению Шейбанида Абдаллатифа, содержит компилятивную историю Среднего Востока, которая завершается царствованием родоначальника династии узбекских ханов Абулхайра.

Эта тенденция, видимо, побуждает художника придерживаться и того лаконичного, несколько сурового стиля, который сформировался в начале столетия и в большей мере отвечал вкусам узбекской среды, нежели изысканная линия гератской школы. Общей художественной манере иллюстратора «Тарихи-Абулхайр» присуща известная статичность поз, скованность жеста. Однако фигуры уже не коренасты, но стройны и изящны, а красочная палитра сочна и разнообразна. В передаче пейзажа отмечается известный орнаментализм, симметричная упорядоченность в размещении цветов и трав на ровной зелени лужаек и холмов.



Миниатюры «Тарихи-Абулхайр» декоративны, они радуют глаз свежестью палитры, равновесием композиций, но в общем они как-то бесстрастны и потому не будят эмоций (илл. 339). Лишь в сцене «Похороны Шируйе» художник передает не столько исторический эпизод, сколько реальную картину человеческого горя и скорби по усопшему (илл. между стр. 328—329). Развитие той же стилистической линии дают миниатюры к «Тухфат-ул-Ахрар» Джамии, переписанного в 1558 году каллиграфом Баба-Миреком Ташкенди (возможно, именно в Ташкенте, главном городе удела Науруз-Ахмеда Баракхана илл. 338).



В XVI веке круг рукописей, иллюстрируемых миниатюрами, был очень широк. Наряду с классическими произведениями восточной поэзии и историческими хрониками иллюстрировались научные сочинения. В хранилище Института востоковедения АН Узбекистана есть фолиант медико-фармакологического труда «Ихтиарати-Бади», переписанный в 1541 году для Абдаллатифхана каллиграфом Мухаммед-Хусейном бини ал-Миреки ас-Самарканди в Бухаре или в Самарканде, в котором заключена 601 миниатюра. Это расцвеченные рисунки различных лекарственных трав, минералов, животных и т. п., имеющих отношение к фармакологии (илл. 340).



По существу, перед нами естественно научный атлас, обстоятельный цикл пояснительных иллюстраций. В показе растений он прибегает к известной орнаментализации деталей и форм — и в этом сказывается влияние той разработанной орнаментальной традиции, которая столь высоко стояла в различных видах декоративно-прикладных искусств Средней

Азии. Эта линия народной эстетики входила в декоративно-художественное оформление книги, а в данном случае она вошла и в область миниатюры.

Вернемся, однако, от той побочной, вспомогательной стороны иллюстрирования рукописей, которая предстает в списке «Ихтиарати-Бади», к генеральным линиям развития миниатюрной живописи Средней Азии в первой половине XVI века. Параллельно с рассмотренной выше, условно говоря, «новоузбекской» манерой, а затем и в тесном сплетении с ней, здесь существует иная, связанная с притоком гератских мастеров, следовавших традициям бехзадовского круга.

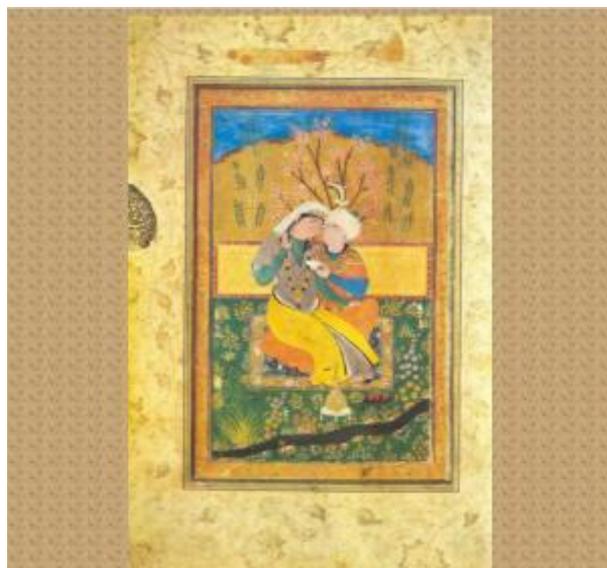
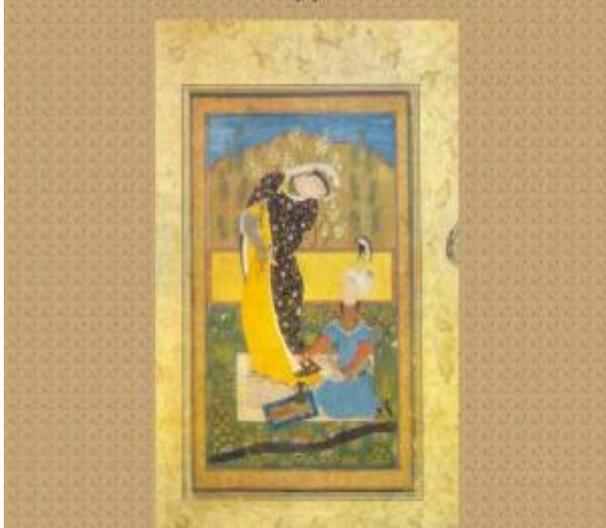
Один из самых очаровательных образцов содержится в небольшом томике стихов из собрания Института востоковедения РАН (шифр С-860), переписанном в 935 г. х. (1529) в Бухаре знаменитым каллиграфом Мир-Али ал-Хусейни, который за год до того был привезен Убайдуллаханом в Мавераннахр. Рукопись включает всего 36 листов разноцветной бумаги, крытой золотым крапом, где в узком прямоугольнике расположены вертикально и вкось стихи, исполненные мелким, удивительно красивым насталиком. (илл. между стр. 344—345).



