

Религиозная тематика в Тебризской миниатюрной живописи XIV века

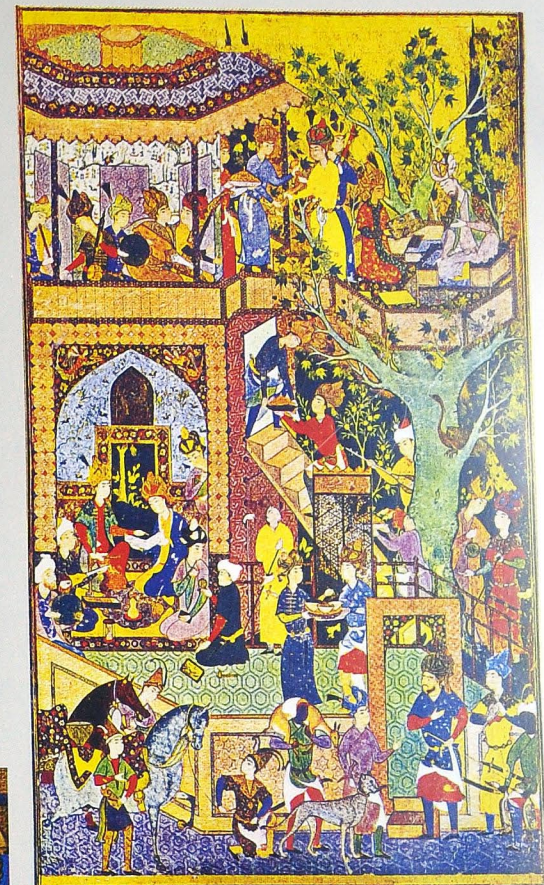
Зульфия Салманова



Бык склоняется в знак уважения перед Мовланой Джелаледдином Руми

На протяжении всей истории развития мусульманского изобразительного искусства наряду с жанром историческим лидирующее место занимал и жанр религиозный. Иллюстрации средневековых миниатюристов отражают суть столь многих религий, что иначе как космополитизмом такой подход назвать нельзя. Это, несомненно, свидетельствует о необычайно благоприятной для подлинного расцвета искусства атмосфере терпимости и сосуществования самых различных этнических и конфессиональных общин в Тебризе XIV века. Только в подобной среде могло возникнуть столь уникальное художественное явление, как Тебризская миниатюра.

Поэтому на протяжении всего периода существования Тебризской книгопечатни тема религии и в более широком смысле веры была в её работе преобладающей. Прежде всего, это циклы жития святых из «Джами ат-Таварих» («Всеобщей истории»), книга Бируни «Аль-Аттар аль-Бакийя», «Мерадж-наме» («Книга Вознесения Пророка Мухаммада (д.б.а.р.)»), «История непорочных имамов», «Фал-наме» («Книга гаданий»), «Кисас аль-Анбийя» («Рассказы о пророках»). Поражает подбор проиллюстрированных в этих



рукописях сюжетов. Известно, какое решающее значение оказала Тебризская школа на становление миниатюры в Турции и Индии.

Наряду с живописью исторической в турецкой живописи XVI века, в частности, во времена правления османского султана Мурада III, как и в Тебризской школе, наблюдался расцвет религиозной тематики в миниатюре. В этой области ведущая роль Тебризской и Казвинской школ неоспорима. В числе подобных в первую очередь следует назвать «Силсиле-наме» Логмана, 991/1583 (Н.1321), в рукописи – 40 миниатюр с изображениями святых, переданными в очень специфическом стиле. В отличие

1. Изгнание из рая
2. Хумаюн и Акбар в садовом павильоне

от миниатюр на исторические темы, перегруженных множеством участников, религиозные композиции используют минимум персонажей. Художник довольствуется изображением основных героев, не стремясь заполнять произведение другими фигурами, если только в этом нет особой необходимости в плане раскрытия сюжета. Одной из работ на подобную тему является типичная для этого жанра миниатюра «Ангел преподносит цветок Эйубу».

