АЛЬБОМ ИНДИЙСКИХ И ПЕРСИДСКИХ МИНИАТЮР XVI-XVIII ВВ.

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ НАРОДОВ АЗИИ

ВОСТОЧНАЯ МИНИАТЮРА И КАЛЛИГРАФИЯ

В ЛЕНИНГРАДСКИХ СОБРАНИЯХ

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
И. А. ОРБЕЛИ

АЛЬБОМ ИНДИЙСКИХ И ПЕРСИДСКИХ МИНИАТЮР XVI–XVIII ВВ.

ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ СТАТЬИ
А. А. ИВАНОВА, Т. В. ГРЕК,
О. Ф. АКИМУШКИНА

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
Л. Т. ГЮЗАЛЬЯНА

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА • 1962

А. А. Иванов

ОФОРМЛЕНИЕ И ВРЕМЯ СОЗДАНИЯ АЛЬБОМА

ИЗДАЮЩИЙСЯ альбом (*муракка*) индийских и персидских миниатюр и образцов каллиграфии хранится под шифром Е 14 в Ленинградском отделении Института народов Азии Академии наук СССР (в прошлом Азиатский музей), куда он поступил в 1921 г. До этого альбом хранился в Государственном Русском музее; на всех его листах имеется печать Этнографического отдела этого музея. В Русский музей альбом был передан как личный дар императора Николая II, однако за отсутствием должной документации год этой передачи не устанавливается.

Альбом заключен в переплет из папье-маше с росписью под лаком, размером 34,5×51,5 *см*, и состоит из 98 листов размером 33×47,5 *см*. Судя по европейской пагинации от 1 до 100, два листа с порядковыми номерами 28 и 33 отсутствуют. Это могло произойти потому, что листы альбома оторваны от переплета и разрознены. Отсутствуют также форзацы, на которых обычно встречаются печати владельцев и записи, дающие материал для выяснения истории альбомов и рукописей.

Изучением миниатюр альбома Е 14 занимался в 20-х годах нынешнего столетия Ф. А. Розенберг, которым изданы две из них, занимающие в альбоме листы 59а и 91а (в статье Розенберга — табл. 4 и 5, в настоящем издании № 22 и 52)[1]. Ему же, по-видимому, принадлежат относящиеся к некоторым миниатюрам заметки, сделанные на полях карандашом.

---

[1] Ф. А. Розенберг, *Об индо-персидской и ново-индийской живописи*, — «Восток», кн. 2, 1923, стр. 37. См. также его рец. на кн. Brown, — сб. «Иран», II, 1928, стр. 188—189. — Некоторые миниатюры альбома упоминаются в книге Ш. Я. Амиранашвили, *Иранская станковая живопись*, Тбилиси, 1940, стр. 25—26.

Еще две миниатюры с листов 37а и 9а (см. № 15 и 18 настоящего издания) изданы в альбоме «Памятники искусства Индии в собраниях музеев СССР»[2]. Вторая из них воспроизведена повторно в альбоме «Искусство Индии»[3].

Альбом Е 14 был полностью представлен на выставке к Третьему Международному Конгрессу по иранскому искусству и археологии в 1935 г. в Государственном Эрмитаже[4], а в 1955 г. в том же музее на временной выставке индийской миниатюры была показана часть его миниатюр. В остальном альбом Е 14 оставался доныне неизвестным.

Миниатюры альбома воспроизводятся полностью. На пяти таблицах приводятся образцы художественного письма, дающие представление о мастерстве исполнившего их каллиграфа. Образцы художественной росписи полей альбома приведены на двух таблицах. Переплет альбома представлен на табл. 1; кроме того, одна из его крышек репродуцирована на клапане переплета настоящего издания.

Изучение оформления альбома Е 14 Института народов Азии представляет значительный интерес, ибо позволяет пролить некоторый свет на состояние персидской миниатюрной живописи в середине XVIII в. В истории персидской миниатюры как раз период от начала и до 80—90-х годов XVIII в. наименее изучен, и произведения живописи, относящиеся к этому времени, за исключением буквально нескольких образцов, до сих пор не выявлены.

Над оформлением листов альбома работали в 50-х годах XVIII в. три художника — Мухаммад-Хади, Мухаммад-Бакир и Мухаммад-Садик, подписи которых и даты, очень мелкие и иногда едва заметные, встречаются на полях и рамках листов. Случаи, когда художники-орнаменталисты ставили свои подписи не только на полях, но и на рамках, очень редки.

Имена этих трех художников почти неизвестны исследователям персидской миниатюры[5]. Поэтому сейчас на основании работ этих мастеров только в данном альбоме не представляется возможным дать полную характеристику их творчества и выявить индивидуальную манеру каждого из них, тем более что на основании материала альбома можно утверждать, что все три художника, несомненно, старались не повторять полностью одних и тех же мотивов узора, а иногда пользовались и совершенно различными приемами росписи (например, Мухаммад-Бакир). Трудно определить индивидуальную манеру этих художников еще и потому, что все они, по всей видимости, работали и как миниатюристы. Это расширяло их творческие возможности, обогащало технические приемы и позволяло разнообразить орнаментальные композиции.

В связи с этим сейчас можно дать только самую общую характеристику работ этих мастеров в альбоме, а также установить вероятную продолжительность росписи переплета и украшения листов, а тем самым и время составления альбома.

•

Крышки переплета художественно оформлены как с лицевой, так и с внутренней стороны (№ 1 и 2). Рисунок орнамента крышек сделан по единой схеме и, вероятно, по трафарету: центральное поле с тремя медальонами, в которых помещены цветы

[2] Москва, 1955.

[3] Москва, 1958, табл. 158.

[4] Не упоминается в каталоге выставки, так как должен был быть включен в его 2-й, не вышедший выпуск.

[5] Имя Мухаммад-Садика не встречается в европейской научной литературе. Известна только одна работа Мухаммад-Бакира, которую до сих пор относили к могольской миниатюре XVIII в. Одна миниатюра с подписью какого-то Мухаммад-Хади была на выставке в Риме в 1956 г. (подробнее об этом см. ниже).

и фигурки птиц, окружено широкой рамкой и двумя узкими бордюрами с золотым растительным орнаментом. Само центральное поле на лицевых сторонах крышек (№ 1) заполнено совершенно одинаково: сверху и снизу от средних медальонов отходят по два стебля с листьями и различными цветами. Изгибы этих стеблей покрывают симметричным узором все пространство черного поля. Цветы на центральном поле и внутри медальонов лицевых сторон одни и те же как на верхней, так и на нижней крышках[6]. Красноватое с блестками центральное поле внутренних сторон крышек оставлено без орнамента (№ 2).

Широкая рамка на внутренних сторонах крышек (№ 2) заполнена изогнутым стеблем с различными цветами и фигурками птиц. Внутри же этой рамки на каждой из лицевых сторон переплета (№ 1) 16 картушей с персидскими стихами чередуются с медальонами с цветами внутри.

Помимо стихов, в каждом картуше поставлена дата 1147 г. х. (1734-35 г.), причем сумма числовых значений букв каждого полустишия (*мисра*) тоже составляет 1147. Стихи очень тяжеловесны и искусственны, так как автору их приходилось подбирать только такие слова, у которых сумма числовых значений букв в каждой строке равнялась бы 1147.

Начало стихов — на лицевой стороне верхней крышки в верхнем правом горизонтальном картуше, размер стихов — *хафиф*.

ابن نکو طلعت مرقع نام ۱۱۴۷ * گه شد از جلوه شهره در ایام ۱۱۴۷
نیست نازش ز دلبری بیجا ۱۱۴۷ * نازنینی است چون نشاط‌افزا ۱۱۴۷
گاه از حسن خط جلا ده چشم ۱۱۴۷ * گه بحرفی عیان مشابه چشم ۱۱۴۷
گه قرین چار سطری از هر سو ۱۱۴۷ * طور او چون بتان چار ابرو ۱۱۴۷
گه نماید بچشم تجربه‌بین ۱۱۴۷ * پی هم قطعها چو خلد برین ۱۱۴۷
قلم از وصف خط کند زبنان ۱۱۴۷ * صفحه را از بنفشه گلریزان ۱۱۴۷
بسته از جان و دل بهر سویش ۱۱۴۷[7] * برقعی باز جلد بر رویش ۱۱۴۷
برقعش نیز انکه بگشاده ۱۱۴۷ * جان بتصویر ساده‌اش داده ۱۱۴۷

[О] этот прекрасный [альбом], называемый *мураккa*,
Который приобрел известность в днях своим великолепием.
Красавице пристало быть грациозной,
[И альбом] подобен [грациозной] красавице, умножающей радость.
То [он] ослепляет глаза красотою почерка,
То [он] уподобляет глаза [смотрящего] букве *айн* (т. е. заставляет широко раскрыть их от изумления).
То [листы его представляют] сопряженные со всех сторон четырехстрочники,
Видом своим подобные четвероликим кумирам.
То представляются глазам ценителя
Следующие один за другим *кита*[8], подобно сферам горнего рая.
[Тот, кто] привязан душой и сердцем к каждой его части, —
А на лице его покрывало [в виде] переплета,—
Как только приподнимет его покрывало,
Пленится чистыми его изображениями.

Стихи на лицевой стороне нижней крышки тоже начинаются в верхнем правом горизонтальном картуше. Размер стихов тот же самый.

---

[6] Счет крышек, так же как и листов альбома, идет справа налево.

[7] В этом *мисра* чтение является предположительным, так как здесь не получается сумма 1147.

[8] *Кита* — отрывок из поэтического произведения.

مالکش وقع دولت و اقبال ۱۱۴۷ * درّ شهوار عین بحر کمال ۱۱۴۷
فلک عز و منزلت را بدر ۱۱۴۷ * صدره اما فزون از آنش قدر ۱۱۴۷
زینت‌افزای مجلس از دولت ۱۱۴۷ * میرزا مهدی آن ملک فطرت ۱۱۴۷
آن گرامی که از کمالانش ۱۱۴۷ * عالم پیر محو حالانش ۱۱۴۷
وصف کلکش چو نیست حد زبان ۱۱۴۷ * کلک افسرده شد بکسر لسان ۱۱۴۷
یافت اتمام چو بیمن احد ۱۱۴۷ * کلک خادم بعزم سحر آمد ۱۱۴۷
از پی ضبط سال و اصل زمان ۱۱۴۷ * دان ز هر مصرع از حساب نشان ۱۱۴۷
باد چون خط بماه چهره یار ۱۱۴۷ * صاحبش را بکامرانی کار ۱۱۴۷

Его владелец — [обладатель высокого] значения, богатства и счастья,
Шахская жемчужина, источник моря совершенства.
Полная луна на небе славы и чести,
А в сто раз сильнее [чем блеск луны] его могущество.
Могуществом он увеличивает украшение маджлиса,
Мирза Махди — этот обладатель прозорливости,
Этот драгоценнейший, перед совершенствами которого
Теряет свое положение старый мир.
Так как не в возможностях языка восхваление пера его,
[То] калам [автора стихов] увял из-за недостатка слов.
Закончено [благодаря] особой удаче,
Перо слуги устремилось к рассвету.
Для установления года и начала времени
Узнай знаки счета в каждом *мисра*.
Пусть будет, как родинка луноликой подруге,
[Это] дело (т. е. альбом) владельцу его на удовольствие.

Помимо стихов, на лицевых сторонах крышек имеются еще другие надписи и даты:

1. В среднем медальоне верхней крышки написано: ز بعد محمد علی اشرفست «После Мухаммада благороднейший — Али».

2. На левой вертикальной полосе внутреннего бордюра этой же крышки, посередине, написано: یا محمد مهدی هادی «О Мухаммад Махди Хади!» [9].

3. В среднем медальоне нижней крышки (№ 1) поставлена дата: فی سنه ۱۱۵۰, что, вероятно, следует понимать как: «В году 1150» (1737-38 г.). Дата 1115 г. х. (1703-04 г.) в данном случае вряд ли возможна, если учитывать другие даты, проставленные на этом переплете.

4. В середине правой вертикальной рамки внутреннего бордюра этой же крышки стоит число 1151, которое следует понимать как дату 1151 г. х. (1738-39 г.) (№ 1).

На внутренних сторонах крышек надписей и дат не имеется.

•

На одной стороне каждого листа альбома, в центре, располагаются миниатюры, а на другой — образцы каллиграфии в количестве от одного до четырех. Миниатюры и образцы каллиграфии окружены расписанными широкими полями и узкими рамками (по большей части двумя), заполненными, как правило, растительным орнаментом (№ 5 и 6).

Характер росписи полей и орнаментов рамок, а также следы прикрепления листов к переплету позволяют утверждать, что первоначально листы были переплетены так, что на одном развороте альбома получались либо миниатюры, либо образцы кал-

[9] Имя 12-го шиитского имама.

лиграфии[10]. Интересно отметить, что на каждом листе разворота были помещены близкие по сюжету миниатюры или равное количество образцов каллиграфии.

Стороны каждого разворота альбома были украшены одинаково: роспись полей совпадает на правой и левой сторонах, количество рамок одно и то же, орнамент внутри соответствующих рамок на правой и на левой сторонах также одинаковый[11]. Таким образом, роспись разворота в целом вполне симметрична. Это достигалось, по-видимому, тем, что художники пользовались трафаретом при оформлении одного разворота. Но украшение полей и рамок даже при помощи трафарета было все же творческим, а не чисто механическим процессом, ибо художники намечали, очевидно, только общий контур узора и потом вели роспись от руки, вследствие чего получались небольшие различия в рисунке одного мотива росписи на правой или на левой стороне разворота.

Как упоминалось выше, художники, украшавшие поля альбома, оставили свои подписи на полях и рамках листов. Очень часто подписи есть на полях правой и левой сторон разворота, иногда — только на одной стороне. Подписи на рамках, как правило, встречаются только на одной стороне и с трудом различимы из-за своих малых размеров.

В том случае, когда подпись художника находится на поле или рамке только одной стороны разворота, я нахожу возможным приписывать этому же художнику выполнение росписи поля или соответствующей рамки и на другой стороне разворота. Подобная атрибуция вполне допустима, ибо художники, как уже указывалось, пользовались трафаретом, и видимой разницы в мастерстве исполнения росписи подписного и неподписного поля листа или рамки не удается заметить. Этой разницы в исполнении не наблюдается и между подписными полями или рамками какого-либо мастера на одном развороте и выполненными в той же самой манере полями или рамками, но расположенными уже на других развоpотах альбома. Эти неподписные работы тоже можно приписывать определенному художнику, ибо, как мы знаем из подписей на полях и рамках альбома, в украшении листов принимало участие три человека — Мухаммад-Хади, Мухаммад-Бакир и Мухаммад-Садик. Материал альбома не дает пока объективных данных для предположения, что над оформлением его листов одновременно с упомянутыми художниками работали и другие мастера. Также незаметно, чтобы роспись полей или рамок делалась позже середины XVIII в., хотя украшение листов так и не было закончено и осталось довольно много пустых рамок и полей.

Много труда вложил в оформление листов Мухаммад-Хади, который расписывал только поля вокруг образцов каллиграфии. В издаваемом альбоме все поля его

---

[10] По такому принципу переплетались, по-видимому, все альбомы с миниатюрами и образцами каллиграфии. См., например, альбом Dorn 489 в Гос. Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина.

[11] По одинаковому оформлению каждого разворота альбома можно установить первоначальный порядок листов. Сейчас полностью восстановить этот порядок не удается, ибо отсутствуют первый и последний листы. Кроме того, 33 листа в настоящий момент не имеют пары, т. е. не составляют полного разворота ни с одним из листов альбома. Следовательно, отсутствует некоторое количество листов, считая и те два, которых недостает согласно европейской пагинации. Может быть, эти листы когда-нибудь будут обнаружены в других собраниях, хотя не исключена возможность, что некоторые листы вообще не были сделаны, поскольку оформление альбома по каким-то причинам не было закончено. В настоящее время удается установить только несколько групп следующих друг за другом листов из первоначального состава альбома: лл. 65, 16, 71, 17, 38, 60, 61, 69, 57, 58, 4, 63, 5, 23, 6, 92, 88, 62, 87, 68; — 52, 64, 50, 93, 94, 89, 86, 91, 90, 44, 46, 29, 26, 18; — 48, 49, 51, 42, 36, 95, 9, 59, 70, 53, 19, 1, 2; — 39, 41, 37, 8, 32, 31, 40; — 11, 12, 15, 10, 30, 43; — 34, 13, 25, 55, 54, 100; — 79, 75, 81, 77, 72; — 27, 7, 3, 24, 20; — 84, 82, 76, 78; — 96, 98, 21, 22; — 73, 74, 67; — 97, 99; — 83, 85; — 45, 46; — 14; — 35; — 47; — 56; — 80.

работы заполнены золотым растительным орнаментом на синем фоне. Мотивы его росписей очень разнообразны (№ 4).

Подписи Мухаммад-Хади имеются на 82 полях листов. Вместе с подписями всегда поставлены и даты исполнения — с 1160 г. х. (1747 г.) по 1172 г. х. (1759 г.). Формулы подписи чаще всего: رقم بنده محمد هادی «Написал [ничтожнейший] раб Мухаммад-Хади» (№ 4 1, 2, 4); реже: كلك هادی نموده رقم «Написал калам Хади (№ 4 5) и كلك شد رقم از هادی زرنشان «Написало перо Хади *зарнишана*»[12] (№ 4 3).

Тринадцать полей вокруг образцов каллиграфии[13], не имеющие подписи мастера, тоже могут быть отнесены к работам Мухаммад-Хади.

Никакими сведениями о Мухаммад-Хади из исторических источников я не располагаю. Имя его неизвестно в науке[14].

Другой художник — Мухаммад-Бакир — расписывал поля только вокруг миниатюр, а рамки — как вокруг миниатюр, так и вокруг образцов каллиграфии. Работы его отличаются разнообразием мотивов и сюжетов росписи.

Подписи Мухаммад-Бакира в издаваемом альбоме имеются на 24 полях, 7 рамках вокруг миниатюр и 5 рамках вокруг образцов каллиграфии. Формула его подписи либо كمترین محمد باقر «Ничтожнейший Мухаммад-Бакир», либо просто محمد باقر «Мухаммад-Бакир». На двух полях (лл. 18 и 41) бесспорно работы этого художника[15], хотя и не имеющих в данном случае его подписи, имеется надпись: باقر از بعد علی اشرف بود «После Али благороднейшим был Бакир».

По причинам, указанным выше, представляется возможным на данном этапе исследования дать только разбивку работ Мухаммад-Бакира на группы по мотивам росписи, основываясь на его подписных полях и рамках.

В украшении полей можно выделить четыре группы росписей.

1. Виноградная лоза с красными гроздьями, зелеными листьями и фигурками птиц на золотом фоне (№ 3 3). Эти мотивы встречаются в различных вариантах. Подписаны два поля[16] из десяти, украшенных в этой манере[17].

2. Написанные золотом по чистому фону бумаги цветы, лани, птицы (№ 3 1). Имеются различные варианты таких росписей. Рисунок крупный, контуры его обведены тушью, золото желтого и зеленоватого оттенков. Подписи — на четырех полях[18] из одиннадцати, выполненных в этой манере.

3. Написанные золотом по чистому фону бумаги фигуры зверей, деревья, кустарники, горы (№ 3 2). Варианты этой росписи весьма разнообразны. Рисунок более мелкий, чем на работах второй группы. Золото бывает двух оттенков. Подписаны 14 полей[19] из сорока одного, расписанного в этой манере.

---

[12] Обычно это слово переводится как «инкрустатор»; иногда в надписях на оружии, где действительно есть инкрустация, оно встречается с суффиксом *гар* — *зарнишангар*. В данном случае Мухаммад-Хади выполнял работу *музаххиба* (орнаменталиста), а не *зарнишана*.

[13] Напомним, что в альбоме всего 98 листов. Три поля вокруг образцов каллиграфии не расписаны; таким образом, украшены 95 полей.

[14] На Международной выставке иранского искусства в Риме в 1956 г. была экспонирована миниатюра «Красная гвоздика» некоего Мухаммад-Хади, хранящаяся в Тегеранском археологическом музее. В каталоге выставки она датируется XVII или началом XIX в. (см. Mostra d'arte iranica, № 549). Не исключена возможность, что это работа интересующего нас художника.

[15] Четыре поля с аналогичной росписью имеют подпись Мухаммад-Бакира (лл. 26, 29, 90, 91) (№ 5).

[16] Лл. 44, 46.

[17] На десяти других листах альбома (лл. 8, 13, 25, 31, 32, 34, 35, 37, 97, 99), помимо упомянутых десяти, поле расписано тоже в виде виноградной лозы, но несколько иной по рисунку. На двух листах (лл. 97, 99) фон золотой. Все эти поля не имеют подписи художника. Весьма возможно, что они тоже выполнены Мухаммад-Бакиром.

[18] Лл. 26, 29, 90, 91.

[19] Лл. 1, 2, 6, 23, 48, 49, 57, 75, 77, 80, 81, 83, 93, 94.

4. Роспись этой группы рамок состоит из отдельных сцен, разворачивающихся в поле на фоне гористого пейзажа (полевые работы, группы охотящихся людей, пастухи со стадами, фигуры различных зверей и птиц) (№ 3 5). Они также встречаются в разных вариантах. В отличие от всех предшествующих групп эти росписи выполнены акварелью, золото отсутствует. Подписи художника — на четырех полях[20] из двенадцати, украшенных в этой манере.

Выше уже упоминалось, что Мухаммад-Бакир расписывал вторые и третьи рамки вокруг миниатюр и образцов каллиграфии, причем некоторые из них имеют подписи мастера. Около миниатюры подписана вторая рамка на л. 69а[21]. Орнамент ее состоит из написанного по чистому фону бумаги зеленого стебля с зелеными и красными листьями и голубыми цветами с красными прожилками между лепестками (№ 3 4). В этой цветовой гамме выполнено около 20 вторых и третьих рамок, хотя сам рисунок орнамента имеет различные варианты. Любопытно, что одна из этих рамок (л. 586[1]) осталась незаконченной.

Кроме этого, Мухаммад-Бакир расписал, вероятно, довольно большое количество первых и вторых рамок с золотым растительным орнаментом на малиновом фоне. Подписи художника имеются на рамках только 10 листов (лл. 1а[1], 2а[1], 26[1], 46[2], 41а[1], 416[1], 43а[1], 80а[1], 846[1]). Рисунки орнаментов этих рамок очень разнообразны. На одной из них (л. 846[1]), кроме подписи художника, имеется еще и дата — 1172 г. х. (1758-59 г.) (№ 4 2). Это единственная дата на работах Мухаммад-Бакира в издаваемом альбоме.

Помимо рамок с золотым орнаментом на малиновом фоне, Мухаммад-Бакиром были расписаны еще другие первые и, возможно, вторые рамки, украшенные тоже золотым растительным орнаментом, но на синем фоне. Одна такая рамка имеет подпись художника (л. 39а[1]).

Установить более или менее точно количество рамок, расписанных Мухаммад Бакиром, сейчас не представляется возможным, так как орнаменты их очень различны, а этот художник подписал, как уже указывалось, только 12 рамок.

Мухаммад-Бакир украшал не только листы. В издаваемом альбоме есть миниатюра «Птицы и цветущая акация» с едва заметной подписью: كمترين باقر «Ничтожнейший Бакир» (№ 46). Такая формула подписи встречается один раз на полях л. 83а. Мне известны еще три работы этого мастера[22].

В научной литературе не встречается никаких сведений об этом художнике. В книге В. Шульца[23] упоминается некий محمد باقر مذهب‌باشی «Мухаммад-Бакир *музах-*

---

[20] Лл. 5, 63, 76, 78.

[21] Счет рамок идет от края к центру; «а» — сторона листа с миниатюрой, «б» — сторона листа с образцами каллиграфии. Цифра над строкой показывает место рамки на листе.

[22] Во-первых, это миниатюра «Лошадь» в Бостонском музее, колл. Голубева. Подпись: كمترين محمد باقر «Ничтожнейший Мухаммад-Бакир», почерк и формула подписи такие же, как в издаваемом альбоме (см. Coomaraswamy MO, № 158; данная работа отнесена в этом издании к могольским миниатюрам XVIII в.).