В обеих миниатюрах гармония формы и содержания нераздельны, обе удивительно поэтичны, обе словно бы источают ароматы природы и настроения юности. Если бы биография Бехзада не была хорошо известна (с 1512 г. он находился при дворе шаха Исмаила), смело можно было бы приписать эти миниатюры творениям его руки.

Миниатюры гератского стиля имеются еще в двух манускриптах, переписанных Мир-Али: в списке 1523/24 года «Юсуфа и Зулейхи» Джами Метрополитен-музея и в «Бустане» Саади 1524 года из коллекции Вева. Характер одеяний не оставляет сомнений в их среднеазиатском происхождении, а весь стиль письма — тончайший рисунок, великолепная гамма очень ярких цветов, характер пейзажа, вся композиция сцен явно несут влияние Бехзада. Миниатюры рукописи Аттара «Михр ва муштарй» Фрировской Галереи искусств в Вашингтоне, переписанной в Бухаре в 1523 году каллиграфом Ибрахим Халилом, сближаются с художественной манерой Касем-Али (композиция, пейзаж,

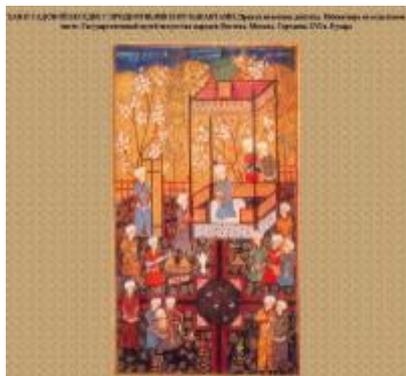
Аттар. ПАРЫ ВПОБЛЕННЫХ. Саади «Бустан» Рукопись ГИИ. ЛИС 209. Фрагменты, л. 2 и 3. 1524—1526 гг. Бухара



коренастые пропорции фигур), хотя и отличаются несколько блеклым коллоритом.

Далеко не все в составе миниатюр, исполненных на почве Бухары художниками, следовавшими гератской манере, несет печать творческой индивидуальности или новаторского поиска. Иные из них довольно шаблонны по композиции, давая послушные реплики традиционных тем. Такова, к примеру, сцена маджлиса из «Бустана» Саади в Музее Виктории и Альберта. Мотив этот имеет множество аналогий в гератской миниатюре XV века и лишь характер заостренных куляхов, белые войлочные шапки и узбекизированный типаж свидетельствуют о создании списка в Бухаре, скорее всего в 40-х годах XVI века.

Вариацию этой же жанровой темы дает иллюстрация к «Бустану» из коллекции Картье (40-е гг. XVI в.). Здесь государь сидит в открытом тахте, перед ним -квадратный бассейн с плещущимися утками, в четырех углах которого стоят почти симметрично по двое или по трое участники маджлиса; на заднем плане — цветущий сад, где показаны юный лучник и тучный муж, опершийся на посох. Тема любовных встреч входит в лирические сборники. Тонкий, хотя опять-таки несколько шаблонный образец содержится, например, в списке «Тухфат-ул-Ахрар» 1548 года из коллекции Честер Битти, выполненном в Бухаре каллиграфами Мир-Али ал-Хусейни и Султан-Миреком Китабдаром для Шейбанида Абдалазиса: на фоне густолиственной бехзадовской чинары юноша изъясняется в своих чувствах прелестной девушке.