Такое решение применено и в миниатюрах, созданных в той же мастерской, в рукописи «Зубдат-ат Таварих», другом произведении Логмана, датированном тем же 991/1583 г. (МГИИ). В этом же 991/1583 г. создается еще один экземпляр «Зубдат аль-Таварих» Логмана, иллюстрированный 45 миниатюрами, но выполненный другой группой художников. Среди самых удачных можно назвать миниатюру «Адам и Ева с семьей». Герои позируют в свободных одеж-

дах, стоя по бокам от Древа познания (Райского дерева), тогда как ангелы спускаются с небес и преподносят им подарки. В нижнем регистре изображены Каин и убитый Авель.

Так, наряду с историческим жанром в Османской миниатюре XVI века существует и иной стиль, основанный на религиозной тематике, в котором помимо общих черт существуют и свои собственные, специфические.

Безусловно, когда речь идет об изображении простых людей, то есть второстепенных персонажей, они выглядят как двигающиеся марионетки; таковы потомки Адама и Евы, очевидцы Вознесения Иисуса и другие участники действия. Но когда изображают ангелов, Пророка Мухаммеда (д.б.А.р.) и других великих пророков, тогда художник обращается к иному, более величественному стилю, истоки которого восходят к таким тебризским рукописям как «Фал-наме» и некоторые другие. В этом случае художник полностью отходит от так называемого османского исторического стиля.

К концу правления Мурада III создается религиозная рукопись, заказанная султаном – «Сийар-е Наби» Мустафа Зарира (Топкапы, Н. 1222 и Н.1223). Из шести томов рукописи до нас дошли пять, последний из них был завершен в 1003/1594-95 гг. Эта история пророков содержит 613 миниатюр анонимных художников дворцовой kitabхана. Даже при условии работы всех дворцовых художников, иллюстрирование этого произведения должно было занять много лет. Несмотря на отдельные различия, вызванные тем, что над миниатюрами работали разные художники, их отличает стилевая целостность, и изучать их можно как единое целое.

Известно, что могольский император Хумаюн пригласил в Индию двух выдающихся сефевидских тебризских мастеров Мир Сеида Али и Абдус-Саада, которые должны были создавать императорские мастерские и обучать искусству живописи индийских художников. Будучи в изгнании при дворе Тахмасиба, Хумаюн и его сын Акбар учились живописи, и в 1549 г. переехали в Индию. По точному образцу тебризских мастерских, моголы создали свою kitabхана, где вместе работали и каллиграфы, и художники, и переплетчики, а также другие мастера создания художественной книги.

Ныне сохранилось очень мало этих мини-

атюр. Они поражают размерами, смелостью композиции, ярким колоритом, написаны на тонкой хлопчатобумажной ткани. Вначале Мир Сеид Али руководил проектом и обучил Акбара живописи. В 1562 – 1572 гг. он создал иллюстрации 4-х томов и общую концепцию произведения. Затем он отправился в паломничество в Мекку, и в 1572-77 гг. эту работу продолжил Абдус-Саад. Здесь чувствуется и их рука, и рука двух лучших индийских живописцев Басавана и Дасванта. Этим было положен фундамент религиозного жанра, наряду с такими, как исторический, эпический и лирический.

Миниатюра «Царица фей наблюдает за битвой» – из полудесяти «Истории Амира Хамзы», дяди Пророка, героя первых лет Ислама, истории полной битв и многих жертв. Его подвижническая деятельность, религиозное рвение побуждают его распространять Ислам вплоть до Кавказа, а также в Египте, Византии, Абиссинии и на Цейлоне. Эта миниатюра из 4-го тома иллюстрирует эпизод, когда Амир Хамза при помощи королевы фей избегает плена на Кавказе.