Во-вторых, лаковый переплет *Бустана* Саади (ГПБ им. Салтыкова-Щедрина, Dorn 380). Орнамент в виде изогнутой виноградной лозы с листьями и красными гроздьями. На внутренних сторонах крышек написан сначала титул какого-то правителя и в конце كمترين بندگان محمد باقر «Ничтожнейший из рабов Мухаммад-Бакир». Очень близок по рисунку работам этого мастера и переплет дивана Хафиза (ГПБ им. Салтыкова-Щедрина, Dorn 409), но внутренние стороны его заклеены. На внешних сторонах подписи нет.

В-третьих, лаковый футляр зеркала из собрания Гос. Эрмитажа (инв. № VP 27). Подпись золотом: كمترين محمد باقر ۱۱۷۷ «Ничтожнейший Мухаммад-Бакир. 1177» (1763-64 г.).

У Э. Брауна (E. Brown, *A literary history of Persia*, vol. I, Cambridge, 1951) помещена работа какого-то محمد باقر طاوس «Мухаммад-Бакир Таус». Кажется, это рельефное папье-маше, покрытое лаком По-моему, она имеет мало общего с работами интересующего нас Мухаммад-Бакира.

[23] См. Мазда, стр. 65.

хиб-баши»[24], работавший, как считает В. Шульц, в XIX в.[25]. К сожалению, неизвестно, откуда взял эти сведения В. Шульц и действительно ли этот *музаххиб-баши* работал в XIX в. В поэтической антологии Мухаммад-Тахира Насрабади упоминается некий ملا محمد باقر مذهب شیرازی «Мулла Мухаммад-Бакир музаххиб-и Ширази»[26]. Это сочинение было окончено в начале XVIII в.[27], и составитель включил в него отрывки из произведений своих современников. Следовательно, упоминаемый здесь Мулла Мухаммад-Бакир музаххиб-и Ширази жил в самом конце XVII в. и мог быть еще жив в середине XVIII в., но для отождествления его с интересующим нас Мухаммад-Бакиром нет веских оснований.

Третий художник — Мухаммад-Садик — тоже принимал участие в основном в украшении полей и рамок вокруг миниатюр и, возможно, только некоторых рамок вокруг образцов каллиграфии.

Две чрезвычайно мелкие подписи этого мастера محمد صادق «Мухаммад-Садик» имеются на вторых рамках лл. 88а и 91а (№ 4 6, увеличено в 3 раза). Орнамент этих рамок состоит из стебля с различными цветами на золотом фоне. Для этих двух листов парами на разворот являются соответственно лл. 92а и 90а. Следовательно, вторые рамки лл. 92а и 90а тоже работы Мухаммад-Садика.

На рамке л. 94а[2] есть подпись, сделанная тушью довольно небрежным почерком, непохожим на почерк других подписей этого художника, عمل محمد صادق «Сделал Мухаммад-Садик», а на парном к этому листе 93а тоже на второй рамке и тем же почерком поставлена дата ١١٦٥ سنه «Год 1165» (1751-52 г.). По своему орнаменту эти две рамки очень близки подписным работам Мухаммад-Садика на лл. 88а и 91а, о которых было сказано выше. Поэтому можно предположить, что это работы того же мастера, хотя подпись, по-видимому, сделана не им лично и является атрибуцией.

Дата 1165 г. х. (1751-52 г.) встречается еще два раза: на второй рамке л. 9а и на полях л. 14а. Орнамент рамки на л. 9а (стебель с различными яркими цветами на золотом фоне) очень близок описанным выше, и исполнение его вполне уверенно можно приписать Мухаммад-Садику. На полях же л. 14а орнамент состоит из кустиков различных цветов на золотом фоне и фигурок птиц на ветках; общий характер росписи — разные яркие цветы на золотом фоне — напоминает работы интересующего нас художника. Значительно ближе подписным работам Мухаммад-Садика узкая левая полоса этих полей (л. 14а). Орнамент ее почти идентичен подписным работам этого мастера. Поэтому роспись полей л. 14а может быть приписана Мухаммад-Садику. В такой же манере (крупные яркие цветы на золотом фоне) оформлены еще шесть полей (лл. 10а, 30а, 40а, 45а, 66а, 86а) (№ 4 7). Еще два поля оформлены в этой же манере, но по чистому фону бумаги (лл. 7а и 27а); может быть, эти поля остались незаконченными.

Кроме упомянутых выше, руке Мухаммад-Садика довольно уверенно можно приписать еще более 20 вторых рамок вокруг миниатюр и образцов каллиграфии, заполненных, как и упомянутые выше подписные работы, стеблем с различными яркими цветами на золотом фоне[28].

---

[24] Буквально «глава позолотчиков», т. е. художников-орнаменталистов.

[25] В своей статье А. Мазда пишет, что Мухаммад-Бакир *музаххиб-баши* и Мухаммад *музаххиб ад-даула* Ширази, работа которого с датой 1317 г. х. (1899-1900 г.) есть в коллекции автора статьи, одно и то же лицо (см. Мазда, стр. 68). Подобное отождествление, пожалуй, требует дополнительных доказательств.

[26] Насрабади, стр. 202.

[27] Самая поздняя дата, которая встретилась мне в тексте Насрабади, — 1115 г. х. (1703-04 г.), (стр. 174).

[28] Лл. 1б[2], 5а[2], 19б[2], 43а[2], 48а[2], 49а[2], 50а[2], 51а[2], 53б[2], 54б[2], 59а[3], 63а[2], 64а[3], 68а[2], 70а[3], 70б[2], 72а[3], 80а[2], 83а[2], 84а[3], 90а[3], 91а[2], 92а[2], 95а[2], 100б[2].

Имя Мухаммад-Садика неизвестно в европейской научной литературе[29]. А. Мазда пишет о художнике Ака Садике, сыне Хафиза Ибрахима: «Ака Садик, художник надировского периода[30], получил особую известность во время правления Карим-хана Зенда[31], и из его работ в Чихил Сутуне[32] имеется портрет Надира. Ака Садик писал прекрасные акварели в европейском стиле. Его рисунки, покрытые лаком, широко известны. Ака Садик, сын Хафиза Ибрахима, был учеником Ака Замана, и Ака Наджаф является одним из известных учеников Ака Садика»[33].

Весьма возможно, что здесь идет речь об интересующем нас Мухаммад-Садике, хотя художник назван Ака Садик. Годы его творчества как раз совпадают со временем составления и оформления альбома, и, как известный художник, он мог быть привлечен к этой работе[34].

В издаваемом альбоме имеется некоторое количество полей вокруг миниатюр (всего 16), оформление которых нельзя с достаточной долей уверенности приписать кому-либо из указанных художников. Мотивы росписи этих полей следующие: 1) написанный по чистому фону бумаги изогнутый стебель с зелеными листьями, различными цветами и маленькими фигурками птиц, встречающийся в трех вариантах (лл. 9а, 95а; 11а, 12а, 15а, 43а; 36а, 42а, 59а, 70а); 2) написанные по чистому фону бумаги кустики различных цветов, фигурки птиц, насекомые (лл. 19а, 53а, 86а, 89а)[35]; 3) написанный по золотому фону сложный геометризованный узор, отдаленно напоминающий кресты и звезды; внутри этих фигур — лиловые и красные цветы (лл. 73а, 74а).

•

Все достоверные данные об истории создания альбома E 14 могут быть почерпнуты только из него самого.

Переплет альбома, как указывают даты на его крышках, был изготовлен неизвестным нам мастером между 1147 г. х. (1734 г.) и 1151 г. х. (1739 г.). В стихах на нижней его крышке содержится имя владельца (заказчика) переплета, но приведенное

---

[29] Мне известны две его работы: 1) лаковый переплет (Bibliothèque Nationale, Paris) с подписью, не отмеченной у Блоше (см. Blochet P., №64, pl. 64): محمد صادق «Мухаммад-Садик»; 2) миниатюра «Ветка цветущей сливы» (ГПБ им. Салтыкова-Щедрина, Dorn 489, л. 86а), подпись: رقم كمترين محمد صادق III. «Написал ничтожнейший Мухаммад-Садик 1160» (1747 г.). В дате точка (ноль) едва заметна.

[30] Времени правления Надир-шаха (1736-1747 гг.).

[31] Т. е. между серединой 50-х годов XVIII в. и 1779 г.

[32] Дворцовый павильон в Исфахане.

[33] Мазда, стр. 62. К сожалению, А. Мазда не указывает источника этих сведений и не дает ссылок на другие работы художника. Миниатюра с подписью آقا صادق «Ака Садик» есть в коллекции Келекиана, см. Riefstahl, № 79.

[34] Во второй половине XVIII в. работал еще другой Мухаммад-Садик, подписавший 21 миниатюру в альбоме ПНС 383 из ГПБ им. Салтыкова-Щедрина. Формула подписи: محمد صادق «Мухаммад-Садик» или رقم كمترين محمد صادق «Написал ничтожнейший Мухаммад-Садик». Дата встречается несколько раз в форме ۱۲۰۰, вероятно, это 1200 г. х. (1785-86 г.). Возле слова «Садик», около последней буквы, сверху, всегда стоит маленькая буква *даль*. Может быть, это означает دوم «второй»? Отождествлять эти миниатюры с работами интересующего нас Мухаммад-Садика, по моему мнению, никак нельзя. Они очень низкого качества и не могут равняться с упомянутыми работами Мухаммад-Садика (см. прим. 29). Был еще некий میر محمد صادق «Мир Мухаммад-Садик», который расписал унваны *Шах-наме* из собрания Келекиана (см. Ph. Ackerman, *Guide to the exhibition of Persian art*, New York, 1940, p. 212). Когда он жил, неизвестно; воспроизведений этих работ нет.

[35] Мотивы росписей полей этих двух групп отдаленно напоминают работы Мухаммад-Садика, но уверенно приписать эти работы его руке нельзя по тем же самым причинам, которые были изложены в начале данной статьи.

в очень краткой форме — Мирза Махди. Если учитывать продолжительность работы над переплетом (4 года) и те эпитеты, которыми награждается в стихах его владелец, то можно с уверенностью утверждать, что Мирза Махди был очень значительным лицом в Иране в 30-х годах XVIII в.[36].

Весьма вероятно, что данный переплет мог предназначаться совсем для другого альбома, ибо он был сделан по крайней мере на восемь лет раньше, чем началась работа по оформлению листов и составлению издаваемого альбома; самая ранняя дата на полях листов — 1160 г. х. (1747 г.). К тому же следует иметь в виду, что большинство миниатюр издаваемого альбома — индийского происхождения. Эти миниатюры, притом в таком большом количестве, попали в Иран, по всей вероятности, после индийского похода Надир-шаха в 1738—1739 гг.

Над оформлением листов альбома работали три художника. Дело шло медленно, с большим перерывом в семь лет, если судить по работам Мухаммад-Хади, имеющим и подпись и дату (см. таблицу):

1160/1747 г.	1162/1748-49 г.	1169/1755-56 г.	1170/1756-57 г.	1171/1757-58 г.	1172/1758-59 г.
лл. 1, 19, 53, 70, 97	л. 80	лл. 13, 25, 98	лл. 8, 9, 10, 15, 20, 30, 31, 32, 36, 39, 40, 43, 47, 49, 95	лл. 3, 4, 5, 7, 11, 12, 16, 17, 18, 23, 24, 26, 29, 37, 38, 42, 44, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 86, 88, 89, 90, 91, 93, 94	лл. 2, 68, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 87

Как показывает таблица, Мухаммад-Хади работал над альбомом в течение 12 лет, но с большим перерывом между 1162 и 1169 гг. х. Работали ли одновременно с ним и с самого начала Мухаммад-Бакир и Мухаммад-Садик, об этом нельзя говорить с уверенностью, так как первый из них не ставил дат на своих работах, за исключением рамки на л. 846[1] — 1172 г. х. (1758-59 г.). На работах, приписываемых второму, встречается дата 1165 г. х. (1751-52 г.), но, как видно из таблицы, среди полей листов, расписанных Мухаммад-Хади, не имеется работ, датированных именно этим годом. Не исключена возможность, что Мухаммад-Бакир и Мухаммад-Садик присоединились к работе по оформлению альбома позже. Все эти художники, по всей видимости, работали в какой-то крупной библиотеке (*китабхане*) и были известными мастерами. Место их работы, а следовательно, и место изготовления альбома остаются пока неизвестными.

Медленная работа по составлению альбома вначале и затем большой перерыв явились, весьма вероятно, непосредственными результатами междоусобиц, связанных с борьбой за престол после смерти Надир-шаха (1747 г.). В этот период многие города Ирана неоднократно подвергались грабежу со стороны войск претендентов на престол. В таких условиях нормальная жизнь в городах была, разумеется, невозможна. Следует особенно подчеркнуть, что большая часть полей была расписана

[36] Не мог ли это быть Мирза Мухаммад-Махди-хан Астарабади, личный секретарь Надир-шаха и известный историк?

Мухаммад-Хади в 1170 г. х. (1756 г.)—1172 г. х. (1759 г.), т. е. когда на престоле укрепился Карим-хан Зенд и наступило некоторое успокоение.

По каким-то непонятным причинам роспись полей и рамок этого роскошного по своему оформлению альбома так и не была завершена в 50-х годах XVIII в.[37], и не заметно никаких попыток продолжить ее в более позднее время.

---

[37] Остались без орнамента 11 полей вокруг миниатюр и 3 поля вокруг образцов каллиграфии, а также 10 первых и вторых рамок вокруг миниатюр и 51 такая же рамка вокруг образцов каллиграфии. По моему мнению, также остались незаконченными поля с цветочным орнаментом, которые частью отнесены к работам Мухаммад-Садика, а частью не могут быть приписаны какому-либо определенному художнику, а также поля, приписываемые Мухаммад-Бакиру и украшенные виноградной лозой, написанной по чистому фону бумаги. По-видимому, фон всех этих полей должен был быть золотым.

Как отмечалось выше, одна рамка, приписываемая Мухаммад-Бакиру тоже осталась незаконченной (л. 58б[1], не докончен левый край). Поэтому можно предполагать, что работа прекратилась внезапно.

Т. В. Грек

ИНДИЙСКИЕ МИНИАТЮРЫ

Большинство миниатюр альбома Е 14 выполнено в Индии. Они датируются временем с конца XVI по 30-е годы XVIII в. Именно в этот период возникает и развивается ряд интересных и значительных школ индийской миниатюрной живописи, являвшейся в то время самым распространенным видом изобразительного искусства в стране.

Миниатюры публикуемого альбома в основном принадлежат к могольской школе. Среди них имеются оригинальные произведения лучших художников-миниатюристов, работы неизвестных мастеров, а также копии и варианты.

Ряд миниатюр альбома на основании подписей может быть отнесен кисти известных мастеров миниатюры, работавших при могольском дворе в XVII—XVIII вв. На других миниатюрах имеются пометки, позволяющие приписать их тому или иному мастеру. Такие пометки могли делаться писцами, заказчиками, кем-либо из позднейших владельцев. Большинство же индийских миниатюр не имеет ни подписей, ни атрибуций, что, естественно, затрудняет датировку миниатюр.

При датировке неподписанных и не имеющих даты исполнения миниатюр прежде всего принималась во внимание история развития самой могольской школы миниатюры: изменения в стиле, круге сюжетов, технике исполнения. Изображения бытовых реалий также всегда помогают установить время исполнения миниатюры.

В целом благодаря разнообразному составу и большому количеству (более 100 индийских миниатюр) эта коллекция, несмотря на случайный ее подбор, позволяет не только получить представление об общем уровне развития миниатюры в Индии с XVI до начала XVIII в., но и проследить некоторые изменения, происшедшие в стиле миниатюрной живописи в течение этого периода.

Могольская школа миниатюры развивалась в сложных и своеобразных условиях. Возникла она в какой-то мере благодаря личной склонности шаха Хумаюна (1530—1539, 1555—1556 гг.) к этому виду искусства, что отчасти предопределило

ее характер. Интерес к миниатюре, проявлявшийся и некоторыми последующими шахами, особенно Джахангиром, их покровительство мастерам отразились на формировании отличительных признаков школы.

При первых правителях могольского государства ко двору был приглашен ряд крупных мастеров из Ирана. Приезжали они и из других стран, в частности из Средней Азии. В шахских библиотеках в Дели и других крупных городах имелись богатейшие собрания восточной рукописной книги. Иллюстрированные знаменитыми мастерами, эти рукописи содержали шедевры миниатюрной живописи. Таким образом, мастера, работавшие в придворных мастерских при могольском дворе, были хорошо знакомы с лучшими творениями и с традициями миниатюры, сложившимися в Иране и Средней Азии. Часть изобразительных средств, свойственных школам этих стран, органически вошла в арсенал приемов индийских художников, часть была творчески переработана в процессе формирования стилистических особенностей новой школы миниатюры, получившей название «могольской».

Однако и в самой Индии миниатюрная живопись существовала ранее, до XVI в. До нашего времени сохранились рукописи буддийских и джайнских религиозных текстов, иллюстрированные индийскими мастерами. Эти произведения свидетельствуют о самобытности индийской традиции миниатюры и дают представление о ее художественных достоинствах.

При могольском дворе, вначале под руководством художников из иных стран, а затем и наравне с ними работали местные индийские мастера, имевшие свой почерк, свои давние стойкие традиции. Именно местные индийские художники были основными исполнителями ряда иллюстраций в рукописях, а также отдельных произведений, выполненных в придворной мастерской живописи, существовавшей при могольском дворе начиная с XVI в. Естественно, что, хотя эти индийские художники и должны были считаться с волей заказчика и подражать стилю и манере модной при дворе персидской живописи, все же даже в ранних образцах могольской миниатюры не могли не найти отражения некоторые традиции индийского искусства. В дальнейшем именно они легли в основу сложения стилистических особенностей индийской миниатюрной живописи. Это выразилось в первую очередь в определенной поэтизации образов, в тонком внимании к человеческой личности. Проявлением местной художественной традиции объясняется и звучный, насыщенный колорит индийских миниатюр. В формировании могольской школы прослеживается заметное влияние европейского изобразительного искусства. Гравюры с произведений европейских художников, а также, возможно, их картины и копии с них, ввозившиеся в Индию, были доступны могольским мастерам уже в XVI в.

Могольская миниатюра выработала свой оригинальный стиль; ей присущи своеобразная прелесть и привлекательность, делающие ее одним из самых блестящих направлений в искусстве миниатюры, что явилось результатом творческого освоения на основе местных художественных традиций сложно взаимодействующих влияний различных художественных школ и направлений.

Особый интерес представляет широта тематики, сюжетное разнообразие, свойственное миниатюрам могольской школы. Сюжеты брались из исторических сочинений и мемуарной литературы, поэзии и эпических произведений. Изображались также события из жизни шахов, портреты шахов и их сановников.

С начала XVII в. особенно популярной становится портретная живопись. Распространению этого жанра в XVII в. способствовало развитие общественной мысли, повышение интереса к личности человека, связанные с социально-экономическими сдвигами, намечавшимися внутри индийского общества в период позднего средневековья. В развитии портретной живописи безусловно не могли не найти отражения

и древние традиции индийского искусства, особенно живописи, в которой портрет был известен уже в первые века нашей эры.

Развитие могольского портрета на общем фоне портретной живописи на Востоке отмечено большим своеобразием. Основная цель портретиста могольской школы — это передача сходства, характерных особенностей лица портретируемого человека, а также в некоторых случаях психологическая его характеристика. Портреты делались индивидуальные и групповые; последние обычно изображают какую-нибудь из церемоний при могольском дворе. Придворные художники — *дарбари*, роль которых заключалась в ведении средствами живописи своего рода хроники придворных событий, оставили ряд интересных, ярких произведений, рисующих пышную обстановку могольской придворной жизни. От мастеров могольской школы требовалась большая наблюдательность, точность в передаче отдельных деталей, благодаря чему их миниатюры могут считаться своеобразным документом эпохи.

Некоторые могольские миниатюры передают не только внешнюю сторону жизни блестящего двора Великих Моголов, но и интеллектуальную атмосферу, господствовавшую там. К миниатюрам подобного рода могут быть отнесены изображения, связанные в той или иной степени с различными сектантскими движениями, столь многочисленными в средневековой Индии.

Особое место в миниатюрной живописи могольской школы занимают работы художников-«анималистов». Изображения птиц и зверей, датируемые первой четвертью XVII в., отличаются большой тщательностью и техническим мастерством.

Необходимо отметить, что содержание миниатюр могольской школы менялось на протяжении ее более чем полуторавековой истории. Так, портретная живопись, столь распространенная в первой четверти XVII в., к середине столетия постепенно уступает свое место жанровым сценам. Меняются и особенности стиля могольской миниатюры.

•

В альбоме E 14 имеется ряд превосходных миниатюр, принадлежащих лучшим мастерам могольской школы. Несколько миниатюр могут быть признаны произведениями одного из самых талантливых миниатюристов, работавших в Индии, — Абу-л-Хасана Надир аз-Замана.

Абу-л-Хасан, сын приехавшего в Индию из Ирана художника Ака-Риза, впоследствии получившего прозвище Джахангири, родился в 997/1588-89 г. при могольском дворе[1]. Мальчик обратил на себя внимание своим талантом[2]. К семнадцати-восемнадцати годам его дарование достигло своего расцвета. В нашем альбоме находится миниатюра «Празднование по случаю коронации Джахангира» (№ 7) с его подписью: عمل کترین خاکسران ابو الحسن جهانگیر شاهی «Сделал ничтожнейший из ничтожных Абу-л-Хасан Джахангиршахи». Подпись выполнена очень тонко, характер почерка свидетельствует о том, что писавший хорошо владел почерковым стилем *насталик*. Вверху, на центральной части ворот двора, в котором происходит празднество, поставлена дата ۱۰۱۴ (1014/1605 г.) и имеется надпись, выполненная четким *насталиком* белилами по темному фону:

الله اکبر

اقلیم گرفتن تو بادا * مسعود بر تخت نشستن مبارك بادا

Велик Аллах!
Да будет счастливо твое завоевание мира,
Да будет благословенно восшествие на престол.

[1] Exhibition, pl. 128.
[2] Tuzuk-i Jahangir, vol. II, p. 20.

Несколько ниже помещена другая надпись тоже белилами, но по кирпично-красному фону. В правой ее части читаются отдельные слова: بر تخت...مشرف «на престол высокий», а в левой: نور الدین جهانگیر ابن اکبر پادشاه «Нур ад-Дин Джахангир, сын падишаха Акбара». В правом нижнем углу изображен поэт, держащий в руках листок, на котором микроскопическим *насталиком* написано следующее:

الله اکبر
شاها دل خصم رخنه از تیر تو باد
هم شیر فلك بسته زنجیر تو باد
احکام ازل نسخه‌ٔ تدبیر تو باد
طغرای ابد نام جهانگیر تو باد
وصف ذاتت زدور شنیدم
شکر لله بچشم خود دیدم
دعایت میکنم بکرمی

Велик Аллах!
О шах, сердце врага да будет пронзено твоею стрелой,
Лев небес да будет окован твоими цепями,
Твои предначертания да будут велением судьбы,
Имя твое, Джахангир, да будет вечной печатью.
Хвалу твоим качествам я услышал издалека.
Благодаря Аллаху увидел [тебя],
Возношу молитву о тебе за [твое] великодушие.

Благодаря надписям можно предположить, что здесь изображено празднество по случаю коронации Джахангира, состоявшееся в 1605 г. в Агре. Это предположение подтверждается и самим содержанием миниатюры, раскрывающим своеобразие этой церемонии.

Основное внимание мастер уделил толпе людей, занимающей весь первый план композиции. Эта толпа трактуется художником не как безликая масса, в ней каждый персонаж имеет свою индивидуальную характеристику.

Кроме основного сюжета, умело переданного художником, — взволнованного ожидания нового шаха толпой придворных и народа, — в миниатюре могут быть выделены отдельные более мелкие темы, хотя они и входят органически в общую композицию. Это бытовые сценки, с большой искренностью рисующие происходящее событие. Наблюдательность Абу-л-Хасана, умение остро и выразительно передать детали придают его работе особую живость. Характерной в этом отношении представляется группа людей, ловящая разбрасываемые в честь коронации золотые монеты[3]. Фигуры собирающих деньги людей переданы здесь в сложных поворотах и наклонах, лица их наделены особой выразительностью. Вся сценка полна суматошного движения. Однако она не нарушает общего приподнятого тона миниатюры, а становится заметной лишь при внимательном рассматривании ее. Очень живо и непосредственно передана также группа музыкантов (вверху на левом балконе). От внимания Абу-л-Хасана не ускользнула даже такая деталь, как надутые щеки и широко раскрытые от напряжения глаза трубача.