Эта наметившаяся традиционность художественных тем и композиционных приемов проявляет себя в творчестве одного из самых блестящих мастеров гератского круга, работавшего при бухарском дворе Убайдуллахана и Абдалазиса — Махмуда Музахиба. Прозвище Музахиб («Позолотчик») намекает на его славу как одного из наилучших мастеров оформления листов водяными рисунками и разбрызгом золотом, но подписные миниатюры характеризуют его прежде всего как великолепного художника. Самой ранней работой, несущей сигнатуру «Махмуд Музахиб», является портрет Алишера Навои (библиотека «Гулистан» в Тегеране). По-видимому, образ поэта написан был Махмудом не с натуры, но на основе какого-то известного пожизненного портрета Навои — быть может, одного из многочисленных, не дошедших до нас портретов работы Кемаледдина Бехзада. К такому заключению приводит сопоставление некоторых дат. Навои скончался в 1501 году, а подписные миниатюры Махмуда Музахиба, характеризующие его как сложившегося мастера, восходят к середине XVI века. Едва ли за пол столетия до того юный Махмуд, который, в лучшем случае, мог проходить в ту пору художественную подготовку в гератских мастерских, сумел бы создать столь зрелый портрет — один из лучших во всей восточной миниатюре.

Поэт представлен на склоне лет, согбенным, опершимся на посох, в темной одежде и небольшой чалме (что, кстати сказать, не соответствует характеристике современников, которые отмечали необычайную изысканность костюмов Навои, в известной мере дававшего тон гератским модам). Но этот силуэтно обрисованный халат и нейтральный фон лишь помогают художнику сконцентрировать внимание на лице Навои. Плоское, слегка скуластое лицо выходца из монголизированного племени барлас, удивительно живые, с настороженным прищуром глаза под густыми бровями, небольшой иронического очерка рот — все это, как бы в подчеркнутом контрасте с седым обрамлением бороды, передает неугасающий под гнетом лет острый ум и пылкую душу поэта. Перед нами не кроткий созерцатель, подобный Джами, но борец, который до конца своих дней горячо бросался в разгар политических страстей, литературных споров и придворной борьбы. Махмуд Музахиб в портрете Навои концентрирует внимание именно на передаче внутреннего

содержания, психологической характеристики, следуя в этом отношении лучшим портретным традициям Бехзада.



Расцвет художественного творчества Махмуда Музахиба падает на 40—50-е годы XVI века. В рукописи «Сокровищницы тайн» Низами Национальной библиотеки в Париже, выполненной каллиграфом Мир-Али в 1537/38 году для Шейбанида Абдаллатифа, имеется три миниатюры. Две из них двойные, размещенные на смежных листах, причем одна несет сигнатуру Махмуда Музахиба и дату 952 (1545 год), а третья, одинарная, подписана Мухаммед Чагры Мухассином. Таким образом, художественное оформление было закончено через 7—8 лет после завершения списка. Подпись Махмуда стоит на диптихе «Султан Санджар и старая ткачиха» (илл. 344). Обращаясь к страницам истории, Махмуд Музахиб раскрывал близкие для современников картины настоящего.

Соратник Махмуда Музахиба по иллюстрированию «Сокровищницы тайн», художник Мухаммед Чагры Мухассин, был, очевидно, его учеником — об этом свидетельствует тождественность художественной манеры. «Ануширван и его везир близ развалин» сюжетом этой миниатюры явился рассказ о том, как могущественный сасанидский правитель, проезжая со своим министром близ руин когда-то пышного дворца, предался горестным размышлениям о бренности человеческой славы и великих деяний (илл. 345). Миниатюра полна настроения глубокой созерцательности. Руины сводчатого айвана и разрушенных стен, вздымающихся из-за бугров, поросших редкими травами и кустарниками, обитатель развалин — сова в ветвях бехзадовской чинары с пламенеющей крупной листвой, холодный пейзаж — все это создает ощущение бесприютности и тоски, которой преисполнены двое всадников, беседующих между собой. Старая тема Экклезиаста о бренности мира, старый римский афоризм «So transit gloria mundi», извечная грусть человечества перед губительной силой времени — таково внутреннее содержание миниатюры. Мухаммед Чагры Мухассин выходит за рамки жанрового пересказа литературного эпизода, он создает произведение, несущее глубокую внутреннюю идею.