Следует заметить, что гораздо менее исследованным, хотя и наиболее сложным и интересным, является изучение философско-религиозного значения средневековой литературы и ее воплощения в миниатюрной живописи Востока. Во 2-ой главе, наряду с миниатюрами «житейного», то есть чисто жанрового, описательного характера, рассмотрению должны будут подвергнуться миниатюры, в которых тема религии и веры уже не лежит на поверхности, на сюжетном уровне, а приобретает высокое звучание.

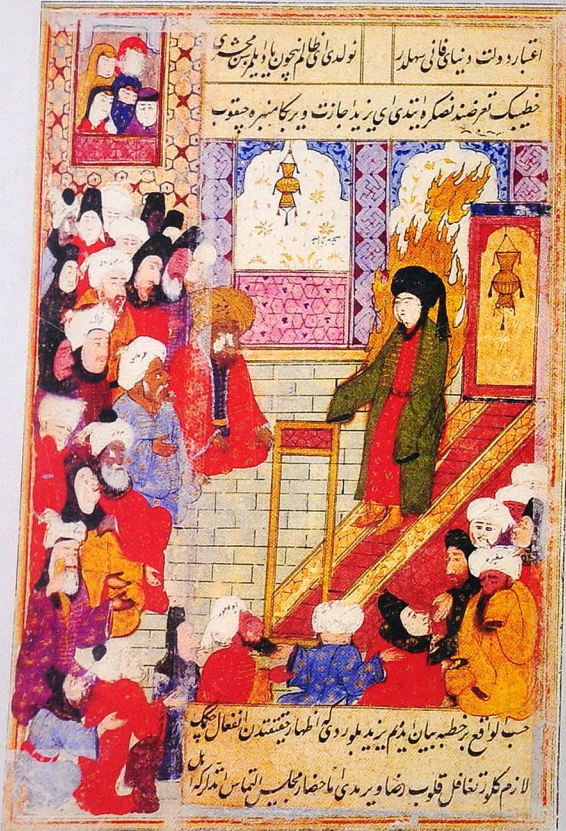
Мысль о высоком назначении искусства в начале XVII в. выразил Садик-бек Афшар (1533-1612 гг.) (1, с. 67-100), трактат которого имел огромное значение. С.К. Велч писал о нем следующее: «Метафизический словарь (лексикон) неоплатоников и мистиков ислама стал клише в персоязычной литературной традиции высокого уровня, своеобразной игрой смыслов. Это была дихотомия между «ма'на» и «сурат». «Сурат» – это внешняя форма, видимая глазу, «ма'на» – символ, образ – его внутренняя форма, истинная реальность, скрывающаяся за ви-

димостью. Искендер-бек Мунши описывает Садик-бека как резкого, неучтливового, но очень талантливого человека, тюрка, владеющего и родным азербайджанским, и персидским языками» (4, с.92-94).

Одним из первых значительных памятников этого направления в миниатюрной живописи является список «Месневи» Ходжа-и Кермани 1396 г., созданный в Багдаде. Хранящаяся в Британской библиотеке в Лондоне (Адд. 18113), эта рукопись была завершена в месяц Джумада 798 г. по Хиджри /1396 г. каллиграфом Мир Али ибн Ильяс Табризи. Он был выдающимся мастером, изобретателем самого популярного в XV-XVI вв. почерка «насталик», главой kitab-хане Султана Ахмеда, наставником Джафара Тебризи, также главы, но уже kitab-хане Байсонкура, переписавшего для последнего тем же почерком «насталик» многие его рукописи. Чрезвычайно важным является факт подписи иллюстратора рукописи Джунейда Султани, помещенной на раме окна в миниатюре на л. 45б, первой оригинальной подписи в истории ближневосточной миниатюры. Рукопись состоит из трех поэм автора: «Хумай и Хумаюн», «Кямал-наме» («Книга совершенствования») и «Равзат аль-Анвар» (Сад света).