Точная, индивидуальная характеристика придана лицам изображенных персонажей независимо от того, к какому слою общества они принадлежат. На миниатюре имеются представители самых различных слоев индийского общества XVII в. Ремесленники с инструментами в руках, купцы, акробаты, музыканты, казначей, церемониймейстер, придворные всех рангов, писец, ведущий хронику придворных событий,

[3] На монетах микроскопическим *насталиком* написано جهانگیر «Джахангир».

и др. В собравшейся толпе присутствуют также иностранные гости: в правом нижнем углу миниатюры стоит европеец в богатой одежде и, по-видимому, турок, приносящий в дар ружье.

Один из персонажей держит на голове большое плоское блюдо с четырьмя туго набитыми, завязанными и запечатанными мешочками на нем. На мешочках имеются полустертые надписи с указанием, сколько в них денег и из какого места: هزار... روپيه احمدابادى «...тысяч рупий из Ахмадабада», ...يك هزار روپيه «одна тысяча рупий...», يك هزار «одна тысяча», پانصد «пятьсот».

Среди присутствующих на празднестве лиц находится еще один европеец в одежде духовного лица — черной сутане. Как известно, в Индии уже во время правления Акбара были иезуитские миссии. Еще до коронации Джахангир поддерживал довольно тесное общение с иезуитами. В частности, он получал от них образцы сильно его интересовавшей европейской живописи. Изображенный на миниатюре священник — это, по-видимому, иезуит Франческо Корси, флорентинец по происхождению, родившийся в 1573 г. и прибывший в Индию в 1593 г.[4]. В 1604 г. он попал в Агру, где в то время находился двор, и, очевидно, как это следует из миниатюры, присутствовал на коронации Джахангира. Впоследствии он провел некоторое время при дворе Джахангира. Идентификация Франческо Корси в данном случае произведена путем сличения внешности изображенного в сцене коронации духовного лица с портретами этого иезуита на других могольских миниатюрах[5]. Все известные нам его изображения обнаруживают безусловное сходство.

В своей работе, посвященной празднованию коронации Джахангира, Абу-л-Хасан показал себя уже вполне зрелым, сложившимся мастером, обладающим точным, уверенным рисунком, использующим богатую насыщенную гамму красок, владеющим сложным искусством построения многофигурной композиции. Его профессиональное умение сказалось также и в высоком техническом совершенстве, с которым исполнена миниатюра.

Рассмотренная миниатюра, кроме своих неоспоримых художественных достоинств, является также своеобразным источником для изучения эпохи Моголов. Рисуя яркую сцену реального события, художник передает ее правдиво. Будучи очевидцем, он сохранил для нас облик ряда сановников, по расположению которых на миниатюре мы можем в какой-то мере выяснить их положение при дворе; он передал внешний вид предметов материальной культуры — от мелких бытовых реалий до архитектурных памятников, которые в значительной степени изменились с тех пор. Так, на портале ворот двора помещена утраченная в настоящее время живопись. Характер ее необычайно показателен для начала XVII в. Вверху находятся изображения ангелов, переданных в европейской традиции. Под ними феникс и дракон, выполненные по китайскому образцу. Ниже слева — Лайла, навещающая Маджнуна в пустыне, справа — посещение Маджнуна его другом. И сам сюжет, и трактовка образов заимствованы из Ирана. В самом нижнем ярусе изображены сцены боя льва и быка, повторяющие распространенный на Востоке сюжет.

Работы Абу-л-Хасана высоко ценились его современниками. Он был одним из любимейших художников Джахангира. В своих мемуарах Джахангир пишет, что Абу-л-Хасан был награжден титулом Надир аз-Заман («Чудо времен») за изображение восшествия на престол для заглавного листа Джахангир-наме[6]. После получения почетного титула Абу-л-Хасан начинает подписывать свои работы уже Надир аз-Заман.

---

[4] Maclagan, pp. 75—76.

[5] Stchoukine PM, pl. IV.

[6] Tuzuk-i Jahangir, vol. II, p. 20.

Небольшой портрет Асаф-хана (Мирза Абу-л-Хасан) (№ 8), одного из крупнейших сановников Джахангира, отличается тонким письмом, ювелирной тщательностью в проработке деталей. Черты лица Асаф-хана совпадают с рядом его известных изображений[7]. Асаф-хан изображен с шахскими регалиями — короной и зонтом в руках. Миниатюра снабжена надписями, выполненными микроскопическим *насталиком*, — справа: در سنه اول جلوس «В первый год воцарения»; слева: رقم فدوی قدیم نادر الزمان «Написал издавна преданный Надир аз-Заман»; вверху: شبیه باصلاح ارنده فساد جمله جهان رساندہ چتر وتاج بشاهنشاه نواب کامکار کامیاب اصف خان «Портрет Асаф-хана, умиротворяющего непорядки во всем мире, подносящего зонт и корону всевластному всемогущему навабу шахиншаху». Он был одним из крупнейших вельмож при Джахангире и Шах Джахане. В 1621 г. он стал везиром Джахангира. Его дочь Мумтаз-и Махал была супругой Шах Джахана. Умер Асаф-хан в 1641 г.

Так как известно, что Мирза Абу-л-Хасан получил свой почетный титул Асаф-хан в 1614 г., то надпись следует признать выполненной позже, а не в первый год воцарения Джахангира, и считать атрибуцией, а не подлинной подписью художника [8].

В альбоме есть еще несколько миниатюр, имеющих подпись Абу-л-Хасан или Надир аз-Заман. Однако некоторые из них не являются подписями в прямом смысле этого слова, а скорее атрибуциями, иногда правильно определяющими автора, иногда же поставленными без достаточных оснований.

Очевидно, можно признать авторство Надир аз-Замана при рассмотрении двух небольших овальных фрагментов миниатюр с изображениями старицы и старца (№ 9). На каждой миниатюре повторена надпись: عمل نادر الزمان «Сделал Надир аз-Заман». Однако, поскольку эта надпись помещена на дописанных позже частях миниатюр, она может быть признана лишь атрибуцией, а не подлинной подписью художника. В собрании Ротшильда имеется миниатюра с изображением старого пилигрима, безусловно работы Надир аз-Замана[9], стилистически очень близкая нашим произведениям, особенно портрету старца. Одинаково общее решение композиции, где согбенная фигура старика в светлых одеждах выделена на темно-зеленом фоне. Аналогично трактованы ноги старца: их постановка, рисунок и моделировка мускулатуры.

Парадный портрет Шах Джахана (№ 10) подписан словами: رقم خانه زاد تمام اخلاص نادر الزمان «Написал рожденный при дворе полностью преданный Надир аз-Заман». Грубый почерк этой надписи, ее неумелое расположение не позволяют считать ее собственноручной подписью художника. Однако мастерская техника, удачное композиционное решение миниатюры дают возможность предположить, что в данном случае авторство Надир аз-Замана указано правильно.

Миниатюра прославляет величие и воинские доблести победоносного Шах Джахана. Он написан стоящим во весь рост на тахте. Фоном миниатюры служит сцена боя. Один из воинов, приветствуя Шах Джахана, протягивает на пике голову побежденного врага.

Шах Джахан, будучи еще принцем Хуррамом, вел успешную войну в Декане и одержал ряд побед. Одной из наиболее блестящих была выигранная им в борьбе с Малик Амбаром битва за Ахмаднагар в 1616 г.; а в 1617 г., после формальной

---

[7] Stchoukine PM, pl. LIV, p. 221.

[8] В том случае, если слово *джулус* переводить как «воцарение», что оно обычно и означает. Однако этот термин можно перевести и его прямым значением — «сидение». Не исключена возможность, что в таком случае он означает получение Асаф-ханом новой должности и включение его в число ближайших советников, постоянно заседавших с Джахангиром, входивших в его *маджлис*. Тогда и миниатюра и подпись датируются годом этого события.

[9] Brown, pl. XVII, fig. 1.

передачи ключей города, он получает свой титул — Шах Джахан («Правитель мира»). Возможно, это событие послужило основой данной миниатюры. Величественная фигура Шах Джахана умело выделена художником на тонко и тщательно написанной батальной сцене, служащей фоном. Рядом с этой миниатюрой в альбоме находится ее почти точное повторение (№ 11); разница лишь в небольших деталях и в повороте фигуры Шах Джахана.

На миниатюре с изображением «Диалектики» (№ 12) полностью и точно воспроизводится аллегорическая фигура «Диалектики» на первом плане и стоящая сзади мужская фигура с гравюры И. Заделера[10]. Отдельные детали композиции заимствованы из других произведений этого гравера, также выполненных в 80-х годах XVI в.[11].

На миниатюре имеется несколько персидских надписей, а также надписи, имитирующие латинские. Над головой центрального персонажа помещено слово «Dialectica». Внизу слева видны частично срезанные (возможно, при наклеивании миниатюры на лист альбома) буквы, которые можно понять как «Ioan Sadeler sculp. et excut.». Правее помещена надпись: «M. de Vos figura». Эти надписи воспроизводят надписи на гравюре с указанием имени художника и гравера. Они, очевидно, являются одновременными с миниатюрой. Между этими надписями помещена пометка на персидском языке: رقم ابو الحسن ابن نادر الزمان اقا رضا «Написал Абу-л-Хасан сын Надир аз-Замана Ака-Риза». Грубый почерк этой надписи и ее содержание, ошибка в имени отца Абу-л-Хасана, не имевшего титула Надир аз-Заман, заставляют предположить, что она сделана позднее. Почерк этой надписи более характерен для XVIII в.[12].

Миниатюра с изображением аллегорического персонажа (№ 13) также, очевидно, частично повторяет гравюру И. Заделера по работе Мартина де Воса. В левом нижнем углу имеется надпись: «Martin de Voss inventor». Рядом с ней имеется пометка: عمل ابو الحسن ابن نادر الزمانی اقا رضا مرید «Сделал Абу-л-Хасан сын Надира аз-Замани Ака-Риза Мурида». Почерк здесь также уступает в тонкости подлинному почерку Абу-л-Хасана. В центральной части миниатюры, на стволе дерева, находится еще одна надпись, несколько стершаяся: شاهنشاه سلطان سلیم پادشاه «Шахиншах султан Салим падишах». Тонкая, изящная, умело расположенная надпись выполнена человеком, знакомым с искусством каллиграфии. Не исключена возможность, что эта пометка сделана самим Салимом (Джахангиром), как известно, иногда собственноручно подписывавшим миниатюры[13].

Миниатюры, выполненные по гравюрам И. Заделера, нужно датировать концом XVI—началом XVII в., исходя из их сюжетов и манеры выполнения. Обе копии выполнены с большим профессиональным умением. Талантливость мастера проявилась не только в точности копирования гравюры, но и в оригинальном цветовом решении этих произведений.

Таким образом, учитывая блестящую технику выполнения обеих рассматриваемых миниатюр, наличие надписи, очевидно, одновременной с миниатюрами, в которой упомянуто имя Салима (Салим стал именоваться Джахангиром после 1605 г.), покровителя художника Абу-л-Хасана, а также то, что в позднейших приписках Абу-л-Хасан назван автором этих произведений, можно предполагать, что миниатюры были действительно написаны Абу-л-Хасаном, тем более, что известны другие копии европейских произведений работы Абу-л-Хасана[14].

---

[10] Nagler, 163.

[11] Nagler, 19.

[12] Ср., например, надписи на копии портрета Джахангира из коллекции Шантикумар Морарджи (Krishnadasa MM, pl. 20).

[13] Ср., например, собственноручные пометки Джахангира, — Skelton, p. 124.

[14] Exhibition, pl. 128.

Миниатюра «Всадник и сокольничий» (№ 14) имеет внизу надпись светлым золотом: عمل نادر الزمان «Сделал Надир аз-Заман». Ее сюжет пользовался чрезвычайно большой популярностью среди художников могольской школы. Если признать подпись на миниатюре публикуемого альбома подлинной, то это произведение не может быть датировано временем ранее самого начала XVII в., т. е. ранее получения Абу-л-Хасаном титула Надир аз-Заман, так как если бы миниатюра была выполнена раньше и подпись мастера была собственноручной, то он назвал бы себя Абу-л-Хасан. Если же предположить, что миниатюра выполнена мастером после получения почетного прозвища, то придется признать, как будет видно из дальнейшего, что, будучи уже признанным художником, Надир аз-Заман копировал чужие произведения.

Известны еще по крайней мере три миниатюры, являющиеся вариантами «Всадника и сокольничего». Одна из них, принадлежащая Британскому музею и опубликованная Мартином под названием «Принц на лошади», датирована им около 1540 г. и отнесена к школе Султан Мухаммада[15]. Мартин считает, что это один из немногих портретов, написанных с натуры и сохранившихся от того времени[16].

Другая миниатюра, хранящаяся в Рампурской государственной библиотеке, опубликована П. Броуном[17], указывающим, что это портрет эмира Шейха Хасана Нуйана, *вали* Багдада. Броун датирует миниатюру временем около 1575 г. и, отмечая, что по стилю она скорее персидская, пишет, что миниатюра все же выполнена в Индии, и даже находит в ней отголоски раджпутского стиля[18].

Третья миниатюра с аналогичным сюжетом, хотя и в другой технике (предыдущие выполнены акварельными красками ярких тонов, эта — однотонной черной тушью без подцветки) принадлежит коллекции Голубева. Она была издана, как указывает Кумарасвами, В. Шульцем и повторно — самим Кумарасвами[19]. Он относит миниатюры Британского музея и Рампурской государственной библиотеки, а также рисунок из коллекции Голубева к концу XVI в. и не сомневается в их индийском происхождении[20].

Все четыре рассматриваемые произведения теснейшим образом связаны между собой. При сопоставлении их создается впечатление, что оригиналом является миниатюра Рампурской государственной библиотеки. Она отличается свободным смелым рисунком, большею непосредственностью в передаче человеческих лиц и фигур, а также животных. Миниатюра нашего альбома с подписью Надир аз-Замана скорее всего является копией, так как по сравнению с Рампурской она отличается некоторой скованностью рисунка, определенной приглаженностью, свойственной скорее копии, а не оригинальной работе. Однако выполнена она с большим мастерством. С предельной точностью повторены в ней детали одежды и вооружения, облик всадника и сокольничего, пейзаж. Небольшие расхождения имеются лишь в несущественных деталях: расцветке попоны, орнаменте на перчатке сокольничего. В пейзаже отсутствуют цветущие кусты и деревья, размещенные на Рампурской миниатюре у дерева наверху слева и справа под скалой. Более позднее происхождение ленинградской миниатюры подтверждается также в какой-то мере наличием в ней реалистически переданных облаков, отсутствующих в Рампурской миниатюре. Такая трактовка неба представляется более поздней по сравнению с изображением неба в Рампурской миниатюре в виде однотонной плоской поверхности. Миниатюра Бри-

---

[15] Martin, t. II, pl. 177.
[16] Martin, t. I, p. 82.
[17] Brown, pl. IX.
[18] Brown, p. 56.
[19] Coomaraswamy MO, № 112, pl. LXXII.
[20] Coomaraswamy MO, p. 70.

танского музея также, очевидно, является копией. Об этом свидетельствует присущая и ей скованность рисунка фигуры всадника, а также некоторые неточности в передаче отдельных деталей, сближающие ее с ленинградской миниатюрой. Рисунок из коллекции Голубева, отличаясь по технике, повторяет рассмотренные произведения как в целом, так и в деталях. Техника же, в которой он выполнен, имела наибольшее распространение во второй четверти XVII в.

Миниатюра «Всадник и сокольничий» является характерным образцом могольской миниатюры конца XVI—начала XVII в. В ней наблюдается еще довольно сильное влияние иранской живописи, но в то же время ряд признаков: реалистически трактованные стволы и листва деревьев, облака, объемные массивы горы, сильно уменьшенная фигура охотника у горизонта — должны рассматриваться как результат появления новых традиций, сложившихся в процессе образования нового стиля — могольского.

В настоящее время известно сравнительно немного подлинных работ Абу-л-Хасана (Надир аз-Замана), что затрудняет исследование творческого почерка этого крупнейшего художника могольской школы миниатюры. Тем более ценным представляется наличие в публикуемом альбоме по крайней мере семи работ, которые подписаны им или ему приписываются.

В своих мемуарах Джахангир упоминает художника Вишну Даса (судя по его имени, индийца по происхождению) как не имеющего себе равных среди портретистов в передаче сходства[21]. Очевидно, благодаря своему большому таланту он был послан в Иран вместе с послом Джахангира к шаху Аббасу I. Вишну Дас получил распоряжение сделать портреты иранского шаха и главных сановников его двора. Возможно, что результатом этой поездки явились, в частности, две миниатюры альбома (№ 15 и № 16). На одной из них (№ 15) изображен шах в саду на троне с соколом в руках; перед ним — сокольничий, сзади — молодой слуга. Лицо шаха имеет сходство с портретом шаха Аббаса I [22]. Его одежда, так же как одежда слуг, близка моде, существовавшей при дворе шаха Аббаса I. На миниатюре имеется надпись: عمل بشنداس «Сделал Вишну Дас»[23]. В передаче лиц Вишну Дас следует установившейся в могольской школе традиции: тщательно передает индивидуальные особенности лица, моделируя их светотенью. В передаче же фигур, особенно шаха, он несколько уклоняется в сторону условной манеры, принятой в Иране. На другой миниатюре (№ 16) изображен шах верхом на коне в сопровождении пешего слуги. На дополненной части миниатюры имеются пометка, поясняющая имя изображенного шаха: شبیه عباس «Портрет Аббаса», и атрибуция: عمل بشنداس «Сделал Вишну Дас». Правильность атрибуции подтверждается, как мы считаем, той тонкостью и тщательностью, с которой написана миниатюра, особенно лицо шаха. Свобода и уверенность в трактовке его могут принадлежать лишь оригиналу, а не копии.

По возвращении из поездки в Иран Вишну Дас получил высокую оценку от Джахангира, писавшего, что «...он (Вишну Дас) написал портреты многих, а особенно моего брата шаха, исключительно хорошо, так что, когда я показывал их его (шаха) слугам, они сказали, что это очень хорошо нарисовано»[24].

Работы Вишну Даса пользовались, по-видимому, большим спросом. Об этом свидетельствует то, что его миниатюры часто копировались. Однако эти копии по тонкости письма и выразительности характеристики сильно уступают оригиналам.

Некоторые миниатюры подписаны другими не менее известными художниками могольского двора. Среди них обращают на себя внимание работы Манохара или

---

[21] Tuzuk-i Jahangir, vol. II, pp. 116, 117.

[22] Coomaraswamy P, pl. LXXXVII.

[23] Бишн Дас в индийской транскрипции значит Вишну Дас.

[24] Tuzuk-i Jahangir, vol. II, p. 117.

Манохара Даса. Индиец по происхождению, о чем свидетельствует его имя, он не упоминается ни в *Аин-и Акбари*, ни в *Тузук-и Джаханир* — основных источниках по истории Индии конца XVI—начала XVII в., в которых встречаются сведения о мастерских живописи и о художниках-миниатюристах. Однако, судя по тому, что ряд работ Манохар выполнил еще при Акбаре и принимал также участие в иллюстрировании *Акбар-наме*, созданной в 1600 г., он в это время, к началу XVII в., был уже сложившимся мастером.

Манохар обладал своеобразным почерком, ему свойственна широта тематики, виртуозная техника. Работы Манохара, как и большинства других могольских художников, представляют собой в первую очередь хронику придворной жизни. Среди его произведений есть портреты, сцены охоты и придворных церемоний. Встречаются также копии и подражания европейской живописи.

Манохар иногда работал над своими работами не один, а совместно с другими художниками[25]. Примером такой общей работы является портрет Джахангира (№ 17). Изображение Джахангира, тонко и тщательно написанное, отличающееся особой пышностью и нарядностью, возможно, является коронационным портретом этого шаха. Он представлен сидящим на богато украшенном троне. Блестяще выполненный орнамент трона свидетельствует о том, что перед нами работа первоклассного мастера. Эффектная поза шаха, его роскошные одежды, несколько обобщенно, но с силой трактованное лицо не уступают остальным деталям композиции. Портрет обрамлен нарядной рамкой, где в десяти картушах помещена надпись, содержащая славословие шаху. В ней упомянуты имена двух художников, исполнивших это произведение: указано, что Манохар сделал украшения, а Мансур написал портрет. Любопытно, что Мансур прославился в основном как один из наиболее выдающихся мастеров-«анималистов», а не как портретист.

Миниатюра со сценой охоты Джахангира на льва (№ 18) — яркий образец творчества Манохара. Подпись عمل منوهر داس «Сделал Манохар Дас» стоит в специальном картуше в правом нижнем углу произведения. Слева, в средней части композиции, у самого края видна еще одна надпись. Она очень плохо сохранилась, но видны слова: شبیه پادشاه جهانگیر «Портрет падишаха Джахангира».

Центральное место в миниатюре занимает фигура только что выстрелившего из лука всадника. Торс всадника оконтурен темно-лиловым цветом, более темного тона, чем одежда, что придает фигуре объемность и выделяет на фоне пейзажа. Этот прием виден и в других работах, где принимал участие Манохар. Лицо Джахангира трактовано очень своеобразно — при безусловном портретном сходстве его черты несколько идеализированы. Художник, насколько это прослеживается на известных нам его работах, пишет лицо Джахангира густой кроющей эмалевидной краской, придавая всей поверхности ровный смугловато-розовый тон. Этот прием употреблен им в рассматриваемой миниатюре; легко наложенные тени на подбородке и у глаз лишь слегка моделируют лицо, в целом переданное плоскостно. Особое внимание уделено линии профиля, четко рисующей тонкие и в то же время властные черты Джахангира. Тщательно проработан пейзаж; деревья, холмы, поросшие травой, река и здания вдали переданы со стремлением показать глубину пространства, что достигается употреблением различных градаций зеленого, светлеющего к горизонту, цвета. Мастер равно владеет колоритом и рисунком. О последнем свидетельствует, в частности, четкость и выразительность контура раненого льва. В общем миниатюра Манохара, отличаясь от свойственной могольской школе суховатой манеры, насыщена романтизмом. В этой работе проявилась также тенденция мастера к некоторой идеализации образов.

---

[25] «Marg», vol. XI, 1958, №3, p. 54, fig. 2.

Миниатюра с изображением Джахангира, сидящего на троне в саду в присутствии придворных (№ 19), подписана: عمل منوهر «Сделал Манохар».

Фигура Джахангира сознательно выделена, чтобы подчеркнуть величавость облика шаха: он изображен несколько крупнее, чем остальные, однако это сделано с чувством меры. Лицо Джахангира, так же как и на предыдущей рассмотренной нами миниатюре, написано положенной плоскостно густой эмалевой краской, почти без моделировки, в отличие от лиц других персонажей. В такой же манере выполнено лишь лицо юноши, стоящего слева за кравчим. Юноша чертами лица напоминает Парвиза[26], второго сына Джахангира, родившегося в 1590 г.

Красочные богатые ткани одежд, яркий орнамент балдахина и ковра, фонтан и птицы около него и особенно обилие сочной зеленой растительности придают радостно-праздничный тон миниатюре, изображающей сцену придворной жизни. Листва деревьев и трава, покрывающая луга на заднем плане миниатюры, переданы зелеными красками различных оттенков — прием, характерный для Манохара.

Миниатюру следует датировать самым началом XVII в. Датирующими моментами являются растительно-геометрический орнамент длинных поясов, своеобразная форма тюрбанов, особенно характерная у Джахангира и Парвиза, а также юный возраст последнего, судя по его внешности.

Аналогичная миниатюра, также имеющая подпись «Манохар», принадлежит Британскому музею[27].

Манохар брал сюжеты своих произведений не только из жизни двора. Иногда он копировал гравюры европейских художников. В альбоме находится выполненная им копия с гравюры Г. Пенца «Арифметика»[28] (№ 20). В левом нижнем углу миниатюры поставлена подпись мастера: عمل منوهر داس «Сделал Манохар Дас». Манохар, копируя гравюру, не только точно передал детали и размер композиции Пенца, но даже воспроизвел особенности техники гравера, для которого характерны четкие, сильные контуры, моделировка формы множеством точек и расходящимися закругленными линиями. Манохар Дас имитировал технику гравюры в этой миниатюре монохромной ее расцветкой, применяя распространенную в могольской школе технику *сияхи калам* — «черное перо». Обычно появление этой своеобразной техники в Индии связывается с именем работавшего при могольском дворе среднеазиатского мастера Мухаммад-Надира Самарканди. Весьма возможно, что распространение и совершенствование техники работы однотонной тушью стоит в непосредственной связи с копированием черно-белых гравюр.