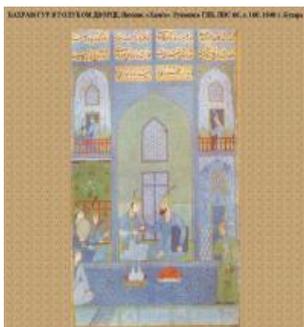


Творческая активность Махмуда Музахиба в 40—50-х годах засвидетельствована рядом других подписных миниатюр. К числу их принадлежат две миниатюры к рукописи «Тухфат-ул-Ахрар» Джами, переписанной в Бухаре каллиграфом Султан-Али Мешхеда, изящных по стилю, хотя и традиционных по композиции. Таковы, например, маджлис на лужайке — с пирующими юношами, кравчими и музыкантами, или любовная сцена в миниатюре мешхедского собрания. С полным основанием предлагают, что руке этого мастера (но, может быть, и столь близкого к нему по манере Мухаммеда Чагры Мухассина) принадлежит

«Бустан» Национальной библиотеки в Париже. Список был выполнен для Науруз-Ахмеда Баракхана и закончен в год смерти этого Шейбанида — правителя ташкентского удела — в 1556 году. Миниатюры «Бустана» отличает та тонкость письма, ясность композиции и четкость художественного замысла, которые определяют собой лучшие черты в творчестве обоих художников.



Есть основания настаивать на среднеазиатской атрибуции портретной миниатюры из коллекции М. Арно, опубликованной как якобы создание, сефевидской школы 30-х годов XVI века. Детали костюма указывают на Среднюю Азию 50-х годов. На рисунке, выполненном очень точной пластической линией, изображен эмир, который сидит с поджатыми ногами, придерживая пиалу рукой (илл. 347). Лицо в трехчетвертном обороте влево передает характерный узбекский тин. Небольшие брови сведены у



переносся; гневно смотрят слегка раскосые в разрезе, по крупные глаза; щеки скуласты, рот небольшой, плотно сжатый, густая, недлинная борода обрамляет лицо. Портрет лаконичен, выразителен, выполнен превосходным мастером. Думается, что это Науруз-Ахмед Баракхан — жестокий деспот, чьей нравственной характеристике отвечает психологическая достоверность описанной миниатюры. Заостренность социальной темы, выделение общественно-назидательной стороны события, зазвучавшие в творчестве Махмуда Музахиба, были подхвачены на первых порах его бухарским учеником Абдуллой. В «Гулистане» Сзади, переписанном рукой Мир-Али, очень впечатляюща сцена казни, выполняемой перед государем (илл. 346).

Однако позднее Абдулла изменяет подобной тематике, переключившись на безобидные сцены любовных объяснений и интимных встреч. В этом жанре он подпадает под прямое влияние сефевидской миниатюры, где такого рода сюжеты в XVI столетии получают широкое распространение и где даже вырабатывается ряд шаблонных, повторяющихся схем. На миниатюре «Влюбленные» показана нарядно одетая юная чета: девушка жеманно отвела в сторону руку с яблоком или персиком, юноша, обняв ее за плечи, тянется, улыбаясь, к плоду (илл. 348).

Тонкость линий, живость красок, интимность позы придают изображению известную чувственность, по оба персонажа словно позируют- фигуры их малоподвижны, лица застыли. Тоньше по внутреннему чувству разработана была Абдуллой близкая по содержанию сцена из «Сабхат ал-Абрар» Джами, список которого был переписан в 1575 году каллиграфом Мир-Хусейном ал-Хусейни, именуемым Мири-Куланги, чье имя встретится нам еще не раз. Она раскрывает атмосферу стихотворения: «Та, что пришла, в тысячу раз прекрасней меня, весь я, взятый стократно, не стою кончика каждого ее волоска». В окружении пышной природы показан поэт, оцепеневший перед гибкой, окутанной и узорчатую ткань красавицей (илл. 351).



Руке неизвестного, но безусловно высокоодаренного мастера принадлежат миниатюры двух рукописей Навои — «Саба Сайора», переписанной в 1553 году в Бухаре Султан-Масудом ал-Катыбом бини Султан-Махмудом для библиотеки Абдул-Фатх Яр-Мухаммед Бахадур-хана и парного к ней манускрипта «Сади Искандер» того же года. В его творчестве встречаются традиционные сюжеты — например, тема галантного свидания — «Бахрамгур и хорезмская принцесса в Голубом павильоне» (царственная чета в интерьере богатого дворца, две музыкантши, две служанки, в полураскрытой двери — спутник Бахрамгура), — которые характеризуют тонкость исполнения, равновесие композиции, пропорциональность фигур и гармония цвета...