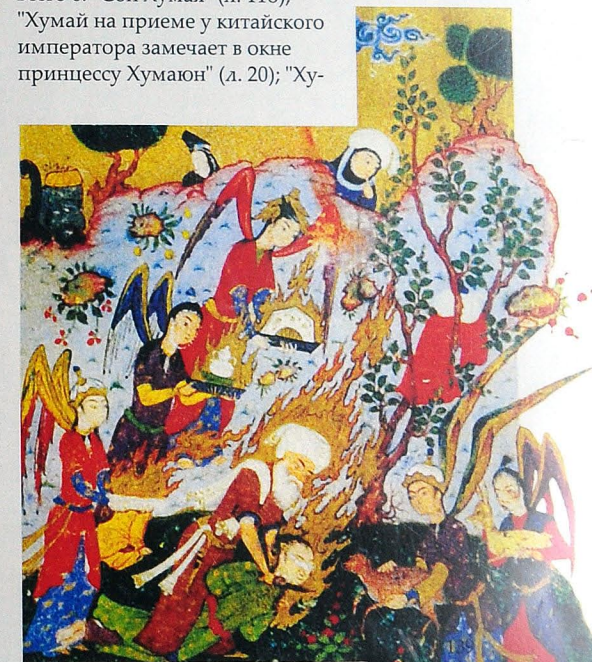
Из 9-ти миниатюр рукописи нас интересуют иллюстрации к первой из поэм. Их всего 6: «Сон Хумая» (л. 11б); «Хумай на приеме у китайского императора замечает в окне принцессу Хумаюн» (л. 20); «Ху-

3



3. Сын имама Хусейна читает пятничную проповедь в Дамасской мечети
4. Жертвоприношение Ибрагима

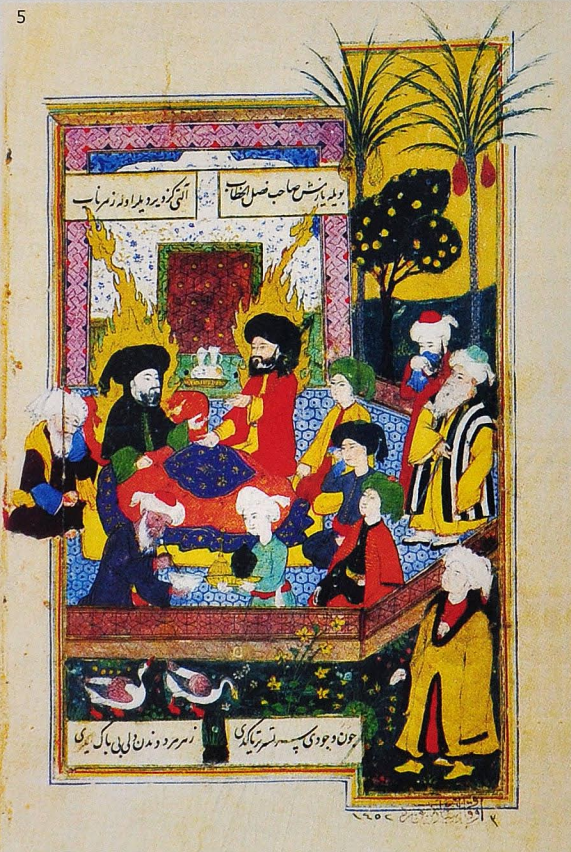
4



май у дворца Хумаюн" (л. 266); "Битва Хумай с Хумаюном" (л. 31); "Хумай и Хумаюн в окружении свиты пируют в саду" (л. 316); "Хумай на утро после свадьбы выходит из покоев Хумаюна" (л. 456).