К небольшому количеству известных до настоящего времени имен европейских художников и граверов, чьи работы были известны индийским мастерам, добавляется и имя Георга Пенца. Интересно отметить, что Пенц принадлежал к кругу художников, сочувствовавших реформации. Можно предположить, что работы Пенца попали в Индию не через иезуитские миссии, которые, как правило, ввозили туда произведения христианского религиозного содержания, имеющиеся сейчас в многочисленных копиях в ряде коллекций индийской миниатюрной живописи[29].

Манохар Дас не всегда делал точные копии европейских произведений. Написанная цветной тушью миниатюра «Скорбящая Мадонна перед распятием» (№ 21) является, по-видимому, свободной композицией из элементов, заимствованных художником из европейских работ.

Интересным образцом копирования является работа художника Гул-Мухаммада (№ 20). Подпись мастера поставлена на сиденье кресла: رقم گل محمد «Написал Гул-

[26] Stchoukine PM, pl. LIV.
[27] Binyon — Arnold, pl. I.
[28] Nagler, 138.
[29] Maclagan, pp. 222—259.

Мухаммад». Эта миниатюра разительно напоминает известный портрет королевы Венгрии, испанской инфанты, сестры испанского короля Филиппа IV—Марии, работы Веласкеза. Очевидно, в распоряжении Гул-Мухаммада была копия этого портрета. На миниатюре тщательно переданы не только поза и общий тип лица, но и отдельные мелкие детали: складки и сборки на рукавах, шитье на юбке. Имеются и расхождения. Их можно разбить на две группы. К первой группе могут быть отнесены неточности в трактовке отдельных предметов, происшедшие оттого, что копировщик их не видел в натуре (например, неправильно передан пышный воротник); ко второй — более серьезные отличия: введение атрибутов, отсутствующих в портрете Веласкеза (веер, плюмаж), что может быть объяснено, как мы считаем, знакомством мастера-копировщика с гравюрами или копиями других портретов подобного типа, например с портретом Елизаветы Бурбонской работы Рубенса из собрания Эрмитажа. С этим портретом рассматриваемую миниатюру сближает одинаковая прическа и жемчужное ожерелье, украшающее наряд Елизаветы. В то же время не исключена возможность, что в Индии в начале XVII в., когда была выполнена рассматриваемая миниатюра, мог находиться оригинальный портрет подобного типа, скопированный Гул-Мухаммадом[30].

Ряд миниатюр альбома имеет подписи других крупных мастеров-миниатюристов, работавших при могольском дворе в начале XVII в. Среди них обращает на себя внимание миниатюра, подписанная именем Нанха (№ 12) — мастера, чьи работы датируются концом XVI — началом XVII в. Подпись мастера عمل نانها «Сделал Нанха» поставлена на крышке сосуда. На миниатюре Нанха изображены двое сидящих людей, лицам которых придана очень яркая индивидуальная характеристика. Около этих персонажей помещены надписи: на колене у правого персонажа شبیه شیخ بازید «Портрет шейха Байазида»; на одежде левого شیخ جلال «Шейх Джалал». Здесь, очевидно, изображены глава движения роушанитов Байазид и его сын Джалал ад-Дин, возглавлявший после гибели Байазида борьбу роушанитов с моголами. Своеобразие лиц Байазида и его сына, переданных тонко и тщательно, позволяет предположить в этих изображениях наличие портретного сходства. Возможно, художник видел Байазида, а также его сына Джалал ад-Дина во время каких-либо переговоров с ними или пленения последнего моголами. Сам факт изображения могольскими художниками главы враждебной моголам группировки представляется достаточно интересным, но не неправдоподобным, если вспомнить многочисленные портреты Малик Амбара — противника Джахангира в течение ряда лет.

Среди миниатюр художника Говардхана, одного из крупнейших мастеров начала XVII в., часто встречаются изображения бесед с шейхами или отшельниками[31]; меньше сохранилось его работ с сюжетами из придворной жизни[32]. Миниатюра «Беседа с отшельником» (№ 13) принадлежит его кисти. В ее центральной части на стене здания помещена надпись: عمل گوردهن «Сделал Говардхан». Композиционное построение миниатюры такое же, как в упомянутых выше его работах с беседующими людьми. Фрагмент миниатюры с изображением странника (№ 12) вверху слева также подписан Говардханом: عمل گوردهن «Сделал Говардхан».

Эти же сюжеты интересовали художника Байак (?). Ему принадлежит миниатюра «У костра», подписанная: عمل بیاك «Сделал Байак (?)» (№ 13), и изображение странника с посохом (№ 12), где имеется подпись: عمل بیاك «Сделал Байак (?)». В работах этого мастера чувствуется глубина изучения натуры, о чем свидетельствует правдивая передача старческих лиц его персонажей.

---

[30] Goetz BMQ, pp. 2—13.

[31] Godard, fig. 69, 92.

[32] Brown, p. 126—127.

Остальные образцы рассматриваемой группы могольских миниатюр XVII в. не имеют ни подписей художников, ни атрибуций определенным мастерам. Среди них имеются сцены из жизни шахов или их сыновей, портреты, изображения различных церемоний, батальные сцены и др.

В конце XVI — начале XVII в. написаны миниатюры, где изображены получение дани, беседа юного царевича с наставниками, его забавы, угощение (№ 22, 23).

На миниатюре со сценой получения дани (№ 22)[33] скорее всего изображен Салим. Это представляется вероятным из-за иранизированных костюмов ряда персонажей, что характерно для конца XVI в., а также потому, что изображенное на миниатюре духовное лицо в черной сутане идентично одному из двух духовных лиц на миниатюре из коллекции Честер Битти. Маклаган считает, что на ней изображены два иезуита из трех, бывших в то время в Индии, — Рудольф Аквавива, Монсеррат или Хенрикес[34]. Так как все они не могли быть при могольском дворе позднее правления Акбара, то мы можем предположить, что на миниатюре изображен Салим.

Сцены, где изображен юноша с наставниками (№ 22, вверху), чтение стихов (№ 23, вверху) и трапеза в саду (№ 23, внизу), возможно, также передают события из жизни юного сына Акбара Салима. Однако не исключена возможность что юноша, являющийся центральным персонажем в миниатюре «Юноша с наставниками» (№ 22, вверху), не Салим, а Дара Шикух[35], сын Шах Джахана. И Салим и Дара Шикух получили хорошее образование, оба интересовались поэзией, живописью и покровительствовали миниатюристам. Оба часто изображались на миниатюрах.

Особенно много среди миниатюр альбома портретов — индивидуальных и групповых. Ряд портретов датируется первой четвертью XVII в. на основании стилистических особенностей, иконографии, деталей костюма и вооружения изображенных персонажей. В ряде случаев датировка уточнялась благодаря идентификации портретируемых. Индивидуальные портреты наибольшее распространение получили со времени правления Джахангира. Изображения были погрудные, поясные или во весь рост (№ 24, 25, 58, 59, 70, 71, 72).

Среди индивидуальных портретов, выполненных мастерами могольской школы начала XVII в., чаще всего встречаются изображения Джахангира. Есть они и в нашем альбоме. Это небольшие погрудные портреты, мало чем отличающиеся друг от друга (№ 59, 71, 72). Судя по внешности Джахангира, их можно датировать одним и тем же временем, а так как на одном из них в ухе Джахангира имеется серьга, которую он стал носить лишь после 1614 г., эти миниатюры можно отнести к 1614—1620 гг.

Погрудные изображения Джахангира встречаются довольно часто. Они обычно очень тонко и тщательно выполнены; некоторые из них делались лучшими мастерами — известно, например, погрудное изображение Джахангира работы художника Мухаммад-Надира Самарканди[36]. Возможно, именно такого типа портреты дарились придворным и носились ими в виде медальонов. На одной из миниатюр (№ 59) у самого Джахангира на груди висит медальон с миниатюрой или камеей.

В альбоме имеются также небольшие погрудные изображения Шах Джахана (№ 70, 71), Дара Шикуха (№ 70) и других лиц, в том числе портрет европейца (№ 58).

Естественно, что лишь некоторая часть подобных портретов писалась с натуры; многие копировались, повторяя иногда с небольшими изменениями оригинальные

---

[33] Миниатюра опубликована (см. Розенберг, рец. в сб. «Иран», II, 1928, стр. 88, табл. 4).

[34] Maclagan, frontispice, p. 258.

[35] В Национальной библиотеке в Париже хранится миниатюра «Пишущий мулла». Лицо муллы похоже на лицо наставника в очках на нашей миниатюре. На миниатюре Национальной библиотеки имеется надпись: «Фатхалла Дара Шикухи» (см. Blochet P, pl. 134).

[36] Binyon—Arnold, pl. XXV.

работы. Портреты Джахангира часто встречаются среди миниатюр могольской школы не только в период его царствования, но и значительно позднее, вплоть до середины XVIII в. Объясняется это, по-видимому, большим количеством его портретов, написанных еще во время его правления лучшими мастерами школы и потому служивших образцами для позднейших художников. В какой-то мере это зависело и от популярности монарха и от желания его наследников прославить его личность и деяния из династийных соображений. Примером такого посмертного портрета, прославляющего шаха, могут быть признаны две сходные миниатюры, на которых изображен Джахангир с везиром (№ 26, 27). Детали одежды шаха и везира: форма тюрбана, орнамент и размеры камарбанда (пояса) не соответствуют моде времени Джахангира, а ближе к середине столетия. И в целом эти миниатюры с их аллегорическим содержанием — Джахангир, сопровождаемый везиром, изображен опирающимся на льва — характерны скорее для второй четверти XVII в.

Почти так же часто, как и портреты Джахангира, писались изображения других первых шахов династии Великих Моголов. Подавляющее большинство из них выполнено в XVII в., т. е. после их смерти. Написанных с натуры портретов Хумаюна или Акбара сохранилось чрезвычайно мало. Однако существующие их изображения всегда одинаковы по своей иконографии и имеют портретное сходство. Наряду с индивидуальными изображениями отдельных шахов могольской династии существуют миниатюры, представляющие всю династию в целом. Иногда (№ 28) изображаются два шаха со слугами или везирами. Хумаюн, сидящий на коврике слева, изображен согласно установившейся для него традиции. На нем и на стоящем за ним с зонтом (символ царской власти) юноше надет своеобразный головной убор, его одежда — иранского типа времени Тахмаспа I. Голова Хумаюна чуть наклонена и повернута в сторону. Иконография портретов Хумаюна почти не меняется с конца XVI и на протяжении всего XVII в., насколько об этом можно судить по ряду его изображений[37] и по нашему портрету. Прототипом, по всей вероятности, являлся портрет шаха, выполненный его придворным художником[38]. Портреты, написанные при жизни шаха Хумаюна, передавали, должно быть, индивидуальные особенности его внешности. Во всяком случае, на всех его портретах у него узкие, чуть раскосые глаза, одна и та же форма усов и бороды. Относительно портрета Акбара, сидящего на коврике справа, можно повторить то же, что было сказано выше о Хумаюне, с той лишь разницей, что в его иконографии в большей мере отражается влияние индийской моды в костюме. Трактовка его внешности, определенно построенная на передаче портретного сходства, устанавливается при сравнении ряда его изображений[39].

Официальным, торжественным характером отличаются портреты Шах Джахана. Парадным портретам, прославляющим величие шаха и придворной знати, во время его правления придавали большое значение. Характерна для этого времени миниатюра «Шах Джахан на коне» (№ 29). Величественная фигура шаха, восседающего на прекрасном коне, занимает полностью первый план миниатюры; вдали едва заметны войска. Большое внимание уделил художник передаче парадной одежды шаха, тщательно выписал узор тканей, вооружение, убранство коня. Эта миниатюра, по-видимому, выполнена в 30-х годах XVII в.

Несколько позднее были сделаны портреты Шах Джахана с мечом и опахалом в руках (№ 5, 30). Судя по форме тюрбана и крупному растительному орнаменту пояса, портреты следует датировать ближе к середине XVII в. Характерно решение этих миниатюр в цвете. Фигура Шах Джахана (№ 5) в золотистой одежде,

[37] См., например, Binyon—Arnold, pl. V; Blochet CMP, pl. II.

[38] Известно изображение Хумаюна, выполненное Абд ас-Самадом (см., например, Brown, pl. XII).

[39] Brown, pl. LX, XXVI; Binyon—Arnold, pl. IX, X, XIX; Godard, fig. 64.

с розовым, сиреневым и желтым узором дана на зеленом фоне. Красочность и обилие золота придают миниатюре особенную парадность.

Миниатюра «Шах Джахан и везир» (№ 31) почти полностью повторяет находящееся в Париже произведение Бичитра[40]. Разница лишь в том, что на нашем портрете у Шах Джахана седая, а не черная борода, иной орнамент тканей и по-другому, несколько грубее переданы кустики травы.

Исключительный интерес представляют групповые портреты. Это многофигурные композиции, на которых, как правило, изображены шах и его придворные. Сцена дворцового приема — дарбара (церемонии, повторявшейся при могольском дворе дважды в день, а также и по особым случаям) — один из наиболее часто встречающихся сюжетов при изображении групповых портретов.

Придворные приемы бывали двух видов. Общие приемы обычно происходили по утрам в помещении *диван-и амм*, на них присутствовало довольно много людей. Особые приемы бывали около 7—9 часов вечера в помещении *диван-и хасс*, и на них присутствовал ограниченный круг лиц. В центре помещения, где происходил дарбар, находился трон шаха. Над троном при помощи канатов с серебряными, золотыми или шелковыми красными кистями натягивался красный тент, иногда шелковый, иногда парчовый. Роскошно декорированные шесты поддерживали этот тент, под которым помещался помост с четырьмя столбиками по углам; на помосте на троне восседал шах. Это описание помещения, в котором происходили дарбары, дошедшее до нас благодаря свидетельству видевших его путешественников (В. Финча, Т. Рое, Терри, Хоукинса и др.), соответствует изображению его на миниатюре «Дарбар Джахангира» (№ 32). Личность последнего устанавливается как благодаря портретному сходству с другими изображениями Джахангира, так и благодаря частично стершейся надписи на карнизе под балдахином: پادشاه صورت ... شاه نور الدین جهانگیر ابن اکبر پادشاه «Портрет падишаха ... шаха Нур ад-Дина Джахангира, сына Акбара падишаха».

Вблизи Джахангира, как это прослеживается и на других изображениях дарбаров, располагались его сыновья, наиболее приближенные или почитаемые лица из знати, высшие сановники и военачальники, влиятельные индийские раджи. Все эти персонажи размещались в отгороженном балюстрадой пространстве, богато убранном роскошными тканями и коврами. Вне ограды в соответствии с этикетом могольского двора находились воины, слуги, просители, наконец, просто любопытные.

На нашей миниатюре изображено 75 человек; это самый большой дарбар по количеству представленных в нем лиц, который нам известен по миниатюрам. Такой общий прием был одной из самых пышных церемоний при могольском дворе. Присутствие большого количества знати в богатейших одеждах, роскошное убранство помещения, особенно трона, придавали блеск и величие всей церемонии.

Приемы, помимо ежедневных, устраивались также по самым различным поводам: рождение сыновей шаха, победы, праздники, прием послов, — все это служило поводом для общего приема. Определение изображенных на миниатюрах церемоний разрешает в ряде случаев датировку отдельных миниатюр, которая при учете данных стилистического анализа произведения и исследовании иконографии и изображенных предметов материальной культуры может быть произведена довольно точно, как, например, в данном случае.

Переходя к идентификации отдельных персонажей миниатюры, следует обратить внимание на изображенного в верхнем ряду, третьего от Джахангира, человека с завернутым в ткань мечом в правой руке. На воротнике его одежды имеется надпись: شبیه انی رای «Портрет Ани Раи». Джахангир в своих воспоминаниях при описании событий пятого года его царствования, т. е. 1610 г., упоминает о человеке, носившем

---

[40] Maclagan, p. 99.

это имя, в связи с описанием охоты на тигра, где Ани Раи проявил чудеса храбрости и, жертвуя собой, спас Джахангира. За этот подвиг он был награжден титулом Ани Раи Сингхдалан, что означает «владыка, победитель львов». Джахангир подарил ему особый меч, а также увеличил его *мансаб*[41]. После этого Ани Раи становится одним из самых доверенных и приближенных к Джахангиру лиц. На миниатюре он изображён вблизи шаха. Во время правления Джахангира он исполнял особо важные поручения. Так, с 1616 г. он был комендантом крепости-тюрьмы в Гвалиоре, где содержался опальный сын Джахангира Хосров. Умер Ани Раи в 1637 г., уже при Шах Джахане. Эти факты жизни Ани Раи дают возможность предполагать, что рассматриваемый дарбар состоялся до 1616 г., т. е. до того времени, когда Ани Раи получил назначение вдали от двора.

Рядом с Ани Раи расположен Зафар-хан (надпись на воротнике одежды). Его биография позволяет еще точнее определить дату изображенного на миниатюре дарбара. Зафар-хан, будучи *куладаром* (наместником) Гуджарата и Бихара, вызывался ко двору в 1611 г. и в 1615 г., когда ему было приказано присутствовать при дворе на праздновании нового года[42]. Празднование этого нового года подробно описано в мемуарах шаха, вернее, в них подробно перечислены дары, полученные шахом и пожалованные им придворным. В *Тузук-и Джаханир* перечисляется ряд лиц, изображенных на миниатюре: Кутб ад-Дин, Хаким Музаффар, Мир Хан, Раджа Маха Сингх, Кешу Дас Раи, Мустафа-хан, Джахангир-Кули-хан, Партап Сингх-раджа, Кешу Раи, Динайат-хан, Дилавар-хан.

Наиболее значительными из изображенных на миниатюре сановников Джахангира были Итимад ад-Даула и Махабат-хан. Итимад ад-Даула был первым везиром и главным казначеем Джахангира вплоть до своей смерти в 1621 г. Он прибыл в Индию из Персии еще при Акбаре. Он и его сыновья занимали самые высокие должности. Его дочь, внучка и правнучка были женами шахов — Джахангира, Шах Джахана и Аурангзеба.

Не менее яркой и заметной фигурой был Махабат-хан, один из крупнейших сановников при дворе Джахангира, на службу к которому он поступил еще до 1605 г. Впоследствии Махабат-хан вступил в борьбу с Джахангиром и даже захватил его в плен. Умер Махабат-хан в 1634 г.

Ознакомление с фактами жизни персонажей, изображенных на миниатюре, позволяет остановиться на предположении, что на этой миниатюре представлен дарбар, состоявшийся в период с 1610 по 1616 г.

В отношении же датировки самой миниатюры можно с большим основанием предполагать, что она выполнена ненамного позже даты изображенного дарбара. Об этом прежде всего свидетельствуют стилистические особенности миниатюры и иконография изображенных на ней персонажей. Многие лица повернуты не в профиль, а в три четверти. Большинство персонажей переданы в повороте чуть большем, чем в профиль, что характерно для первой четверти XVII в. Использована европейская перспектива, что вполне закономерно для этого же времени, наряду с условным построением миниатюры с перенесением горизонтальной плоскости в вертикальную. Украшения и одежда, серьга в ухе Джахангира, которую он стал носить с 1614 г., и особая форма тюрбана, характерная лишь для первой четверти XVII в., также могут служить основанием для датировки миниатюры.

Интересно отметить, что картины на стенах помещения, где происходил дарбар, подтверждают сведения о том, что Джахангир украшал свои дворцы европейской живописью. Живопись была как религиозного содержания (слева изображен Товия

---

[41] Tuzuk-i Jahangir, vol. I, pp. 185—187.

[42] Tuzuk-i Jahangir, vol. I, p. 306.

с ангелом и рыбой), так и светского (справа изображена дама и кавалер в европейских одеждах, гуляющие в саду).

Изображение придворного приема Шах Джахана показательно в отношении новых качеств миниатюры, характерных для второй четверти XVII в. (№ 33). На планке под балдахином помещена надпись:

ثنای شاه جهان ذکر شب نشینان باد
دعاء دولت او ورد صبح خیزان باد
بهر طرفی که کشد تیغ یك سواره چو مهر
سپاه خصم چو انجم ز هدم گریزان باد

Да будут ночные молитвы [благочестивых] хвалою Шах Джахану,
Да будет роза, распускающаяся поутру, мольбой за его счастье.
Куда бы ни обратил свой меч единственный солнцеподобный воин,
Да рассыплются, как звезды, полчища врагов.

В центре миниатюры на *máxte* сидит Шах Джахан. Даже если бы не было надписи на миниатюре, где упомянуто его имя, то по портретному сходству его идентификация не вызывает никаких сомнений. Рядом с троном справа и слева стоят, по-видимому, сыновья Шах Джахана: Дара Шикух, Шуджа, Аурангзеб и Мурад, и придворные. На миниатюре, по-видимому, изображен дарбар, происходивший в конце 20—начале 30-х годов XVII в.

Для портретов этого времени характерны большая пышность и декоративность. Яркие краски, обилие золота подчеркивают нарядность этих миниатюр. Тщательно выписанные богатые одежды и украшения иногда отвлекают внимание от тонко исполненных лиц. Однако портретность изображений остается еще несомненной.

Шах Джахан оказывал покровительство искусствам так же, как и его отец Джахангир. Однако его наибольшим расположением пользовалась не миниатюра, как у Джахангира, а архитектура. При нем в Дели и Агре возводятся роскошные беломраморные дворцы и мавзолеи, окруженные парками и искусственными водоемами. Архитектурные памятники этого периода нашли отражение в миниатюрной живописи, где с предельной точностью передается внешний вид зданий и внутренних дворцовых покоев.

Благодаря реалистической трактовке изображенного на ней архитектурного памятника может быть датирована одна интересная миниатюра (№ 34) «Дарбар Шах Джахана». На миниатюре изображена многофигурная композиция из 27 человек, представляющая сцену придворного приема. Прием происходит в помещении *диван-и хасс* в Дели, в Красном форте. И именно изящная, нарядная архитектура этого сооружения, великолепный орнамент, покрывающий его стены и потолки, занимают художника; именно их он передает с удивительной тщательностью и почти фотографической точностью. И это дает нам одну из границ времени исполнения этой миниатюры: здание *диван-и хасс* было построено в 1637 г.

Для более точной датировки необходимо обратиться к изображенным на миниатюре персонажам.

На троне, облокотившись на зеленую шелковую, расшитую золотом и жемчугами подушку, сидит Шах Джахан (1628—1658). На нем надета парчовая оранжевая с золотом *джама*. Эти два тона — сочный зеленый и яркий оранжевый — являются ведущими в цветовом решении миниатюры, подчеркивая и выделяя мраморную белизну *диван-и хасс*.

Перед шахом сидит один из его сыновей, так как только сыновья шаха могли на дарбарах сидеть в его присутствии. С некоторой долей вероятия мы можем предположить, что это изображение Дара Шикуха (род. в 1615 г.) и за ним его маленького

сына (внука Шах Джахана) Сулеймана Шикуха (род. в 1635 г.). Предположить это можно по следующим соображениям: во-первых, Дара — старший и любимый сын Шах Джахана — был почти всегда при нем. Именно он был наследником престола. Другие же сыновья Шах Джахана были назначены наместниками в отдаленные области. К сожалению, в нашем распоряжении имеется очень мало портретов Дара, так что трудно полагаться только на некоторое сходство с его изображением, подписанным художником Анупчатром[43].

Если правильно предположение, что на миниатюре изображен Дара, то мы должны датировать ее с 1638 по 1649 г. (с 1649 г. Дара безуспешно осаждал Кандахар, пытаясь отнять его у персов), если же нет, то придется датировать миниатюру периодом между 1637 г. — датой постройки зданий — и 1658 г. — датой заключения Шах Джахана в тюрьму.

За внуком и сыном Шах Джахана стоит Али-Мардан-хан. Иранец по происхождению, бывший правитель Кабула, он из-за преследований своего суверена бежал в 1637 г. в Индию. В Индии он достиг важного положения, получил титул везира, неоднократно назначался наместником Кашмира, Кабула. Особенно славился он умением проводить большие работы по постройке каналов, садов и т. п. Один из каналов в Дели до сих пор носит его имя. Умер он на пути в Кашмир в 1657 г.

Среди сановников изображен один из крупнейших индийских владетелей Раджа Руп Сингх; он стоит первым справа в верхнем ряду. Он занимал нейтральную позицию в борьбе индуистских и мусульманских группировок при дворе Шах Джахана. Впоследствии на его дочери женился сын Аурангзеба Мухаммад Муаззам.