Рукопись «Хумай и Хумаюн» с иллюстрациями Устада Джунейда Султани является в полном смысле слова краеугольным камнем в становлении классической миниатюры Востока XV-XVI вв. Это – любовная история, выражающая мистический поиск души, желающей познать Бога посредством познания Возлюбленной, её сущности. Ходжа-и Кермани является самым видным представителем классической персоязычной литературы эпохи Хулагидов (1290-1353 гг.). Он посвятил свою поэму ильханидскому правителю Абу Саиду в Тебризе в 1332 г. И вновь тюрко-монгольский правитель, на этот раз Султан Ахмед Джелаир, в 1396 г. заказал роскошный экземпляр поэмы, где переписчиком был выдающийся тебризец, создатель самого популярного почерка «насталик» Мир Али Тебризи, а иллюстрировал Джунейд Багдади-Султани.

Здесь описывается паломничество в Китай, предпринятое сирийским принцем Хумаем верхом на лошади. Он подъезжает ко дворцу китайской императрицы Хумаюн и становится под её балконом. Эта возлюбленная является проявлением Божественной красоты, которую Всевышний сделал видимой. Многочисленные заимствования художником из китайского искусства, считавшегося в те времена эталоном красоты, были переработаны и вошли впоследствии прочно в лексикон классиков миниатюрной живописи. Это тонкие, как лист бумаги, стены дворца и его ограды, превратившиеся в узорчатый ковёр; деревья и цветущие кусты выглядели как вышивка на дорожках тканей; грациозные изгибы силуэтов коней словно вторили изгибам прекрасных надписей на зданиях.



5. Смерть имама Хасана
6. Сулейман и Саба

Художники, работавшие для ильханидского двора в начале XIV века, очень часто заимствовали приёмы и образы китайского буддийского искусства. Так, иллюстрации Шах-намэ для ильхана Абу Саида, т.н. Большого Тебризского Шах-намэ, отражают широкую амплитуду человеческих чувств от гнева, боли, отчаяния, достигая патетики в образах плакальщиц, с отчаянными изломами вскинутых рук, воинов, преодолевающих горы и реки, убивающих чудовищ. Но уже в конце столетия, в не менее сложной и трагической политической ситуации, искусство Джунейда изгоняет всякое выражение эмоций и крайней экспрессии, присущих предыдущему периоду. Он изображает безмятежный мир небесных неоплатонических архетипов, предназначенных для наслаждения цветами и линиями райской красоты, уводящих сознание в абстрактный мир мистического созерцания Истины.

Полное осознание эстетики и мира образов Джунейда и глубоко подсудных мистических эмоций его произведений постигаются не сразу, а только после длительной медитации, постижения его аллегории сквозь мерцающую поверхность живописного пространства. Нигде более так явно, зримо не ощущается закон миниатюрной живописи, в частности отказ от светотени, показ мрака ночи и другие условности, как в живописи Джунейда. По сюжету, встреча влюблённых происходит ночью. Но яркая, лучезарная, словно солнце, красота китайской принцессы освещает весь пейзаж, словно действие происходит днём. Художник воплотил полностью мысль автора поэмы, который писал, что архангел побудил принцессу выйти на балкон с тем, чтобы, словно драгоценная луна, залить светом своего яркого сияния весь мир и сделать ночь светлой как день.

«В миниатюре "Хумай перед дворцом Хумаюна" мы видим первый из известных нам образов предстояния героя перед неприступными стенами ее замка (символом ее целомудренности). Однако, та уверенность, которая присуща мастеру, и безошибочный расчет говорят о том, что тема эта уже ранее прошла стадию формирования и окончательно сложилась ко времени иллюстрирования поэмы Кермани. Эта схема, принадлежащая к категории "бродячих сюжетов", стала неотъемлемой частью многих списков "Хамсе" Низами, в том числе и тебризского списка начала XV в.» (2, с.24).

В этой работе художник строит как бы ступенчатую пирамиду возвышающихся друг над другом объемов дворца Хумаюн. Пересечение прямых стены сада и других, уходящих вглубь в остром ракурсе, дублируется многократными членениями дворца. Взгляд уходит ввысь, словно поднимаясь по ступеням этажей здания, но затем спускается, следуя взгляду девушки сверху вниз на всадника у ворот. Здесь также используется уже знакомый нам прием выхода на поля в его несколько "укрошенном", кодифицированном виде. Лужайка и холм, служащий



фоном действия, продолжая закругляющуюся линию реки, уходят вверх плавным полуколцом, оставляя по правому боку пустоту маргинального пространства. Границу холма на горизонте украшают ряды деревьев и птицы в полете, что создает плавный переход к небу. Эту феерическую картину усиливает и колорит, где как в одеждах, так и в мозаичной облицовке дворца, словно вытканного ковром, идеально соотносятся такие теплые тона, как охра, оранжевый с холодными серо-голубыми тонами.

Художник избрал для иллюстрирования именно тот миг, когда принц, поражённый светозарным появлением Хумаюн, был на миг ослеплён и ничего кроме ночной тьмы, не видел. Он решил эту живописную задачу, показав ночь как день. Здесь поэт Кермани прибегает к достаточно сложной суфийской концепции «ночного видения», чья темнота парадоксальным образом позволяет душе созерцать вечный свет, который светит столь ярко, что всё остальное погружается во мрак. Это есть воплощение неоплатонической концепции божественной «Сияющей Тьмы», которая корнями уходит к учению византийского мистика V века Псевдо-Дионисия Ареопагита.

Как и птиц в знаменитой поэме Аттара, которые символизируют полёт души к Боже, Джунейд изображает стайку птиц-душ на горизонте, стремительно летящих к возлюбленной, словно ноты в музыкальной записи, и это единственная динамичная де-

таль в полностью созерцательной миниатюре. Поэт и художник делают эту аллегория явной и зримой, как и вся средневековая восточная поэзия и миниатюра в своей сущности, где всё прозрачно и зримо, и вместе с тем глубоко символично.

Подобная аллегория поиска души истины и единственного её спасения описывается в паломничестве из Западных сумерек к Восточной Утренней Заре. Это понятие известно как арабское духовное «ишрак» – восход, и оно ассоциируется в исламе с учением великого философа, врача и мистика XI века Авиценны; позднее, в XII веке, оно было систематизировано и нашло своё блестящее литературное воплощение, как на арабском, так и на фарси, у выдающегося азербайджанского мыслителя Сухраверди, уроженца

города Марага в Южном Азербайджане. Это учение Ишраки, воплощённое в трудах обоих гениальных философов, было глубоко и серьёзно изучено в XX веке в трудах крупнейшего французского учёного-востоковеда Анри Корбена. Впрочем, это учение о духовном «Восходе-Восхождении» встречается также и у многих других средневековых мусульманских авторов.

Появление китайской принцессы на балконе, в обоих случаях, как в поэтическом произведении, так и в живописном, является мечтой каждого традиционного средневекового мусульманина, заветным желанием и целью. Красавица в своём райском саду является эпифанией, воплощением Божественного. Более того, существует и такое толкование: она сама является Богом, поскольку Он избрал её, женщину несравненной красоты, чтобы через её сущность заставить поклоняться влюблённого в неё мужчину и вознести его душу к Творцу. На Западе Данте, втайне глубоко понимающий Ислам, создал образ Беатриче в райском саду в своей «Божественной комедии».

Поэма Кермани «Хумай и Хумаюн» XIV века фактически признает первенство китайской живописной традиции над остальными. На глубинном духовном уровне все эти поэтические обращения к Византии или к Китаю являются фактически гимном и восхвалением изображения, в котором Всевышний себя проявляет. Независимо от того, к кому они обращаются, будь то греческий или китайский художник, каждый мусульманский мистик: Альгазель (Аль-Газали), Аттар, Низами, Руми или Кермани – все они приходят к духовному парадоксу, к самому краю опасной богохульной мысли, когда ортодоксальный мусульманский постулат о невидимой трансцендентной сущности Творца противопоставляется Божественной Имманентности – видимой и проявленной.