Постепенно миниатюры могольской школы становятся все более парадными. Яркой картиной пышного придворного церемониала является миниатюра, на которой запечатлен момент торжественной встречи (№ 35). Во дворе, ограниченном золоченой оградой и белым мраморным зданием, расположены две группы людей. В центре, перед воротами, находятся две шеренги представителей знати. У каждого из них палица или жезл — знаки занимаемой должности. Представители придворной знати стоят также слева, у загородки. Справа находятся группы людей — индийцев и персов, по-видимому, ждущих аудиенции у шаха. Персы отличаются своеобразной, более округлой и пышной формой тюрбанов. Справа же, на галерее, размещены богатые дары шаху: это золотая, серебряная и фарфоровая утварь. На миниатюре изображены также музыканты, певицы. Всей сложной церемонией встречи руководит стоящий слева у галереи с музыкантами церемониймейстер (*чхари-бардар*). Рядом с ним находится человек с книгой в руке; это или придворный поэт, или писец — *вака-и навис*, ведущий запись событий.

Известен ряд миниатюр, на которых отражены празднества по самым различным поводам: рождения или бракосочетания шаха и его сыновей[44], по случаю приема послов и т. д. Трудно сказать, какое именно событие послужило причиной торжественного собрания, изображенного на нашей миниатюре. Утверждать можно лишь то, что оно происходило в 30—40-х годах XVII в. Об этом свидетельствуют характерные для этого времени одежды могольской знати. Здание, изображенное на миниатюре, построено из белого мрамора и инкрустировано цветными камнями, составляющими растительный орнамент. Такой тип зданий появился лишь при Шах Джахане. Высокие художественные достоинства миниатюры, тщательность ее выполнения не позволяют считать ее более поздним произведением.

Часто встречаются в первой половине XVII в. изображения диспутов, собеседований, чтения религиозных сочинений, портреты основателей или видных проповедников

---

[43] Brown, pl. XXIX.

[44] Например, Brown, pl. XLVI, frontispiece.

отдельных религиозных орденов и т. д. Известен большой интерес, который проявляли Акбар и Джахангир к вопросам религии. На миниатюрах мы видим шейхов, ученых, суфиев, индуистских отшельников, служителей христианского культа; иногда беседующими вместе показаны представители разных религий. Обычно это не портреты реальных исторических личностей, а лишь отражение актуальной для того времени темы. Имеется ряд миниатюр, очень любопытных в том отношении, что в них художники пытались передать облики известных мудрецов, проповедников, основателей сект, даже не всегда являвшихся их современниками. К числу наиболее интересных может быть отнесена миниатюра с изображением посещения знатным путешественником группы отшельников — *саньяси* (№ 36). Она необычна по своему формату: ее вытянутая форма характерна скорее для раджпутских миниатюр. Миниатюра представляет интерес не только с художественной стороны, но и как этнографический памятник благодаря обилию бытовых деталей. Сцена, по-видимому, происходит в предгорьях Гималаев, в Кашмире, где часто селились группами отшельники. Этому служит подтверждением характерный пейзаж, а также присутствие верблюдов, которые использовались в основном в северной Индии. Датировать миниатюру следует началом XVII в., основываясь на форме тюрбанов[45] и на стилистических особенностях. В миниатюре заметно европейское влияние, причем оно сказалось здесь не в трактовке пейзажа, что более обычно, а в передаче обнаженных фигур юношей.

На миниатюре «Шах Джахан, встречающий пророка Хизра» (№ 37) изображены молодой Шах Джахан, еще без бороды (он начал носить бороду лишь после 1617 г.), и приветствующий его старец в зеленой одежде (пророк Хизр?), подносящий ему драгоценности. Миниатюра очень тонко написана. Большое внимание уделено передаче лица принца, так что портрет можно считать одним из лучших изображений Шах Джахана в молодости. Тщательно переданы одежды Шах Джахана, характерные для этого времени. Выразительностью отличается фигура старца. В иной манере написаны облака и витающий в них ангелочек. Грубые крупные мазки, которыми они переданы, безусловно выполнены другим мастером несколько позже. Очевидно это еще и потому, что вообще появление таких символов относится к несколько более позднему времени.

Изображение пророка Хизра довольно часто встречается в индийской миниатюре[46]. Обычно он изображался в виде старца в зеленой одежде, часто около него помещалась рыба. На одной из миниатюр (№ 38) изображен пророк Хизр и царственная особа, принадлежащая могольскому дому, насколько об этом можно судить по одеждам и нимбу. Идентификация шаха представляется затруднительной. Возможно, это Аурангзеб; во всяком случае аналогичное изображение этого монарха имеется в Национальном музее в Дели[47]. Однако основываться лишь на некотором портретном сходстве затруднительно ввиду малого количества портретов Аурангзеба в молодости.

Миниатюра «Беседа ученых шейхов» (№ 39) написана исключительно тонко. Тщательно проработаны и моделированы светотенью лица персонажей. Особенно характерно в этом отношении лицо старца с пышными седыми волосами. В передаче пейзажа, на фоне которого художник расположил действующих лиц, заметно влияние европейского искусства. Об этом свидетельствуют реалистически переданная тонущая в тумане даль моря, утесы и скалы, облачное небо. Создается впечатление, что пейзаж этой миниатюры скопирован с европейского оригинала, вернее всего гравюры, что подтверждает его однотонная расцветка. Трактовка переднего плана, более традиционная, отличается условностью и статична по своему характеру. На переднем плане сидят шесть человек, трое справа и трое слева, друг против

[45] Goetz, Taf. 46.

[46] Coomaraswamy Kh.

[47] Ashraf, fig. 1.

друга. Такое расположение персонажей, несколько надуманное и условное по существу — более удаленный от зрителей шейх изображен выше, — довольно часто встречается в миниатюрах с подобными сюжетами. Для создания этих миниатюр использовалась, по-видимому, уже сложившаяся схема. Даже сами типажи лиц встречаются в миниатюрах неоднократно[48]. В это время выработался уже образец внешности «благочестивого старца», который сохраняется и в XVIII в. Для того чтобы нельзя было ошибиться в том, кто изображен, перед каждым из сидящих имеется надпись с его именем. Справа вверху сидит с четками в руках Хазрат Мухйи ад-Дин, ниже него — Шах Шараф, а на переднем плане помещен Низами. Слева около верхнего персонажа надпись стерта, видны лишь отдельные буквы; у расположенного ниже шейха помещена надпись, указывающая, что это шейх Кутб ад-Дин, и на переднем плане сидит человек, около которого помещена надпись «Шейх Фарид».

Рассматриваемая миниатюра по своим стилистическим особенностям — сочетанию реалистически переданных пейзажа и лиц шейхов с условной трактовкой пространства переднего плана, а также по тонкости письма — должна быть отнесена к первой четверти XVII в. Нам известна миниатюра Национальной библиотеки в Париже, относящаяся ко второй половине XVII в. (согласно не вызывающей сомнений датировке Блоше), где изображены тот же самый сюжет и почти те же персонажи[49]. Миниатюра Национальной библиотеки не является копией нашей в полном смысле этого слова. Однако в ней использована та же композиционная схема, в том же порядке сидят те же персонажи (правда, добавлены еще два). Даже лица, позы и одежды изображенных аналогичны. Разница же наблюдается в основном в манере, в которой написаны эти миниатюры.

Наша миниатюра отличается мягкостью и тонкостью письма. В ней заметна тенденция к реалистической трактовке изображаемого. Иной подход был у художника, написавшего миниатюру, хранящуюся в Национальной библиотеке. Здесь уже во многом чувствуется штамп. Пейзаж — традиционный фон для такого типа миниатюр — передан схематично. Такая упрощенная схематическая трактовка пейзажа, восходящего к столь характерному для первой половины XVII в. очень детализированному ландшафту, часто встречается в миниатюрах второй половины XVII в. В то же время в пейзаже XVII в. появляется большая декоративность, подчеркнутая ритмичность в рисунке и цвете, что свидетельствует об усилении в это время исконных индийских традиций в миниатюре могольской школы.

Внешность персонажей, изображенных на миниатюре Национальной библиотеки, показывает, что в портретной живописи в это время, во всяком случае у некоторых мастеров могольской школы, появляется тенденция к использованию сложившихся ранее типажей, нет уже тщательной проработки лиц, характерной для начала XVII в., того тонкого внимания, какое было проявлено художником, написавшим нашу миниатюру, к индивидуальной психологической характеристике его персонажей. В более поздних миниатюрах лица сохраняют портретное сходство, но достигается это за счет акцента на их наиболее характерных особенностях.

Несмотря на то, что в обеих рассматриваемых миниатюрах есть надписи, указывающие, кто именно изображен, а также на то, что одни и те же персонажи сходны между собой, эти изображения не являются действительными портретами. Это лишь собирательные образы, плод наблюдений художника и его фантазии в первом случае и использование уже готовых образов — во втором. Все же, хотя эти изображения не являются портретами в истинном смысле этого слова, определенный интерес

[48] Ср., например, лицо Иосифа на миниатюре с изображением «Святого семейства» (№ 91) с персонажем, поименованным «Шах Шараф», на рассматриваемой композиции и с внешностью старца на миниатюре «Abendstimmung» (см. Kühnel BIA, № 32).

[49] Blochet P, pl. XII, pp. 29—30.

представляет точная, насколько это возможно, идентификация их с историческими личностями. Интересны представления об их облике, сложившиеся у художника, а следовательно, и у тех, кто смотрел миниатюры.

Идентификация не может быть произведена с полной уверенностью из-за краткости имен.

Наиболее вероятной представляется идентификация персонажа, сидящего слева внизу; около него имеется надпись (на книге): شیخ فرید «Шейх Фарид»; очевидно, это шейх Фарид Шакар-Гандж, что подтверждается тем, что на другой миниатюре нашего альбома (№ 40), так же как на рассмотренной выше миниатюре Национальной библиотеки, имеются еще два изображения шейха с весьма похожей внешностью, сопровождаемые более полной надписью: شیخ فرید شکر گنج «Шейх Фарид Шакар-Гандж». Шейх Фарид Шакар-Гандж («Сокровищница сахара») получил свое прозвище за чудесное превращение пыли (в другом варианте легенды — соли) в сахар. Он жил с 1173 по 1265 г. Его мавзолей, почитавшийся в XVII в., находится в Мультане. Шейх Фарид был учеником Ходжи Кутб ад-Дина Бахтиара Каки, который, очевидно, и изображен несколько выше, о чем говорит надпись: قطب الدین «Кутб ад-Дин». Кутб ад-Дин Бахтиар Каки умер в 1235 г. в Дели, где и похоронен. Персонаж, обозначенный Кутб ад-Дин, изображен и на миниатюре Национальной библиотеки. Блоше считает, что это Кутб ад-Дин Маудуд Чишти, основатель религиозного ордена *чишти*. Однако так как он сидит рядом с шейхом Фаридом, то более вероятным представляется все же, что это Кутб ад-Дин Бахтиар Каки. Персонаж, названный на нашей миниатюре и на миниатюре Национальной библиотеки Мухйи ад-Дином, отождествлен Блоше со знаменитым мусульманским шейхом Мухйи ад-Дином Мухаммадом ибн Али ибн ал-Араби. Однако для этой идентификации нет достаточных оснований. Мухйи ад-Дин ибн ал-Араби никогда не был в Индии, а на миниатюрах обычно изображаются святые, могилы которых находятся в пределах страны, или поэты, произведения которых были очень популярны.

В альбоме имеется еще ряд произведений на аналогичные темы, где прослеживается определенная общность в подходе художников к изображаемому сюжету.

Миниатюра «Беседующие мудрецы» (№ 40), относящаяся к этой группе, характеризуется очень тонким письмом, особенно тщательным при проработке лиц. Композиционная схема, по которой она построена, та же, что и на предыдущей миниатюре. Надпись имеется лишь у одного лица (сидящего справа на ковре): شیخ فرید شکر گنج «Шейх Фарид Шакар-Гандж». Очень выразительны портреты других шейхов, особенно шейха, курящего *хукка*.

Похожа по композиции миниатюра «Собеседование шейхов» (№ 41), где также изображена группа из шести беседующих шейхов. Оба эти произведения близки не только по своим сюжетам и композиции, но и по стилю. Так как лица и фигуры шейхов на последней миниатюре менее выразительны, а пейзаж, хотя и очень похожий, трактован несколько вяло, то можно предположить, что она написана в подражание предыдущей (№ 40), возможно, значительно позднее.

К этому же кругу должна быть отнесена миниатюра, где изображены юноши в гостях у шейха (№ 8).

Во второй половине XVII в., с воцарением Аурангзеба, бывшего — в основном по политическим соображениям — ортодоксальным мусульманином и вследствие этого неодобрительно относившегося к живописи, была закрыта придворная мастерская миниатюры. Художники, на получая шахских заказов, разбрелись по стране. Сохранилось очень немного миниатюр с изображениями самого Аурангзеба. Он изображался лишь на поле боя или в одежде благочестивого мусульманина, с четками в руках[50].

[50] Coomaraswamy NMP, 2, fig. 6.

Во второй половине XVII в. встречаются портреты предыдущих шахов — Джахангира и Шах Джахана, также подчеркивающие их религиозное рвение.

Миниатюра, где изображены Джахангир и Шах Джахан, беседующие с мудрецами (№ 9), видимо, не передает реального события — хотя встречи и беседы шахов с шейхами имели место, — а лишь призвана подчеркнуть приверженность представителей правящей династии к исламу. Достигается это прежде всего композиционным приемом: близко сидящие друг к другу персонажи составляют полукружие, как бы объединяющее их. В миниатюре имеется определенная торжественность, подчеркнутая спокойными, полными достоинства позами действующих лиц и нимбами над их головами.

Миниатюра тонко и тщательно написана. Однако несоответствие ряда деталей костюма (пояса, тюрбана) моде, господствовавшей в начале XVII в., заставляет предположить, что она выполнена в середине столетия.

Миниатюра «Пляска дервишей во дворе мечети в присутствии Джахангира и придворных» (№ 42) была выполнена во второй половине XVII в., о чем свидетельствует в первую очередь одежда придворных, стоящих справа, и музыкантов. Здесь особенно характерными являются форма тюрбанов с дополнительной обтягивающей их полоской ткани, отличающейся по орнаменту от самого тюрбана, и короткие широкие с крупным орнаментом концы поясов. Иконографические черты центрального персонажа — Джахангира — совпадают с известными более ранними портретами его; так, его костюм выдержан в стиле начала XVII в.

Такая смесь в одной миниатюре костюмов, характерных для разного времени, объясняется тем, что Джахангир в данном случае изображался художником согласно сложившейся традиции, как это уже отмечалось относительно иконографии Хумаюна и Акбара, а более второстепенные персонажи — так, как их наблюдал мастер в повседневной жизни.

На миниатюре изображено еще несколько исторических персонажей, насколько об этом можно судить по надписям рядом с ними. Так, перед Джахангиром во главе группы придворных стоит, как указано в находящейся перед ним надписи, Асаф-хан, брат любимой жены Джахангира Нур Джахан. Внешность персонажа, обозначенного на нашей миниатюре именем Асаф-хан, не совпадает с другими портретами этого лица, где он, даже при Шах Джахане, изображался более молодым и без бороды [51]. Справа, у края миниатюры, расположена фигура опирающегося на высокую трость придворного. Надпись مهابت خان «Махабат-хан» указывает, что это один из знаменитейших сановников при дворе Джахангира. На известных нам портретах внешность Махабат-хана не совпадает с рассматриваемым изображением [52]. Кроме шаха и придворных, на миниатюре на переднем плане помещены пляшущие дервиши и музыканты. Около одного из пляшущих дервишей помещены слова: علی احمد «Али Ахмад». Как правило, около изображаемых персонажей ставились их имена. Краткость имени Али Ахмад и его широкое распространение не позволяют идентифицировать изображение.

Художественные достоинства этой миниатюры невелики. Мастер не сумел передать движение; фигуры пляшущих неловки и скованны. Это и не удивительно, так как в данную композицию включены отдельные группы дервишей, скопированные с миниатюры (находящейся ныне в частной коллекции), где изображена также пляска дервишей [53].

---

[51] См., например, Martin, vol. II, p. 184; Binyon—Arnold, pl. XXIX, pl. XX, fig. 8; Blochet CMP, pp. 187, 197; Havell, pl. LXXXVI; Stchoukine PM, pl. LI, LIV; Godard, fig. 80; Pinder-Wilson, fig. 19.

[52] Ср. Godard, fig. 96.

[53] Binyon—Arnold, pl. XVIII.

Могольские миниатюры отразили богатую событиями военную историю моголов. Беспокойная, полная военных походов эпоха моголов давала богатый материал для воспроизведения сцен сражений, осад и т. д.

В альбоме Е 14 содержатся две миниатюры, где батальные сцены служат главной темой (№ 43, 44). Иногда батальные сцены являются фоном, на котором развернут основной сюжет (№ 10, 11, 29).

На миниатюре, изображающей сцену внезапной атаки моголов на лагерь противника (№ 43), в первых рядах наступающих помещена мощная боевая сила моголов — слоны. На слонах сидят, прикрываясь щитами, воины, стреляющие из луков, и *курбеги*, держащие флаги с эмблемами. Такие треугольные флаги — *аламы*, обычно зеленого или красного цвета с вышитым золотом изображением, были одним из знаков царского достоинства[54]. Изображения на флагах — меч и фантастические животные вроде дракона — встречаются среди могольских эмблем. Под прикрытием слонов движутся кавалерия и пешие воины. Они вооружены луками, катарами, саблями. На головах у одних воинов шлемы, у других тюрбаны такой формы, которая часто встречается в миниатюрах конца XVI—начала XVII в.[55]. У некоторых воинов могольского войска форма тюрбанов иранская, характерная для этого же времени. К сожалению, остальные детали, в частности оружие, не дают возможности датировать миниатюру точнее, так как восточное оружие, в том числе и индийское, менялось довольно медленно. Отсутствие на этой миниатюре огнестрельного оружия может до некоторой степени свидетельствовать об ее раннем происхождении.

Художник со старанием передал воинов, сражающихся между палатками. Большое внимание он уделил выражению полных страха и ужаса лиц бегущих от моголов противников.

На миниатюре «Бой у стен города» (№ 44) развертывается сражение в гористой местности у стен осажденного города.

По деталям одежды воинов миниатюра может быть датирована временем правления Шах Джахана и Аурангзеба. Центральный персонаж этой композиции — всадник на белом коне — назван: سعید خان «Саид-хан» (надпись на животе коня). Однако это имя, часто встречающееся, не позволяет идентифицировать изображенного воина. Относительно города, около которого ведется сражение, можно лишь сказать, что его мощные укрепленные стены с выступающими башнями напоминают Биджапур, насколько позволяют судить его изображения на других миниатюрах с батальными сюжетами.

Батальные сцены, как это видно и на миниатюрах нашего альбома, уже самым своим сюжетом наталкивают художника на решение ряда задач, не встающих перед ним при выполнении портретов или сцен придворной жизни.

Батальные сцены — это многофигурные композиции, где расстановка фигур и их трактовка связаны с передачей движения, зачастую стремительного. Движение передается при помощи продуманного расположения всех элементов многофигурной композиции, выделения отдельных персонажей и групп людей. Направление движения подчеркивается расположением небольших групп людей особым образом: они как бы образуют треугольники с острием, устремленным по направлению движения на поле боя. Система таких треугольников, подчеркнутых расположением деревьев, резко выделяющихся своей темной зеленью на общем красновато-коричневом фоне, создает впечатление стремительности атаки, изображенной на миниатюре. Цветовое решение миниатюры подчинено этой же задаче. Яркие беспокойные краски, обилие контрастных

---

[54] W. Irvine, *The army of the Indian Moghuls: its organisation and administration*, — «Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland», 1896, p. 509.

[55] Ср., например, изображение: «Bhimkauer, Loan Exhibition. Coronation Durbar», 1911, pl. LXIII.

пятен передают напряженность и драматизм сцены боя. Мастер, стремясь усилить впечатление, вводит ряд натуралистических деталей, тщательно выписывая отрубленные головы и руки, потоки крови и т. д.

В нашем альбоме имеется несколько листов с изображенными на них птицами, цветами, животными (№ 45—49). Многие из них отличаются высокими художественными достоинствами.

Произведения, посвященные специально животному и растительному миру, были особенно распространены в первой четверти XVII в. К этому периоду и относятся наиболее интересные миниатюры такого рода. Иногда их собирали в альбомы и снабжали описаниями. По приказу Джахангира художники рисовали редких или любимых им птиц и животных [56]. Очень умело, с большой наблюдательностью и хорошим знанием натуры изображали мастера позднего средневековья флору и фауну Индии, а также редких зверей и птиц, привезенных из других стран. Среди художников этого жанра наибольшую известность получил Мансур, который особо упоминается в мемуарах Джахангира [57].

Мансур начал работать еще при Акбаре. Ему принадлежит ряд иллюстраций к рукописи *Бабур-наме*, выполненной в конце XVI в. и хранящейся ныне в Британском музее. При Джахангире Мансур достигает расцвета своего таланта, за который он был награжден почетным титулом Надир ал-Аср («Чудо века»). В это время он специализируется в основном, очевидно, на изображениях животных и птиц.

На одной из миниатюр с изображением птиц поставлена надпись: منصور «Мансур» (№ 45). Однако в ее подлинности приходится усомниться, сравнивая это произведение с другими работами Мансура.

Работы Мансура отличаются, наряду с точностью передачи и тщательностью проработки отдельных мелких деталей, свободной и уверенной трактовкой поз, всегда естественных. Мастер так же безукоризненно владеет цветом, как и рисунком. Рассматриваемая же миниатюра во многом уступает лучшим образцам его творчества.

Особенно интересной является миниатюра, на которой изображена птица со своеобразной внешностью, по-видимому, дронт (додо) (№ 97). Эта птица не водилась в самой Индии; по всей вероятности, она ввозилась в Индию с Андаманских островов. В настоящее время дронт полностью вымер. Тем более интересной представляется миниатюра с тщательно переданной внешностью птицы.

В альбоме имеются также часто встречающиеся и в других собраниях изображения сокола, цесарки, уток разных пород (№ 47, 48). Выполненное неизвестным мастером изображение лилии (№ 48) чрезвычайно точно воспроизводит строение цветка и стебля. Однако такая сухая трактовка цветка скорее присуща научному труду по ботанике, а не художественному произведению.

Не всегда могольские мастера изображали лишь застывшие «портреты» своих моделей. Передача характерных движений животных, естественной обстановки, окружавшей их, также привлекала внимание миниатюристов. Ряд сцен из жизни реальных животных скомпонован на одном листе, где помещены и фантастические изображения (№ 49). Животные здесь переданы не статично, а в движении: они играют, дерутся, кормятся. Видимо, такого рода миниатюры, так же как и опубликованная П. Броуном миниатюра с резвящимися козлятами, имеют отношение к высказыванию Джахангира в его мемуарах о возможности изображения играющих животных [58].

Тенденция к реалистической трактовке имеется лишь в произведениях художников, специализировавшихся в «анималистическом» жанре. Там же, где птицы и

---

[56] Tuzuk-i Jahangir, vol. I, p. 216.
[57] Tuzuk-i Jahangir, vol. II, p. 20.
[58] Brown, pl. XXII.

животные, а также и растения играли второстепенную роль, оживляя или дополняя пейзаж, они зачастую изображались условно.

В публикуемом альбоме содержится группа миниатюр, свидетельствующих о близком знакомстве неизвестных мастеров, их выполнявших, с европейским искусством (№ 50—55).

Индийские миниатюристы часто получали заказы на копирование образцов европейской живописи и гравюры. Внимательно и со старанием копируя их, художники, естественно, овладевали новыми методами и приемами, применяя их впоследствии в дальнейшей работе над местными оригинальными сюжетами.

В нашем альбоме имеется три миниатюры, при рассмотрении которых становится ясно, каким образом индийские миниатюристы использовали в своих произведениях детали знакомых им картин и гравюр работы европейских мастеров. Сравнивая индийские миниатюры «Женщина с бутоном лотоса в руке» (№ 50), «Мадонна с младенцем» (№ 51) и «Святое семейство» (№ 52), можно прийти к выводу, что основой всех этих трех произведений послужила гравюра И. Заделера по картине художника И. Ахена «Мария с младенцем»[59]. Интересно отметить, что имеется еще одна миниатюра, где также некоторые детали заимствованы с гравюры Заделера[60]. Тщательно повторено лицо мадонны с гравюры Заделера на индийской миниатюре «Женщина с бутоном лотоса в руке» (№ 50). Полностью скопирован ее костюм. Черты сходства в лице мадонны и других деталях прослеживаются и на остальных миниатюрах, хотя полностью композиция не повторена нигде.