Хамза сражается с демонами

Поэма Кермани «Хумай и Хумаюн» идет намного дальше, оправдывая существование иконы-изображения, и даже освещает её в тексте, как и Джунейд в миниатюре. Так, в самом начале поэмы сирийского принца Хумая во время конной охоты в пустыне посещает экстатическое видение, и он чудесным образом переносится в волшебный замок. Там на стене висит портрет красивой женщины – китайской принцессы Хумаюн. Портрет рождает в нём неистовую страсть и любовь к Хумаюн. Затем он просыпается от своего волшебного видения и вновь оказывается в пустыне, но уже по дороге в Китай, с целью достичь своего кумира.

Эта поэма, иллюстрированная Джунейдом, повлекла впоследствии подражание и тексту, и миниатюрам. После этого экземпляра 1396 г. принц Байсунгур заказал свою собственную копию «Хумай и Хумаюн» в Герате в 1427 г. В этой рукописи, хранящейся в Вене, как и во многих других рукописях, заказанных им, он присутствует в образе главного героя произведения, в качестве принца Хумая (его можно узнать по длинным усам). Он сидит в волшебном замке и созерцает портрет принцессы Хумаюн. Художнику рукописи Байсунгура удаётся передать мистическую силу стихов Кермани. В поэме не только откровенно отсылают читателя к

прообразам героев, архетипу влюблённых, Меджнуну и Лейли, но также художник доказывает, что и изобразительное искусство может нести в себе священный, сакральный смысл, т.е. ма'на – смысл, значение.

Самая часто репродуцированная из всех т.н. «персидских миниатюр» в наше время – это «Принц Хумай созерцает принцессу Хумаюн в её саду при лунном свете», ныне хранящаяся в Музее декоративных искусств в Париже. Миниатюра иллюстрирует центральный эпизод поэмы Кермани, в которую художник вложил эстетические эмоции, момент, ключевой для поэмы. Хумай видит прекрасный образ, проникает в его суть и постигает его глубинный смысл.

Мастерство художника породило восторг зрителя XX века, вызвало его эстетическое наслаждение, но смысл его уже был утрачен, поэтому в начале XX века на Западе миниатюра воспринималась как чисто декоративное искусство. Миниатюра эта была изъята из рукописи, которая давно уже утеряна. Некоторые считают её гератской, начала XV века, но С.К.Велч относит её из-за невероятно богатой и роскошной природы к тюркоманскому Тебризу. Возможно также, что она была создана тебризским мастером из числа многих живописцев, вывезенных насильственно в Герат (4, с.45).

Литература:

1. Садик-бек Афшар. Ганун ос-Сувар» (Трактат об искусстве). Перевод, примечания А.Ю.Казиева. Баку: Издательство Академии Наук АЗССР, 1963.
2. Canby Sheila R. The Golden Age of Persian Art. 1501-1722. London, с.24.
3. Hunt for Paradise Court Arts of Safavid Iran 1501-7, New York, 2004.
4. Welch, Stuart Cary. A King's Book of Kings The Shah- nameh of Shah Tahmasp. New - York, 1972.

Zülfüyyə Salmanova

Zülfüyyə Salmanova

XIV əsr Təbriz miniatür sənətində dini mövzu

Religious topics in Tabriz miniature art of the 14th century

Açar sözlər: Orta əsr, Azərbaycan, təsviri sənət, dini janr, XIV əsr Təbriz miniatür məktəbi.

Keywords: Medieval, Azerbaijan, religious genre; Tabriz miniature of the 14th century.

Xülasə

Summary

Bu məqalədə Azərbaycanın orta əsr təsviri sənətində dini janrın yaranması, inkişafı və bunun əsasında XIV əsr Təbriz miniatür məktəbi kimi nadir bədii faktorun meydana gəlməsi işıqlandırılır.

This article covers the origin and development of religious genre in art Medieval Azerbaijan and appearance on this basis unique artistic phenomenon of Tabriz miniature of the XIV century.