Подражаниями европейским произведениям являются также «Суд Париса» (№ 53), «Мадонна с младенцем и ангел» (№ 54) и «Рождение Марии» (№ 55), где по-европейски трактованные фигуры людей и их одежда сочетаются с такими чисто местными деталями, как форма и ткань балдахина, посуда. Почти как правило в индийские миниатюры, в которых использованы сюжеты европейских произведений, вводятся местные детали.

Рассмотренная выше группа миниатюр относится, по-видимому, к первой половине XVII в. Именно в этот период получили наибольшее распространение подобные сюжеты.

Ряд миниатюр альбома, представляющих собой сцены в гареме, празднества, забавы, может быть отнесен ко второй половине XVII—первой половине XVIII в. Миниатюры с такими сюжетами писались могольскими мастерами и в более ранний период; постепенно они становятся наиболее распространенными. В этих миниатюрах наряду с продолжением старых традиций, выразившихся в основном в реалистической трактовке второстепенных деталей, прослеживается установившаяся тенденция к схематизации, обобщению, условности.

Пейзаж и архитектурные памятники передаются в них очень условно, изображается не конкретная обстановка, а лишь принятый традиционный фон (№ 57—60). Женщины, изображенные на этих миниатюрах, не отмечаются индивидуальными чертами, а отражают идеальный для того времени тип красоты (№ 57). Следует отметить, что трактовка женской внешности всегда была в могольской миниатюре более условной, чем мужской.

Во второй половине XVII—первой половине XVIII в. было сделано много копий с более ранних произведений. Повторялись по нескольку раз миниатюры, интересные в сюжетном отношении; особенно это заметно при рассмотрении сцен охоты. На трех миниатюрах нашего альбома (№ 61—63) с очень небольшими вариациями изображен один и тот же сюжет — нападение раненого льва на охотника, сидящего на слоне.

---

[59] Эрмитаж, инв. № 136316.

[60] Godard, fig. 83.

Художников, очевидно, привлекала драматичность этого эпизода. П. Броун, публикуя миниатюры Индийского музея в Калькутте на этот же сюжет, пишет, что имеется много ее вариантов [61]. Разбирая композиционное решение этой миниатюры, П. Броун пишет, что многие индийские художники строили свои композиции по схеме овала, так, как он это наблюдает на рассматриваемой им миниатюре [62]. Следует заметить, что расположение отдельных элементов по линии овала, возможно, связано с довольно часто употреблявшейся овальной формой миниатюры. Заранее выбранная форма миниатюры должна была влиять на построение самой композиции.

Драматические эпизоды, связанные с увлечением Джахангира охотой, остаются одним из распространенных сюжетов могольских миниатюр даже в первой половине XVIII в.

На двух миниатюрах (№ 64, 65) изображены две сцены охоты, имеющие, очевидно, связь с хорошо известным случаем, описанным в мемуарах Джахангира [63]. Однако по деталям костюма миниатюры не могут быть отнесены к первой четверти XVII в.; скорее всего они могли быть исполнены в конце XVII—начале XVIII в. Об этом уже свидетельствует довольно грубая манера письма. Первоначальная форма этих миниатюр была овальной, впоследствии она была дополнена до прямоугольной. Дописанные части хорошо здесь заметны.

Большое количество копий и повторений миниатюр объясняется тем, что с одной стороны, многие из них делались на заказ для любителей, а с другой, большое количество их выполнено молодыми художниками, которые учились, копируя образцы работы известных мастеров. При рассмотрении этих копий, а также многих оригинальных произведений замечается снижение технического мастерства, которое отличало могольские миниатюры вплоть до середины XVII в.

Следует отметить появление во второй половине XVII в. миниатюр, непосредственно связанных с учением *бхакти*, распространенным в XVII в. среди торгово-ремесленных кругов.

Ткач, изображенный на одной из миниатюр альбома (№ 66), — это Кабир, один из проповедников учения *бхакти*. Кабир, поэт, живший в XVI в., ткач по профессии, неоднократно изображался художниками могольской школы [64], причем большей частью, как и на нашей миниатюре, за ткацким станком или с ткацкими принадлежностями. Черты лица Кабира и его одежды на всех известных нам его изображениях сходны, что свидетельствует о стойкости этого образа. Головной убор Кабира, в центре которого помещено перо павлина, очевидно, связан с «павлиньей короной» — *мора-мукута* Кришны. Рядом с Кабиром изображен ученик и пришедшие к поэту знатные юноши в могольских одеждах. Форма тюрбанов юношей, а также орнамент и размеры поясов характерны для середины и второй половины XVII в., когда, по-видимому, и была сделана миниатюра с изображением Кабира.

Миниатюра «Жертвоприношение Шиве» (№ 67) выполнена в провинциальном могольском стиле, возможно, художником могольской школы, но работавшим не при дворе Великих Моголов. Она может быть датирована концом XVII—XVIII в. Жертвоприношение символическому изображению Шивы встречается среди могольских миниатюр именно в это время [65].

Сцены деревенской жизни, посещение отшельников (№ 68, 69, 70, 71, 72) также должны быть отнесены к этому периоду [66].

---

[61] Brown, pl. XXVI, LX; Binyon—Arnold, pl. IX, X, XIX; Godard, fig. 64.
[62] Brown, pl. XVIII.
[63] Происшествие с Ани Раи, о котором говорилось выше.
[64] Coomaraswamy NMP, fig. 9, 10; Binyon—Arnold, pl. XVII, XIX.
[65] Kühnel IM, Taf. 34.
[66] Kühnel IM, Taf. 30, 33.

Характерными для XVIII в. являются работы художника Мир Калана. Известно несколько его подписанных и датированных работ. Все они выполнены в первой половине XVIII в., во время правления Мухаммад-шаха (1719—1748), когда наступает некоторое оживление в миниатюрной живописи могольской школы.

В издаваемом альбоме имеется миниатюра (№ 73), на которой изображена, по-видимому, царская охота, с подписью عمل میر کلان «Сделал Мир Калан» и датой ۱۱۲۷ «1127»(1734-35 г.). Такой же способ ночной охоты на антилоп, с колокольчиками и с фонарями для вспугивания и освещения, изображен и на других миниатюрах могольской школы[67]. В нашем альбоме имеется еще одна миниатюра (№ 53), где передана группа персонажей в одеждах, аналогичных одеяниям охотников «Охоты на антилоп» Мир Калана. В работе Мир Калана сделана попытка передать контрасты света и тени, возникающие при ночной охоте с факелами. Такого рода композиции характерны для этого художника и использованы им в хорошо известной его работе «Посещение старца с шестом»[68]. Его миниатюра посвящена популярной теме — посещению святого. Она очень эффектна, благодаря яркому цветовому решению обладает большой эмоциональной выразительностью. Ее высокие художественные достоинства привлекали внимание и, очевидно, послужили причиной большого количества копий с нее. В нашем альбоме имеются два варианта этой миниатюры (№ 74, 75); третье, почти точное повторение находится в Национальной библиотеке в Париже[69].

В издаваемом альбоме имеется еще группа миниатюр, где художники пытались передать эффекты ночного освещения. Сюжеты этих произведений — беседы, посещения отшельников, чтение стихов, слушание музыки и другие занятия и развлечения, происходящие при свете костров и светильников (№ 76, 77, 78). Миниатюры эти снабжены подписями. Характер почерка их, расположение (иногда на дописанной позже части — № 76), а также содержание не позволяют признать их подлинными[70].

В XVIII в. продолжает существовать и чисто придворное направление в могольской школе. Художники пишут парадные торжественные портреты шахов. Примером такого произведения является конный портрет Мухаммад-шаха (№ 79). В картуше у левого края миниатюры помещена надпись: شبیه محمد شاه بادشاه هندوستان «Портрет Мухаммад-шаха, падишаха Хиндустана». Идентификация портрета подтверждается также и сходством внешности шаха с другими его изображениями[71].

Характерным образцом работ придворных мастеров первой половины XVIII в. является миниатюра с конным портретом владетеля, сопровождаемого слугами (№ 80). Для миниатюр этого времени характерны величественность поз изображенных персонажей, подчеркивание их богатства и значения. Портреты такого типа были распространены при могольском дворе и при дворах других владык.

Самые поздние из миниатюр индийского происхождения, находящихся в альбоме, относятся, по-видимому, к 30-м годам XVIII в.

Кроме миниатюр могольской школы и очень близких к ней провинциальных ответвлений ее, почти не отличающихся по стилю, в альбоме имеются две миниатюры, принадлежащие школе, развившейся в Декане и получившей в науке название «деканской школы». Миниатюры этой школы, хотя и связанной в некоторые периоды с могольской живописью, отличаются большим своеобразием.

На одной из них (№ 81) имеется надпись: نصویر خاقان اعظم ابراهیم عادل شاه «Портрет величайшего царя Ибрахима Адил-шаха». Здесь безусловно имеется в виду

[67] Havell, pl. LXV.
[68] «Rupam», 1922, p. 89.
[69] Blochet P, pl. 31.
[70] См. также статью А. А. Иванова «Персидские миниатюры» в настоящем издании (стр. 57).
[71] Blochet P, pl. 14.

Ибрахим Адил-шах II, правивший в Биджапуре с 1580 по 1627 г. Во время правления этого шаха искусство в Биджапуре находилось на особенно высоком уровне. Этому немало способствовал сам правитель, хорошо образованный человек, бывший к тому же художником и музыкантом.

На миниатюре Ибрахим Адил-шах II изображен в юном возрасте. Портрет может считаться самым ранним из нескольких известных изображений этого шаха, с которыми, несмотря на некоторую разницу в возрасте, он имеет разительное сходство. Миниатюра отличается тонкостью исполнения, в ней четко прослеживаются характерные черты деканской живописи, одним из центров развития которой был Биджапур. Наряду с формальными признаками — наличием крупных цветов и цветущих кустарников, играющих декоративную роль, а также особой манерой передачи богатых одежд, в особенности складок, — в ней виден тот блеск колористического решения, который отличает ранние миниатюры Биджапура от всех других. Сверкающие, напоминающие инкрустацию драгоценными камнями, краски миниатюры составляют изысканную гармоничную гамму. Композиционное решение ее подчинено задаче выделения фигуры едущего на коне юного шаха. Тонко и тщательно переданы индивидуальные черты его лица.

Несколько иной характер имеет другая миниатюра (№ 82) с изображением юноши, едущего на коне. Здесь также есть ряд формальных признаков, позволяющих отнести ее к деканской школе. Она имеет аналогии в ряде миниатюр, выполненных в Биджапуре[72], однако в целом миниатюра отличается большей статичностью, чем это свойственно живописи Биджапура.

•

Трудно окончательно решить вопрос о времени и причинах, в силу которых индийские миниатюры оказались в альбоме, составленном в середине XVIII в. в Иране. Скорее всего они были вывезены из Индии Надир-шахом в 1738 г. Это предположение косвенно подтверждается тем, что самые поздние миниатюры индийского происхождения датируются 30-ми годами XVIII в.

Наиболее ценной в художественном отношении представляется группа миниатюр, выполненная в начале XVII в. Неизвестные ранее работы крупнейших миниатюристов этого времени: Абу-л-Хасана (Надир аз-Замана), Вишну Даса, Манохара, Мансура, Говардхана и других позволяют полнее представить характерные особенности их творчества. К числу известных имен добавляются новые, расширяя наши знания о круге художников, работавших в Индии в XVIII в. Разнообразные миниатюры альбома дают новый материал для исследования отдельных моментов развития индийской миниатюры.

---

[72] Skelton, fig. 1.

А. А. Иванов

ПЕРСИДСКИЕ МИНИАТЮРЫ

ОДНИМ из наименее изученных периодов в истории персидской живописи является вторая половина XVII в. В альбоме E 14 имеется только 30 персидских миниатюр. Большая часть из них датируется примерно от 70-х годов XVII в. до начала XVIII в.; это произведения мастеров исфаханской школы, внутри которой в то время существовали два направления. Художники первого направления продолжали традиции исфаханской школы первой половины XVII в., наиболее ярким представителем которой был Ризa-йи Аббаси. Для миниатюристов второго направления, получившего развитие, очевидно, только во второй половине XVII в., характерно использование некоторых приемов европейской живописи (перспективные сокращения, моделировка светотенью), а иногда даже прямое копирование европейских гравюр.

В издаваемом альбоме представлены только работы мастеров второго направления, а также несколько миниатюр, относящихся к середине XVIII в. Большинство миниатюр второй половины XVII в. является произведениями двух художников — Мухаммад-Замана и Али-Кули-бека Джаббадара. Миниатюры, относящиеся к середине XVIII в., написаны художниками Мухаммад-Ризa-йи Хинди и Мухаммад Бакиром, принимавшим участие в украшении листов альбома[1].

•

Жизнь и творчество Мухаммад-Замана уже более сорока лет привлекает внимание ученых, но его биография все еще не выяснена полностью[2]. Попытка восстановления его биографии была сделана в статье Н. Н. Мартинозича[3]. Все ученые, пи-

[1] См. стр. 10—12 настоящего издания.

[2] О нем писали: Smith, pp. 464, 466; Martin, vol. I, p. 124; Schulz, S. 195 (цит. по Thieme — Becker, S. 392).

[3] Martinovitch, p. 106—109.

савшие о Мухаммад-Замане после Н. Мартиновича, не сомневались в достоверности приведенных им фактов[4]. В этой статье биография нашего художника представляется в следующем виде. Мухаммад-Заман, сын Хаджи Йусуфа[5], родился в Кирмане, но получил образование в Табризе[6]. Дата его рождения неизвестна. Он был послан шахом Аббасом II (1642—1666 гг.) для изучения живописи в Рим, где позднее принял христианство. После возвращения в Иран ему пришлось бежать в Индию из-за своей приверженности к христианству. Там он получил от Шах-Джахана какую-то должность (*мансаб*) в Кашмире. Около 1660 г. его встретил в Дели венецианский путешественник Н. Мануччи[7]. Начавшиеся при шахе Аурангзебе притеснения немусульман заставили Мухаммад-Замана вернуться в Иран, где он снова принял ислам[8]. С 1675 по 1688 г. он работал в Исфахане.

Критическое рассмотрение источников, использованных для восстановления биографии Мухаммад-Замана, не только не подтверждает выводов Н. Мартиновича, но во многом опровергает их.

Прежде всего встает вопрос о *нисбе* «Кирмани». На опубликованных миниатюрах Мухаммад-Замана в подписях ни разу не встречается *нисба*. В книге Юара, на которую ссылается Н. Мартинович, написано следующее: «...Мухаммад-Заман Кирмани, который был воспитан в Табризе, оставил прекрасные надписи и красивые картины»[9]. По этим словам Юара трудно заключить, в какое время жил Мухаммад-Заман. Помогает нам разобраться в этом вопросе трактат Кази Ахмада: «Мавлана Мухаммад-Заман, хотя род его был из города веры Кирмана, но он родился и воспитался в стольном городе Табризе; он пишет письмом „табризи"; весьма деликатно, зрело и со вкусом пишет»[10].

Как видим, сообщение Кази Ахмада почти дословно совпадает с данными Юара, только Кази Ахмад не говорит, что этот Мухаммад-Заман был еще и художником.

Трактат Кази Ахмада был окончен около 1005 г. х. (1596-97 г.). Следовательно, упоминаемый здесь Мухаммад-Заман Кирмани (Табризи) должен был быть к тому времени уже известным человеком[11]. Если отождествить этого Мухаммад-Замана Кирмани (Табризи) с Мухаммад-Заманом, сыном Хаджи Йусуфа, то окажется, что последний прожил около 120 лет[12], а это маловероятно. Таким образом, мнение Н. Мартиновича, который считает, что Мухаммад-Заман, сын Хаджи Йусуфа, происходит из Кирмана, никак не подтверждается. Более того, его рассуждения по этому позоду основаны на недостаточно внимательном чтении подписей, так как на л. 128 описанной им же

---

[4] Arnold PI, pp. 148—149; Sakisian MP, pp. 144—145; Maclagan, pp. 192, 235—236, 244, 261; BWG, pp. 161—162, 179—180; Kühnel SPA, pp. 1896—1897; Мазда, стр. 61; Thieme — Becker, S. 392; Robinson BM, p. 91; Robinson MMA; Kühnel ChM, S. 126; Robinson BL, pp. 172—173.

[5] Полное имя художника известно из его подписей к миниатюрам. Так, в рукописи *Хамсе* Низами из John Pierpont Morgan Library, описанной Н. Мартиновичем, имеются следующие варианты его подписей: Мухаммад-Заман ибн Хаджи Йусуф, ибн Хаджи Йусуф Мухаммад-Заман, Хаджи Мухаммад ибн Хаджи Йусуф, Мухаммад-Заман. См. Martinovitch, pp. 108—109.

[6] Эти сведения взяты из книги Huart, p. 255.

[7] Manucci, pp. 17—18. — Это свидетельство приведено у Мартина без указания источника.

[8] Этот вывод сделан на основании подписи «Хаджи Мухаммад ибн Хаджи Йусуф. 1086» г. х. (1675 г.)

[9] Huart, p. 255.

[10] Перевод Б. Заходера; см. Кази Ахмад, стр. 169. Это сочинение не было известно Мартиновичу.

[11] Образец письма, возможно, именно этого каллиграфа есть в Национальной библиотеке в Париже. Подпись: «Мухаммад-Заман ат-Табризи»; даты, к сожалению, нет. См. Blochet CMP, t. II, № 1116, f. 52a.

[12] Считают, что художник Мухаммад-Заман умер в самом конце XVII в., т. е. после 1688 г., когда им была написана миниатюра «Возвращение из Египта» (см. Martin, vol. II, pl. 173).

рукописи *Хамсе* Низами из John Pierpont Morgan Library в подписи художника содержится *нисба* «Куми».

Рассмотрим сведения, касающиеся отправки Мухаммад-Замана в Рим, принятия им христианства и его пребывания в Индии. Эти факты мы находим в уже упоминавшемся сочинении Н. Мануччи. Поскольку Н. Мартинович, как и другие исследователи, писавшие о Мухаммад-Замане, исходит из этого произведения, приводим из него соответствующую выписку. Вот что сообщает Н. Мануччи о событиях в Дели около 1660 г., когда Аурангзеб собрал *мансабдаров*[13] Кашмира для проверки их привилегий: «...Среди них (*мансабдаров* — *А. И.*) я имел возможность познакомиться с Мухаммад-Заманом (в тексте: Muhamadzama. — *А. И.*), человеком больших способностей, которого шах Аббас, король Персии, послал в Рим в качестве студента в начале своего правления. Он должен был изучать, как возражать (to answer) нашим миссионерам, которые в Персии приводили в смущение «мулл» и докторов магометанской веры. Этот Мухаммад-Заман, хорошо знакомый со своей верой, в процессе изучения дошел до того, что познал Истину, и вместо того, чтобы стать более упорным в вере Мухаммада и Али, он отрекся от нее и стал христианином и, приняв имя Поль (Paul), назвался Паоло Заман. Потом он вернулся в Персию»[14]. Далее сообщается, что из-за своей приверженности к христианству ему пришлось бежать в Индию и просить покровительства у Шах-Джахана[15].

Как видим, здесь ничего не говорится о том, что упомянутый Мухаммад-Заман имел отношение к живописи. Цель посылки его в Рим совершенно ясна: изучение христианской догматики, а не живописи.

Для нашей темы, пожалуй, больше интереса представляет примечание издателя текста Н. Мануччи — В. Ирвина. Привожу его с некоторыми сокращениями: «...Я не смог найти каких-либо фактов, подтверждающих пребывание этих студентов в Риме, ни в восточных, ни в европейских источниках... Мистер А. Эллис предполагает, что Мухаммад-Заман, упоминаемый у Мануччи, возможно, идентичен художнику того же имени, от которого сохранились три прекрасные подписные и датированные картины в списке *Хамсе* Низами Британского музея, Oriental Ms. № 2265, лл. 203*б*, 213*а*, 221*б*. Влияние европейского искусства совершенно несомненно; однако дата — 1086/1675-76 г. — слишком поздняя, чтобы соответствовать рассказу Мануччи (около 1660). Но этот человек мог вернуться в Персию после смерти (1667) шаха Аббаса... Сэр К. Р. Кларк... сообщает мне (т. е. В. Ирвину. — *А. И.*), что, когда он был в Персии в 1874—1876 гг., среди иллюстраторов книг существовало предание, что двенадцать молодых персов были отправлены учиться в Рим во время шаха Аббаса[16]. Из двенадцати возвратилось только восемь или девять: кое-кто умер, а кое-кто, став христианином, остался в Европе. В Риме ему рассказывали, что они жили в Борго»[17].

Именно в этом примечании и скрывается источник версии о том, что художник Мухаммад-Заман был послан в Рим и по возвращении бежал в Индию. По-видимому, предположения, высказанные в этом примечании, были включены В. Смитом, Ф. Мартином и Н. Мартиновичем в их работы уже как достоверные факты. Все эти авторы отнеслись к идентификации нашего художника с Мухаммад-Заманом, упомянутым у Мануччи, без должной осторожности. Их соблазнило, вероятно, полное совпадение имени, хотя художник в подписях к миниатюрам называет себя сыном Хаджи Йусуфа. Уже одним этим он отличается от любого Мухаммад-Замана, какой только может встре-

[13] *Мансабдар* — лицо, занимающее какую-нибудь должность (*мансаб*).

[14] Manucci, p. 17.

[15] Ibid., p. 18.

[16] Непонятно: во время правления Аббаса I или Аббаса II. Это неясно также и в самом тексте Мануччи.

[17] Manucci, p. 17.

титься в каком-либо другом сочинении этого периода. И действительно, имя Мухаммад-Заман не принадлежит к числу редких. Даже не привлекая широкого круга источников, можно перечислить по крайней мере 19 человек, носивших это имя и живших в период с конца XVI до начала XVIII в.[18]. Нет никаких оснований отождествлять кого-либо из них с интересующим нас художником.

Встречается также несколько человек, которые называются только Заман или Замана, без имени Мухаммад. Среди них есть даже один художник — زمانای نقاش اصفهانی «Замана-йи наккаш-и Исфахани», живший в Исфахане во второй половине XVII в.[19]. В тазкире *Махзан ал-гараиб* (окончено в Дели в 1218/1803-04 г.) он встречается дважды: сначала под именем زمانای نقاش اردستانی «Замана-йи наккаш-и Ардистани» (л. 160а)[20],

---

[18] 1. Упоминавшийся выше каллиграф Мухаммад-Заман ат-Табризи (Кирмани), живший во второй половине XVI в.

2. Мухаммад-Заман, сын Мирза-бека Табризи. Переплетчик. Уехал в Турцию (см. Huart, p. 323). Жил, очевидно, в XVI в. В ГПБ им. Салтыкова-Щедрина есть великолепный кожаный тисненый переплет работы этого мастера (шифр Dorn 558). Подпись почти стерлась и сейчас едва заметна: عمل محمد زمان ابن میرزا بیک تبریزی «Сделал Мухаммад-Заман, сын Мирза-бека Табризи». По стилю это переплет XVI в.

3. Мирза Мухаммад-Заман, поэт, имевший *тахаллус* (поэтический псевдоним) Замани. Жил в конце XVI—начале XVII в. (см. Sachau—Ethé, col. 335, № 942; Ivanow CC, p. 240, № 687). Может быть, в данном случае речь идет о поэте Мулла Мухаммад-Заман Замани Йезди, умершем в 1021/1612 г. (см.: Фалсафи, т. II, стр. 27; Насрабади, стр. 244—245, 311; Ivanow CC, p. 63, № 2571). Возможно, что это он фигурирует в поздних тазкире под разными именами: Мирза Замани Йезди — Мулла Замани Йезди — Мавлана Замани — Мир Замани. Сохраняется без изменения только *тахаллус* (см. Sachau—Ethé, col. 335, № 940—941; Семенов, т. II, стр. 265, №1404).

4. (Мир) Мухаммад-Заман Сеистани, поэт, тоже имевший *тахаллус* Замани. Точные даты его жизни неизвестны (см. Ivanow CC, p. 63, № 2570; p. 230, № 89). Не исключена также возможность, что он идентичен с Мухаммад-Заманом Замани Йезди.

5. Мирза Мухаммад-Заман Машхади, иначе Мир Мухаммад-Заман, жил в первой половине XVII в. (см. Sachau—Ethé, col. 362, №1980; Насрабади, стр. 99, 160, 176).

6. Хаджи Мухаммад-Заман, жил при дворе Шах-Джахана (Насрабади, стр. 268).

7. Мухаммад-Заман Машхади, купец, был в Москве в 1641 г. (см. «Русско-индийские отношения в XVII в. Сборник документов», М., 1958, стр. 44).

8. Мухаммад-Заман-хан, жил в середине XVII в. (Насрабади, стр. 407, 410).

9. Мулла Мухаммад-Заман, поэт с *тахаллусом* Асар. Жил во второй половине XVII в. (Насрабади, стр. 357).

10. Мир Мухаммад-Заман Лахури Сирхинди, поэт с *тахаллусом* Расих. Жил во второй половине XVII в. (Sachau—Ethé, col. 334, № 886; Насрабади, стр. 451).

11. Мухаммад-Заман Исфахани, мастер, изготовлявший сабли. Жил, вероятно, во второй половине XVII—начале XVIII в. (Robinson SI, p. 59, pl. C).

12. Мухаммад-Заман Парване Исфахани, цирюльник. Жил в Исфахане во второй половине XVII в. (Малиха, стр. 105—106).

13. Мухаммад-Заман-бек, поэт с *тахаллусом* Химмат. Жил в конце XVII в. (Насрабади, стр. 390; Ivanow CC, p. 40, № 862).

14. Мухаммад-Заман-хан, беглербек Кухкилуйе, жил в XVII в. (Насрабади, стр. 93, 407, 410).

15. Мулла Мухаммад-Заман Бандагани; жил, вероятно, в XVII в. (Насрабади, стр. 382).

16. Мухаммад Ака Заман, купец, жил в Москве во второй половине XVII в. (См. «Русско-индийские отношения в XVII в. Сборник документов», М., 1958, стр. 272, 273, 306).

17. Мухаммад-Заман, сын Мухаммад-Садика ал-Анбаладжи ад-Дихливи, астроном, жил в конце XVII—начале XVIII в. (Blochet CMP, t. IV, № 2370).

18. Мухаммад-Заман, сын Будака, жил в конце XVII—начале XVIII в. (Самади, стр. 62, № 116).

19. Мухаммад-Заман Бухари, поэт. Время жизни неизвестно. Его стихи содержатся в сборнике, составленном в Индии в XVIII в. (Blochet CMP, t. III, № 2002, p. 476).

[19] Насрабади, стр. 296—297. В *Аташкаде* Лутф-Али-бека Исфахани приводится его *тахаллус* — Рази (см. рук. Ин-та народов Азии АН СССР D 411, л. 1076).

[20] Sachau—Ethé, col. 335, № 956; упоминается также в тазкире *Рийаз аш-шуара* (см. Ivanow CC, p. 63, № 2566).

потом как زمانای نقاش «Замана-йи наккаш» (л. 469б)[21]. Как показало сличение текста Насрабади с листами упомянутого выше тазкире[22], речь идет об одном лице, так как в обоих случаях в качестве образцов приводятся одни и те же стихи, только в *Махзан ал-гараиб* их на несколько бейтов больше, чем у Насрабади. В *Махзан ал-гараиб* один стихотворный отрывок приписывается самому художнику, тогда как Насрабади указывает, что автором его является некий Саида-йи накшбанд. И в данном случае нет возможности идентифицировать это лицо с интересующим нас художником[23].

Кроме всех этих людей, носивших имя Мухаммад-Заман, не следует забывать и об упоминаемом Н. Мануччи Мухаммад-Замане, который жил в Индии и о деятельности которого имеются дополнительные сведения.

В. Иванов обнаружил в коллекции Керзона перевод с латыни на персидский язык (под заглавием تاریخ چین «История Китая») историко-географического описания Китая, составленного Маттео Риччи. Переводчик называет себя Мухаммад-Заманом, известным как Фаранги-хан (فرنگی خان)[24]. Мануччи сообщает, что у Мухаммад-Замана были латинские книги[25].

В Национальной библиотеке в Париже есть медицинское сочинение *Хадика-йи алам*. В кратком предисловии переводчик этого сочинения называет себя محمد زمان مشهور به فرنگی‌خوان «Мухаммад-Заман, известный как Фаранги-хван»[26]. На пути из Исфахана[27] в Индию ему пришлось остановиться в каком-то пункте. Здесь он и сделал перевод с греческого на персидский язык указанного сочинения, которое он вез с собою вместе с другими греческими книгами. Переводчик сообщает также, что его давним занятием было изучение научных книг и греческого языка[28].

Этого Мухаммад-Замана, по моему мнению, вполне можно отождествить с тем, которого встретил в Дели Мануччи. Его прозвище было, конечно, «Фаранги-хван», а не «Фаранги-хан»[29]. Как видим, найти каких-либо указаний на то, что этот человек занимался живописью, не удается.

В хрониках кармелитских миссий, действовавших в Иране в XVII в., тоже встречается некий Заман, который, возможно, имеет больше отношения к Мухаммад-Заману Фаранги-хвану, упомянутому у Мануччи, чем интересующий нас художник.

---

[21] Sachau—Ethé, col. 389, № 2889.

[22] Пользуюсь случаем выразить благодарность хранителю восточных книг Бодлеанской библиотеки Н. Сейнсбери (N. Sainsbury), любезно приславшему микрофильм с интересовавших меня листов этой и других рукописей.

[23] В конце XVII в. жил еще один художник, в имени которого содержится слово «Заман». В альбоме миниатюр Гос. Эрмитажа (VP 707, № 9) имеется работа «Соловей на цветущем дереве» с подписью мастера: تصویر رقم یوسف زمان ۱۱۰۸ «Картина письма Йусуф-Замана. 1108» (1696-97 г.). См. серию открыток «Миниатюра Ирана» Гос. Эрмитажа, Изогиз, 1959.

[24] См. Ivanow CC, pp. 96—98, № 93. *Фаранги* — европеец. Помогавший В. Иванову разобраться в этом сочинении Х. Хостен написал в 1924 г. о переводчике статью в «Catolic Herald of India» (оставшуюся мне недоступной), где тоже ссылается на сочинение Мануччи, а также на книгу В. Смита (Smith, место, где говорится о художнике Мухаммад-Замане), и считает, что это одно и то же лицо. Ч. А. Стори упоминает перевод на персидский язык «Истории Китая», выполненный Мухаммад-Заман-ханом и изданный в Калькутте в 1864 г. Об авторе оригинала, названного «Rev. Exoos», к сожалению, не удалось найти каких-либо сведений. Может быть, это перевод другого сочинения, сделанный Мухаммад-Заманом Фаранги-ханом? Непонятно, почему здесь Стори не дает ссылки на каталог В. Иванова, хотя перевод сочинения М. Риччи тоже называется «История Китая» (см. Storey, p. 432).

[25] Manucci, p. 18.

[26] Т. е. буквально «читающий по-европейски» (на европейских языках).

[27] Исфахан назван *Дар ас-салтане* — «стольный город». Следовательно, этот переезд Мухаммад-Замана Фаранги-хвана имел место в XVII в., так как Исфахан стал столицей с 1598 г.

[28] Blochet CMP, t. II, № 866. Это же сочинение есть в Ташкенте (см. Семенов, т. I, № 607).

[29] Это, очевидно, ошибка переписчика, тем более, что в этой «Истории Китая» неправильно переданы и другие имена (см. Ivanow CC, pp. 96—98, № 93).

В документе от 3. XII. 1636 г. мы читаем: «... Заман проявляет большое рвение во франкском языке: он посетил некоторых из вельмож и, в частности, Итимад ад-даула, второе лицо [в стране] после шаха. Он [Итимад ад-даула] сказал, что намеревается созвать нас и что, может быть, он пришлет к нам других учеников...»[30]. В примечании дается ссылка на рукопись «Истории всех кармелитских миссий», составленную около 1730 г. Там сказано: «... 1629 г. Шах Сефи послал благородного молодого персидского юношу, чтобы [его] обучили отцы [кармелиты] итальянскому языку». Издатели прибавляют: «В конце (вероятно, обучения. — *А. И.*) этот юноша принял крещение. Под именем „Паоло Заман" он стал хорошо известен как художник после обучения в Италии, о чем заявляют некоторые»[31].

В другом месте говорится о деятельности в Исфахане багдадского епископа Бернара, который временно замещал исфаханского епископа и прилагал большие усилия к распространению христианского учения среди персидской знати. Один случай ему представился. «Некий молодой человек из хорошей семьи, 23 лет, говорящий на двух или трех языках, пришел и попросил, чтобы его окрестили. После трехмесячных наставлений епископ Багдадский окрестил его именем Поль Арман...»[32]. К этому отрывку дается следующее примечание: «Это, вероятно, был „Паоло Заман", художник, обучавшийся в Европе, хорошо известный знатокам персидского искусства, уже упоминавшийся на этих страницах»[33].

Идентификация упоминаемого в этом источнике Замана с нашим художником в обоих случаях дается в примечаниях и с оговорками. И здесь, очевидно, издателей кармелитских хроник ввело в заблуждение некоторое совпадение имени. Следует заметить, что во втором случае (отрывок о крещении) не указано даже персидское имя этого человека. Поэтому нет объективных данных для отождествления его с Мухаммад-Заманом, сыном Хаджи Йусуфа[34].

Если бы не то обстоятельство, что, согласно Н. Мануччи, Мухаммад-Заман (Фаранги-хван) принял христианство в Риме, а согласно кармелитским хроникам, это произошло в Исфахане[35], можно было бы допустить, что упоминаемый в кармелитских хрониках Заман, если именно он получил при крещении имя Поль Арман, очень близок Мухаммаду Паоло Заману Фаранги-хвану и, возможно даже, в обоих случаях речь идет об одном и том же лице. Таким образом, критическое рассмотрение сообщения Н. Мануччи показывает, что не имеется достаточных оснований, кроме совпадения в именах, для отождествления художника Мухаммад-Замана, сына Хаджи Йусуфа, с Мухаммадом Паоло Заманом (Фаранги-хваном), как это считали В. Смит, Ф. Мартин и Н. Мартинович. Вследствие этого их мнение о том, что наш художник учился в Италии и принял в Риме христианство, лишено оснований.

Итак, о биографии нашего художника можно уверенно сказать только следующее. Был некий художник по имени Мухаммад-Заман, сын Хаджи Йусуфа, точные даты жизни которого неизвестны. Нет данных о годах и месте его обучения и раннем периоде творчества. Между 1675 и 1688 гг. он работал в Исфахане и написал

---

[30] Chronicle, vol. I, p. 315.

[31] Ibid., vol. I, p. 315, fn.

[32] Это произошло, примерно, в 1641 г., так как Бернар прибыл в Исфахан 7 июня 1640 г. и пробыл там 20 месяцев (см. Chronicle, vol. I, p. 345).

[33] Ibid., vol. I, p. 345.

[34] К сожалению, неизвестно, какое имя носил отец Мухаммад-Замана Фаранги-хвана и какое — отец Замана кармелитских хроник; а это могло бы сразу же решить вопрос о правильности или ошибочности идентификации этих людей с художником.

[35] Маклаган сообщает, что в «Journal of Indian history», vol. I, 1922, p. 230, был опубликован какой-то документ, из которого видно, что Заман был крещен кармелитами в детстве (см. Maclagan, p. 261, n. 55).

ряд миниатюр, среди них две на библейские темы. В его творчестве очень сильно отразилось влияние европейской живописи. Известны 23 подписные миниатюры этого художника, из которых опубликованы только пять[36]. Кроме того, ему приписывается еще несколько миниатюр.

В издающемся ныне альбоме Института народов Азии АН СССР имеется еще семь неопубликованных миниатюр Мухаммад-Замана, к рассмотрению которых мы и переходим.

1. «Венера и Амур» (№ 83). Подпись художника помещена на ножках ложа: برقم کمترین غلامان محمد زمان صورت اتمام یافت سنه ۱۰۸۷ «Закончена картина ничтожнейшим из рабов Мухаммад-Заманом. Год 1087» (1676-77 г.). Вторая надпись в верхней части миниатюры выполнена золотом очень мелким и четким *насталиком*: هو حسب الامر نواب کامیاب اشرف اقدس اعلی «Он! (т. е. Аллах). По приказу достигающего [своих] желаний, благороднейшего, святейшего, высочайшего властелина»[37]. Как удалось установить, эта миниатюра представляет копию гравюры Р. Заделера[38] с той разницей, что здесь изменен фон и не написана фигура Сатира, без которой поза замахнувшегося Амура остается непонятной.

2. «Сошествие святого духа на Христа, Марию и Иосифа» (№ 84). Подпись художника: برقم کمترین محمد زمان در مدت چهارده ماه صورت اتمام یافت فی شهور سنه ۱۰۹۴ «Закончена картина, писавшаяся в течение четырнадцати месяцев ничтожнейшим Мухаммад-Заманом. В месяцы года 1094» (1682-83 г.). Особый интерес представляет в этой подписи указание продолжительности работы художника над своим произведением. Это первый известный мне случай в персидской живописи, когда художник сообщает, сколько времени он работал над миниатюрой.

3. «Гиацинты» (№ 87). Подпись: رقم کمترین بندگان محمد زمان سنه ۱۰۹۴ «Написал ничтожнейший из рабов Мухаммад-Заман. Год 1094» (1682-83 г.).

4. «Жертвоприношение Авраама» (№ 85). Подпись: صورت اتمام یافت رقم کمترین بندگان محمد زمان سنه ۱۰۹۶ «Закончена картина. Написал ничтожнейший из рабов Мухам-

---

[36] 1. 1086 г. х. (1675-76 г.). «Симург помогает Рудабе при рождении Рустама», *Шах-наме*, колл. Честер Битти. Публикация (SPA, vol. V, pl. 925 A).

2—4. 1086 г. х. (1675-76 г.). Три миниатюры из *Хамсе* Низами Британского музея (B. M., Or. 2265, ff. 203в, 213а, 221в). Публикацию первой из них — «Бахрам Гур и дракон» — см. Arnold PI, pl. V; SPA, vol. V, pl. 925в; Денике, табл. 51; публикацию второй — «Ночной пир» — см. Smith, pl. CXVI. Третья, насколько мне известно, не опубликована.

5—20. 1086—1088 г. х. (1675—1678 гг.). 16 подписных миниатюр в рукописи *Хамсе* Низами из John Pierpont Morgan Library (всего в этой рукописи 36 миниатюр). Ни одна из них не опубликована см. об этом Martinovitch, pp. 108—109.

21. 1089 г. х. (1678-79 г.). «Мария и Елизавета», бывшая колл. Мартина, потом колл. Минасян в Нью-Йорке. Публикация (Martin, vol. II, pl. 173).

22. 1100 г. х. (1688-89 г.). «Возвращение из Египта», бывшая колл. Мартина, потом колл. Минасян. Публикация (Martin, vol. II, pl. 173).

23. 1087 г. х. (1676-77 г.). «Две женщины». Единственное упоминание — Martin, vol. I, p. 124 — без указания места хранения и без воспроизведения.

Еще одна работа — «Аллегория славы» — упоминается у Маклагана (см. Maclagan, pp. 235—236).

Кроме того, в статье Парвиза Бехнама имеется указание, что в музее «Иран-и Бастан» в Тегеране находится *каламдан* с подписью «Мухаммад-Заман» и с датой 1082 г. х. (1671-72 г.). Автор статьи не отождествляет этого мастера с известным художником. К сожалению, в статье нет воспроизведения *каламдана*, без чего вопрос об его авторе остается открытым. Если это действительно работа интересующего нас Мухаммад-Замана, то она является наиболее ранним из известных его произведений (см. Бехнам, стр. 69).

[37] Объяснения этой и других близких по содержанию надписей см. ниже.

[38] Инв. номер Гос. Эрмитажа 144001. Я искренне благодарен старшему научному сотруднику отдела западноевропейского искусства Гос. Эрмитажа И. В. Линник, указавшей мне эту гравюру.

мад-Заман. Год 1096» (1684-85 г.). Сверху другая надпись: هو جهت سرکار نواب کامیاب سپهر رکاب اشرف اقدس ارفع همیون اعلی «Он! Для казны (*саркар*)[39] достигающего [своих] желаний, стремени небес, благороднейшего, святейшего, возвышеннейшего, августейшего[40], высочайшего властелина». На клинке меча Авраама написано золотом ابراهیم الخلیل الله «Ибрахим, друг Аллаха».

В 1958 г. в Rijksmuseum, Amsterdam, поступило блюдо дельфтского фаянса[41], на котором изображена точно такая же сцена, но на ином фоне. Очевидно, существовала европейская гравюра, которая послужила образцом как для росписи блюда, так и для миниатюры Мухаммад-Замана.

5. «Бой всадника с драконом» (№ 86). Подпись красной тушью в золотом картуше крупными буквами: راقمه حاجی محمد «Написал ее Хаджи Мухаммад». Вокруг этого картуша и немного ниже ясно видны следы двух стертых строк надписей, сделанных черной тушью мелким четким *насталиком* (в конце второй строки довольно ясно видно کاب — возможно, это было رکاب).

Рука Мухаммад-Замана видна здесь совершенно ясно. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить эту миниатюру с подписной работой художника «Бахрам Гур и дракон». На обеих миниатюрах повторяется один и тот же композиционный прием: слева изображено большое дерево, а другое поменьше, но сломанное, — на переднем плане. Одинаково передана также растительность. Особенно характерна передача неровной поверхности коры деревьев рядами маленьких прямоугольников, а также окраска и расположение листвы (мелкие листья, местами желтые, местами зеленые, размещены на ветвях небольшими пучками). Этот прием, прослеживаемый на ряде других работ художника и неизвестный по работам предшествующих ему мастеров, очевидно, был введен в персидскую миниатюру самим Мухаммад-Заманом. Почти одинаково в обоих случаях написана фигура дракона, особенно его голова.

Остаются еще две миниатюры, подписи на которых требуют пояснения. Работы эти следующие:

6. «Ветка цветущей сливы» (№ 88). Подпись: برقم کمترین بندگان محمد زمان تحریر یافت سنه ۱۱۰۵ «Написано ничтожнейшим из рабов Мухаммад-Заманом. Год 1105» (1693-94 г.). Сверху другая надпись: ...هو برسم پیشکش سرکار نواب کامیاب اشرف اقدس همیون له «Он! Для поднесения в казну достигающего [своих] желаний, благороднейшего, святейшего властелина...»[42]

7. «Нарциссы» (№ 89). Подпись: برقم کمترین بندگان محمد زمان صورت اتمام یافت سنه ۱۱۵ «Закончена картина ничтожнейшим из рабов Мухаммад-Заманом. В году 115». Очевидно, в дате, как этой порой встречается, опущен показатель тысячи, и ее нужно понимать как 1115 г. х. (1703-04 г.). Надпись сверху: جهت پیشکش سرکار خاصه شریفه «Для поднесения казне *хассе-йи шарифе*»[43].

Надписи на этих двух миниатюрах выполнены золотом довольно крупным письмом, в котором имеется большое количество элементов почерка *шикасте*, тогда как надписи на других миниатюрах Мухаммад-Замана чаще всего выполнены черной или белой краской[44], мелким четким почерком *насталик*, лишь иногда содержащим элементы почерка *шикасте*.

---

[39] О переводе этого слова см. ниже.

[40] В надписи необычно написано слово «августейший» — همیون, обычная форма — همایون.

[41] Датировано «ок. 1650» (см. „Bulletin van het Rijksmuseum", 1958, № 2, blz. 44, Taf. 5; «Konstkatter från Hollands Guldälder, National museum», 1959, № 103, Taf. 27).

[42] Два последних знака этой надписи непонятны.

[43] *Хассе-йи шарифе* — термин, обозначавший личный домен шаха.

[44] Только верхняя надпись на миниатюре «Венера и Амур» составляет исключение, но и она выполнена мелким четким *насталиком*.

Нетрудно заметить, что подпись художника на «Ветке цветущей сливы» и надпись в верхней части ее, так же как соответствующая последней надпись на «Нарциссах», несколько отличны от подобных им надписей на других работах художника.

Тем же почерком, каким выполнены подписи Мухаммад-Замана на «Ветке цветущей сливы» и «Нарциссах», сделаны золотом на трех несомненно индийских миниатюрах (л. 52 альбома) надписи, содержащие имя художника Али-Кули-бека Джаббадара и по почерку и формуле отличающиеся от подлинных его подписей (подробнее об этом см. ниже). Вместе с перечисленными выше, это обстоятельство заставляет усомниться в подлинности подписей Мухаммад-Замана на «Нарциссах» и «Ветке цветущей сливы».

Еще одним доказательством сомнительности подписи Мухаммад-Замана на «Нарциссах» является указанная в ней дата 1115 г. х. Дело в том, что в собрании Гос. Эрмитажа имеется коробочка с подписью Мухаммад-Али, сына покойного Мухаммад-Замана, и датой 1112 г. х. (1700-01г.)[45]. Поскольку роспись на крышке коробочки чрезвычайно близка по стилю работам Мухаммад-Замана (в особенности своеобразная трактовка деревьев), можно с уверенностью говорить, что отцом Мухаммад-Али был именно Мухаммад-Заман ибн Хаджи Йусуф. Следовательно, этот последний умер не позже 1112 г. х. Таким образом, дата 1115 г. х. является ошибочной и не могла быть написана самим художником.

Итак, можно сказать, что если даже «Ветка цветущей сливы» и «Нарциссы» и были работами Мухаммад-Замана, то выполненные на них золотом подписи являются только атрибуциями. Это тем более вероятно, что эти подписи выполнены по заново нанесенному фону миниатюр[46]. Не исключена также возможность, что первоначально на этих миниатюрах были подписи самого Мухаммад-Замана, которые недостаточно сохранились ко времени составления альбома.

Обратимся к надписям в верхней части миниатюр. Таких надписей всего четыре[47], и в них три раза повторяется выражение: نواب كامياب سپهر ركاب اشرف اقدس ارفع همیون اعلی[48] и три раза слово سركار *саркар*. Это последнее имеет много значений, в частности: «королевский двор, правительство, казна». Больше всего подходит здесь значение «казна»[49].

Приведенное выше выражение: «Достигающий [своих] желаний, стремя небес, благороднейший, святейший, возвышеннейший, августейший, высочайший властелин» не переводилось никем из ученых, писавших о Мухаммад-Замане[50], хотя оно находится на двух его миниатюрах из бывшей коллекции Ф. Мартина. Все это выражение в целом представляет титул шаха[51].

---

[45] Инв. номер VP 126. Об этой коробочке см. А. А. Иванов, *Коробочка с именем Мухаммада Али, сына Мухаммада Замана*, — «Сообщения Государственного Эрмитажа», XVIII, Л., 1960.

[46] Миниатюры были повреждены, их неровные края заметны еще и сейчас. Весьма возможно, что бумага со временем загрязнилась, что и послужило поводом для обновления фона, которое скрыло все дефекты. При рассматривании «Нарциссов» в ультрафиолетовых лучах видно, что черный фон сделан очень небрежно и на нем имеются пятна. На «Ветке цветущей сливы» фон более плотный и ровный, бумага под ним не видна.

[47] Аналогичные по содержанию надписи имеются на миниатюрах «Мария и Елизавета» и «Возвращение из Египта».

[48] Приведена наиболее полная форма.

[49] В этом значении встречается у Насрабади, стр. 263, 272, 280, 366. В. Ф. Минорский переводит его как «ведомство» (department), но это всегда сопровождается словами, указывающими, о каком конкретном ведомстве идет речь (см. Tadhkirat al-muluk, pp. 78, 146, 147).

[50] Мне известен случай перевода этого выражения, взятого с рисунка художника Шафи Аббаси, где приведен дословный перевод без объяснения подлинного его значения (SPA, vol. III, p. 2131)

[51] См. Папазян, док. № 17, стр. 276; Насрабади, стр. 45, 157, 169; Tadhkirat al-muluk, pp. 60, 69; Karabacek, Ss. 27—28. Такой же титул шаха встречается на двух образцах каллиграфии Мир Имада ал-

Таким образом, выходит, что миниатюра «Венера и Амур» написана по приказу шаха[52], «Жертвоприношение Авраама» — для казны шаха[53], «Ветка цветущей сливы» — в качестве подарка в казну и «Нарциссы» — в качестве подарка в казну личного домена шаха.

Из всего этого можно сделать вывод, что Мухаммад-Заман, сын Хаджи Йусуфа, состоял при шахском дворе. Об этом же может свидетельствовать и то, что он написал три миниатюры на оставшихся незаполненными листах знаменитого *Хамсе* Низами Британского музея, которое было изготовлено для шаха Тахмаспа I в 1539—1542 гг. и уж, конечно, должно было находиться в шахской библиотеке. На л. 221 в этой рукописи находится миниатюра «Ночной пир», опубликованная в книге В. Смита[54]. На ней есть следующая подпись: هو در بلده طیبه اشرف برقم کمترین بندگان محمد زمان اتمام یافت سنه ۱۰۸۶ «Он! В благословенном городке Ашрафе закончил ничтожнейший из рабов Мухаммад-Заман. Год 1086» (1675-76 г.) Здесь указано место исполнения миниатюры — Ашраф, летняя резиденция шаха в Мазандаране. Очевидно, Мухаммад-Заман находился там в 1086 г. х. вместе с шахским двором.

Теперь следует кратко суммировать те сведения о жизни и творчестве художника Мухаммад-Замана, сына Хаджи Йусуфа, которые могут быть признаны достоверными.

Ни дата, ни место его рождения не известны. Ничего не знаем мы также о его детстве, юности и годах учения. Как мы видели, миниатюры «Венера и Амур» и «Жертвоприношение Авраама» написаны с фламандских гравюр. Миниатюра «Возвращение из Египта» тщательно скопирована с гравюры Люка Ворстермана, сделанной по картине Рубенса[55]. Миниатюры «Сошествие святого духа на Христа, Марию и Иосифа» и «Мария и Елизавета» написаны, по-видимому, тоже с фламандских гравюр. Если бы он учился в Италии, как то пытались вывести из сообщения Мануччи, то скорее всего писал бы по гравюрам итальянских мастеров. В 1086 г. х. (1675 г.). являясь уже зрелым мастером, он работает в Ашрафе, шахской резиденции в Мазандаране, и несколько позднее в Исфахане. Очевидно, он состоял в штате придворной мастерской. В его работах проявилось сильное влияние европейской живописи[56]; несколько его работ написаны на библейские сюжеты[57]. Об отношении самого Мухаммад-Замана к христианству ничего не известно. Последняя по времени его

Хасани в издаваемом альбоме (лл. 13 и 55, см. № 106 и 107). Оба эти образца написаны для шахской библиотеки. Этот же титул шаха имеется на одной миниатюре Риза-йи Аббаси (см. Martin, vol. II, pl. 110, средняя).

[52] Как мы только что установили, миниатюра «Венера и Амур» была написана по приказу шаха. Корнелий Ле Брюн, который был в Исфахане в 1703—1704 гг., пишет о каком-то искусном художнике, находившемся на службе у шаха: «Этот художник был занят копированием для шаха книги о цветах, которая была напечатана в нашей стране (т. е. в Голландии. — *А. И.*) и раскрашиванию которых одно европейское духовное лицо обучало его, насколько оно могло» (см. Le Bruyn, t. I, p. 220). Не исключена возможность, что подобная практика копирования для шаха существовала и в XVII в.

[53] Так же как «Мария и Елизавета» и «Возвращение из Египта».

[54] Smith, pl. CXVI.

[55] См. Rooses, t. I, pl. 64. Это впервые было указано M. Aga-Oglu (M. Aga-Oglu, *Exhibition of Islamic Art*, M. H. De Joung Memorial Museum, San Francisco, 1939, № 79).

[56] Известно, что шах Аббас II (1642—1666) учился живописи у двух голландских художников. Одного из них звали «Angel», другого «Lokar» (см. Sakisian MP, p. 133). О каком-то голландском художнике, работы которого ценил Аббас II, сообщается в кармелитских хрониках (см. Chronicle, vol. I, p. 404). Теоретически не исключена возможность, что Мухаммад-Заман мог бы учиться у этих художников, так как годы его юности совпадают со временем правления Аббаса II.

[57] Все эти миниатюры были написаны после 1086 г. х. (1675-76 г.), когда художник назвал себя в подписи к миниатюре «Хаджи Мухаммад, сын Хаджи Йусуфа». Это еще раз показывает неосновательность предположения Мартиновича о том, что Мухаммад-Заман снова принял ислам и совершил хадж.

миниатюра «Возвращение из Египта» написана также в Исфахане в 1100 г. х. (1688-89 г.).

Умер Мухаммад-Заман около 1112 г. х. (1700-01 г.), если не в самом этом году.

В издаваемом альбоме Института народов Азии есть еще несколько миниатюр, которые близки работам самого Мухаммад-Замана или других художников, работавших в той же манере [58].

Таких миниатюр всего четыре:

1. «Ветка орешника» (№ 93). Подпись выполнена черной тушью четким почерком: برسم پیشکش سرکار خاصه شریفه اتمام یافت راقمه حاجی محمد ۱۰۹۴ «Закончено для поднесения в казну *хассе-йи шарифе*. Написал это Хаджи Мухаммад. 1094» (1682-83 г.). Ветка орешника занимает центральную часть листа; фон, свободный от других изображений, слегка тонирован светло-желтым. Без подцветки оставлены лишь места, где помещена надпись и видна фактура бумаги, сходная по цвету и строению с бумагой, на которой написана миниатюра Мухаммад-Замана «Гиацинты».

Уверенно, с большой наблюдательностью, выполнена «Ветка орешника»; тщательно проработаны все детали; широко применена светотень при передаче листьев и плодов. Все это сближает «Ветку орешника», подписанную «Хаджи Мухаммад», с работами Мухаммад-Замана, особенно с «Гиацинтами», которые написаны в том же году. Можно предположить, что «Ветка орешника» также принадлежит руке Мухаммад-Замана и что в подписи художник опустил вторую часть имени, как это имело место на одной миниатюре в *Хамсе* Низами из John Pierpont Morgan Library (л. 124в.) [59].

Нижняя часть миниатюры дописана, что было сделано, как и в отмеченных выше случаях, скорее всего при составлении альбома. Мастер, дополнивший «Ветку орешника», добросовестно передал все детали растения, отмеченные Хаджи Мухаммадом. Однако он лишь копировал чужое произведение, а не писал с натуры, как это безусловно делал Мухаммад-Заман. Это заметно в более вялой трактовке дописки и некоторой условности по сравнению с реалистическим подходом Мухаммад-Замана в отделке деталей. При этой дописке, по-видимому, и появился светло-желтый фон миниатюры, первоначально отсутствовавший.

2. В издаваемом альбоме имеется составленная из четырех частей миниатюра «Цветы» (№ 90). Черный фон написан также при составлении альбома. Около левого нижнего цветка выведена белой краской подпись, второе слово которой непонятно: راقمه الفی حاجی محمد فی شهور سنه ۱۱۱۲ «Написал это... Хаджи Мухаммад в месяцы года 1112» (1700-01 г.). Формула подписи близка к формуле на предыдущей миниатюре, и дата не противоречит высказанному выше предположению о годе смерти Мухаммад-Замана. Однако общий характер исполнения не позволяет отнести эту миниатюру к работам Мухаммад-Замана. Весьма возможно, что эта пометка была сделана при составлении альбома.

3. «Посещение мудреца (?)» (№ 91). В этой миниатюре прослеживаются некоторые отмеченные выше особенности, характерные для произведений Мухаммад-Замана и встречающиеся в работах его последователей. Прежде всего обращает на себя внимание одинаковая трактовка растительности [60]. Под влиянием европейской живописи в передаче пейзажа использована линейная перспектива, что, однако, встречается и в работах других персидских миниатюристов.

---

[58] В манере Мухаммад-Замана работали Ака Нуйан (см. Robinson MMA, № 24), Али-Наки (см. Robinson BL, p. 161), Мухаммад Султани и Мухаммад-Али, сын Мухаммад-Замана, упоминавшийся выше.

[59] На этой миниатюре имя художника дано просто «Хаджи Мухаммад, сын Хаджи Йусуфа».

[60] Изображение растительности в манере Мухаммад-Замана существовало, очевидно, вплоть до 40-х годов XVIII в., о чем свидетельствует портрет Надир-шаха из коллекции Голубева (Coomaraswamy MO, pl. 87, № 155).

На миниатюре изображены индийские женщины. Это объясняется скорее всего знакомством мастера с образцами индийской миниатюры или, может быть, связано с личными впечатлениями мастера. Включение индийских типажей в работы персидских миниатюристов наблюдается и в более ранний период [61].

4. «Пожалование перстня» (№ 92). Надпись сверху: هو یا صاحب الزمان ۱۱۰۶ «Он! О владыка времени [62]. 1106» (1794-95 г.). На миниатюре изображена группа людей на веранде. Знатный вельможа, сидящий на коврике, вручает перстень стоящему перед ним на коленях юноше. Слева и справа размещены слуги. В пролетах между колоннами веранды виден пейзаж, служащий задним планом композиции. Трактовка пейзажа свидетельствует о знакомстве мастера либо непосредственно с европейской живописью, либо с работами иранского художника, испытавшего на себе ее влияние. Своеобразная передача стволов и кроны деревьев, характерная для Мухаммад-Замана, подтверждает скорее второе предположение. Трактовка же лиц, резко и обобщенно моделированных светотенью, а также несколько неловкие фигуры изображенных персонажей напоминают людей на миниатюрах художника Мухаммада Султани, выполненных им почти в то же время, что и рассматриваемая миниатюра [63].

Миниатюру «Пожалование перстня» сближает с работами Мухаммада Султани одинаковая поза центрального персонажа и использование такого же интерьера с той же оградой веранды и с одинаково переданными орнаментами ковров. Очень близка также красочная гамма этих миниатюр. Все это позволяет высказать предположение, что «Пожалование перстня» выполнена Мухаммадом Султани.

•

Второй крупный персидский художник, работы которого имеются в настоящем альбоме, — Али-Кули-бек Джаббадар.

О творчестве его известно очень мало. Опубликована только одна его работа, представляющая, по мнению Ф. Мартина, портрет французского принца, копию с картины Филиппа де Шампань, около 1650 г. [64] Мартин упоминает другую миниатюру этого художника, хранящуюся в Гос. Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина [65]. Еще одна его миниатюра «Пастушок и пастушки» была представлена на

---

[61] 1. Миниатюра Риза-йи Аббаси «Шах Аббас и Хан Алам», 1042 г. х. (1633 г.), ГПБ им. Салтыкова-Щедрина, Dorn 489, л. 74а (см. Martin, t. II, pl. 160).

2. Миниатюра «Молящийся человек» — копия с индийской миниатюры, выполненная персидским художником, 1050 г. х. (1641 г.) (см. Sarre — Mittwoch, Taf. 28a).

3. В собрании Гос. Эрмитажа есть миниатюра, изображающая индуса (VC 740, XXVI). Подпись: بهاء الدین [слово непонятно. — *А. И.*] ... هو در شهر ربیع الاخر سنه ۱۰۶۱ سمت تحریر یافت در شهر صفاهان گیلانی «Он! Написано в месяце раби ал-ахир года 1061 в городе Исфахане... Баха ад-Дин Гилани». Дата соответствует марту-апрелю 1651 г.

4. На миниатюре Муина мусаввира «Молочница и корова» тоже изображена индийская женщина. Дата — 1087 г. х. (1675 г.) (см.: Kühnel, Mu'in, S. 112, Taf. 6).

5. К исфаханской школе середины XVII в. следует отнести еще одну миниатюру из собрания Эрмитажа — «Служанка» (VP 949), хотя на ней изображена индийская женщина. Написанная золотом на синем фоне этой миниатюры растительность выполнена в стиле, характерном только для исфаханской школы XVII в. (см. серию открыток «Государственный Эрмитаж. Индийская миниатюра», Изогиз, Л., 1957).

[62] Так именуется двенадцатый шиитский имам.

[63] Подробнее о работах Мухаммада Султани см. «Персидские миниатюры XIV—XVII вв.» (подготовляется к печати).

[64] Martin, vol. II, pl. 172. Подпись: رقم کمترین علیقلی جبه‌دار «Написал ничтожнейший Али-Кули Джаббедар». *Джаббедар* — буквально: «имеющий латы, броню; закованный в латы».

[65] Dorn 489, л. 13а; Martin, vol. I, p. 124.

выставке в Нью-Йорке в конце 20-х годов нашего века[66]. Возможно, что к работам этого художника принадлежит небольшая круглая миниатюра в John Rylands Library, Manchester[67], изображающая святую и подписанная художником Али-Кули.

Этим исчерпываются все известные до сих пор работы художника Али-Кули Джаббадара. Мартин и Блоше считают, что он работал в середине XVII в.[68], однако неизвестно, на чем это основано. Ни одна из перечисленных работ Али-Кули не датирована, указанные же авторы ссылок на письменные источники не приводят.

В издаваемом альбоме Института народов Азии имеется пять подписных миниатюр Али-Кули Джаббадара и еще три, которые могут быть приписаны ему. Это следующие работы:

1—2. «Две дамы и паж(?)» (№ 95). Подпись художника: بتاريخ شهر صفر ختم بالخير و الظفر در دار السلطنه قزوين مرقوم شد رقم كمترين غلامان عليقلى جبادار سنه ۱۰۸۵ «В месяце сафаре окончено благополучно и успешно. Написано в стольном городе Казвине. Написал ничтожнейший из рабов Али-Кули Джаббадар[69]. Год 1085» х. Месяц сафар указанного года начался 7 мая и окончился 5 июня 1674 г. В левом верхнем углу листа помещена другая небольшая миниатюра этого художника, представляющая аллегорическую фигуру с подписью: رقم عليقلى جبادار «Написал Али-Кули Джаббадар».

3. «Сокол» (№ 96). Подпись художника в небольшом прямоугольном картуше выведена несколько манерным почерком: هو رقم غلامزاده قديم عليقلى جبادار «Он! Написал сын старинного раба Али-Кули Джаббадар». Таким образом, подпись и по содержанию, и по характеру исполнения отличается от предыдущей. Как будет показано далее, сто обычная формула его подписи.

4. «Две царственные (?) особы и слуга» (№ 98). Здесь подпись тоже заключена в небольшую прямоугольную рамку: هو غلامزاده قديم رقم عليقلى «Он! Сын старинного раба, написал Али-Кули». Над плечом стоящей слева фигуры неразборчивая грузинская надпись.

5. «Шах и придворные» (№ 99). Голова центральной фигуры окружена сиянием. Над головами стоящих слева мужчин имеются неразборчивые грузинские надписи, выполненные тем же почерком, что и на предшествующей миниатюре. Подпись художника и здесь в небольшом прямоугольном картуше: هو غلامزاده قديم عليقلى جبادار «Он! Сын старинного раба Али-Кули Джаббадар».

6. «Выводка коней перед шахом» (№ 100). Без подписи. Здесь также голова центральной фигуры окружена сиянием. В одежде изображенных лиц наблюдается полное сходство с предшествующими миниатюрами. Более того, лицо пожилого, слегка сутулого человека, стоящего со скрещенными на животе руками в центре левой группы, повторяет лицо одного из двух сидящих слева от шаха мужчин на миниатюре «Шах и придворные». Все это, а также ряд других признаков, как моделировка фигур светотенью, характерные стройные фигуры юношей с удлиненными лицами и подчеркнуто тонкими талиями и, наконец, особая трактовка деревьев, дают основания отнести эту миниатюру к произведениям Али-Кули Джаббадара.

---

[66] Demotte 1929, N 97.

[67] Maclagan, p. 255. В коллекции Честер Битти имеются две миниатюры с подписью «Али-Кули». По своему стилю это чисто индийские миниатюры, не имеющие ничего общего с работами Али-Кули Джаббадара, о которых пойдет речь ниже (см. Arnold and Wilkinson, vol. III, pl. 87—88). Ср. также Arnold and Wilkinson, vol. I, p. 47, где написано, что этот «Али-Кули, возможно, идентичен с Али-Кули-беком, который, кажется, работал при шахе Аббасе I», при этом приводится ссылка на книгу Schulz, Bd I, S. 193.

[68] Martin, vol. I, p. 124; Demotte 1929, № 97.

[69] Судя по эпитету, этот художник имел, возможно, какое-то отношение к арсеналу. *Джаббахане* — арсенал; *джаббадар-баши* — глава арсенала (см. Tadhkirat al-muluk, pp. 56, 65, 117, 134, 136).

7. «Шахская охота» (№ 101). Без подписи. Может быть отнесена к работам Али-Кули Джаббадара на основании тех же признаков, которые были перечислены при определении автора предшествующей миниатюры.

При этом следует отметить, что на всех трех последних миниатюрах повторяется одна и та же центральная фигура. Она изображает царственную особу, и это, вероятнее всего, шах Сулейман, вступивший на престол в 1666 г. в возрасте 20 лет.

8. «Всадник» (№ 102). Без подписи. По характеру письма, что особенно сказывается в фигуре лошади, эта миниатюра близка работам Али-Кули Джаббадара. На крупе лошади клеймо в форме трилистника, которое повторяет клеймо на крупе одной из лошадей на миниатюре «Выводка коней перед шахом».

В ленинградских собраниях есть еще две миниатюры Али-Кули Джаббадара: «Портрет мирзы Джалала» [70] и еще один «Всадник» [71].

Какие данные о биографии Али-Кули Джаббадара мы можем извлечь из его работ? Имя его известно только в приведенной форме [72]. В 1085 г. х. (1674 г.) он уже работал в Казвине. Мнение Мартина и Блоше о том, будто он работал уже в середине XVII в., пока не подтверждается. Весьма вероятно, что Али-Кули Джаббадар был близким ко двору художником, ибо на трех его миниатюрах изображен, несомненно, шах. В работах этого художника заметно очень сильное влияние европейской живописи (перспектива, портретность изображаемых людей, моделировка светотенью).

В персидских источниках до сего времени не были обнаружены сведения об Али-Кули Джаббадаре. Лишь в известном тазкире Хаджи Лутф-Али-бека Исфахани *Аташкаде*, составленном между 1174 г. х. (1760 г.) и 1193 г. х. (1779 г.), упоминается художник Али-Кули-бек [73]:

علی — اسمش محمد علی بیك خلف ابدال بیك نقاش‌باشی و جد ایشان علیقلی بیك فرنگی است و در فن نقاشی ثانی مانی است در دولت سلاطین صفویه بشرف اسلام مشرف و مشغول خدمات سلاطینی [بوده][74] و خود نیز در اصفهان نشو و نما یافته و در عهد شاه طهماسب ثانی صفوی و زمان سلطنت نادر شاه نقاش‌باشی [بوده][75] و اخر الامر ضعف باصره بهم رسانیده و در مازندران در سنه ۱۱۷۲ بدرود عالم فانی کرده باکثر کمالات صوری و معنوی آراسته خصوص در فن تصویر یگانه آفاق بود در میان فقیر و ایشان کمال رفاقت و خصوصیت بود...

---

[70] Альбом миниатюр Института народов Азии АН СССР, шифр Д 181, л. 1. Подпись: هو صورت میرزا جلالا رقم شد غلام زاده قدیم علیقلی «Он! Написан портрет мирзы Джалала. Сын старинного раба — Али-Кули».

[71] ГПБ им. Салтыкова-Щедрина, альбом Dorn 489, л. 13а. Подпись: عمل علیقلی بیك جبادار «Сделал Али-Кули-бек Джаббадар».

В издаваемом альбоме Института народов Азии имеются также индийские миниатюры с подписью Али-Кули:

1) л. 52 (№ 76); упоминавшиеся выше три миниатюры с подписью: عمل علیقلی بیك جبادار «Сделал Али-Кули-бек Джаббадар»;

2) л. 64 (№ 77); подпись: غلام زاده شاه عباس ثانی کمینه علیقلی «Сын раба шаха Аббаса II — смиреннейший Али-Кули»;

3) л. 50 (№ 78); подпись: رقم علیقلی ارناوت «Написал Али-Кули Арнаут».

По своему стилю эти миниатюры не имеют ничего общего с подлинными работами Али-Кули Джаббадара, и поэтому их подписи нельзя считать подлинными, тем более, что и почерк их отличается от подписей Али-Кули Джаббадара.

[72] В отличие от публикуемых миниатюр, на которых имя художника имеет форму جبادار «Джаббадар», на миниатюре, изданной Мартином, написано: جبه‌دار «Джаббедар» (Martin, vol. II, pl. 172). Можно предполагать, что последняя надпись является только атрибуцией.

[73] Цитирую по рук. Ин-та народов Азии АН СССР В 113, переписанной в 1212 г. х. (1797-98 г.), л. 227б. Впервые эти сведения были приведены в каталоге Sachau — Ethé, col. 291, № 814.

[74] Дополнено по рукописи Ин-та народов Азии АН СССР Д 213, л. 229а.

[75] Дополнено по рукописи Ин-та народов Азии АН СССР Д 411, л. 242б.

«Али [76] — имя его Мухаммад-Али-бек, сын Абдал-бека *наккаш-баши* [77], а дед его — Али-Кули-бек Фаранги [78], и он (Али-Кули-бек) в искусстве живописи — второй Мани и во [время] правления сефевидских государей [он] удостоился чести [принятия] в ислам и был занят на султанской службе. Сам [Мухаммад-Али-бек] тоже вырос в Исфахане, и в период [правления] шаха Тахмаспа II и во время правления Надир-шаха он был *наккаш-баши* [79]. В конце концов его постигла слабость зрения, и в 1172 [1758-59] г. в Мазандаране он распростился с бренным миром. Он был украшен многими достоинствами внешними и внутренними, особенно в искусстве портрета он был единственным в мире [80]. Между ним и [сим] несчастным [81] была полнота дружбы и близости».

Можно утверждать, что упоминаемый в *Аташкаде* Али-Кули-бек Фаранги и Али-Кули Джаббадар — одно и то же лицо. Полное его имя было, вероятно, Али-Кули-бек Джаббадар. По всей видимости, он был европейским художником, работавшим в Иране [82]. Основанием для этого предположения служит хорошее знакомство Али-Кули-бека с приемами европейской живописи [83]. Время его деятельности относится ко второй половине XVII в. и совпадает в основном со временем правления шаха Сулеймана (1666—1694). Об этом свидетельствуют имеющаяся на миниатюре Али-Кули-бека Джаббадара дата — 1085 г. х. (1674 г.) и форма чалмы на персонажах миниатюр этого художника [84].

•

---

[76] Это *тахаллус* Мухаммад-Али-бека.

[77] Глава художников придворной мастерской.

[78] Обычно значит «европеец».

[79] Возможно, работой Мухаммад-Али является миниатюра, опубликованная в книге Локкарта, с подписью — «Мухаммад-Али» и датой — 1133 г. х. (1720-21 г.). Эта миниатюра хранится в Британском музее (см. Lockhart FS, p. 489).

[80] Буквально «уника горизонтов».

[81] Т. е. автором тазкире.

[82] О европейских картинах и европейских художниках в Иране см. Sakisian MP, pp. 132—133. К этим сведениям можно прибавить еще и другие. В кармелитских хрониках есть сообщение, что на приеме у шаха Аббаса 15.VI.1621 г. присутствовал какой-то фламандский художник, которого шах удерживал в Иране и пытался заставить его поступить к нему на службу (см. Chronicle, vol. I, p. 254). Адам Олеарий пишет о живописце Дитерихе Нимане из Буксгегеде, состоявшем, очевидно, при посольстве и умершем на обратном пути из Исфахана в Шемаху. Шах Сефи I приглашал его на службу, но он отказался (см. Олеарий, стр. 955—956). Шах Аббас II был большим любителем европейской живописи. В кармелитских донесениях сообщается: «... Есть некий [художник] голландец, который работает для Компании (т. е. голландской Ост-индской компании. — *А. И.*) и который делал очень мало, однако же получал хорошее вознаграждение, и шах был к нему очень благосклонен...» Вследствие этого кармелиты очень хотели иметь в своем распоряжении художника, чтобы увеличить свое влияние на шаха (см. Chronicle, vol. I, p. 404). Корнелий Ле Брюн, который сам был художником, сообщает о каком-то немецком живописце, приехавшем несколько ранее его в Исфахан. Этот последний написал картину для шаха, но не получил вознаграждения (см. Le Bruyn, t. I, p. 220).

[83] Высокая оценка, которой удостаивает его автор *Аташкаде* (сравнение с легендарным художником Мани), объясняется, вероятно, не личными качествами художника, а тем, что любой европейский художник, даже не первоклассный, мог казаться большим мастером в условиях Ирана второй половины XVII в., когда искусство персидской миниатюры клонилось к упадку.

[84] Чалму такой формы носили со второй половины XVII в. примерно до конца 20-х гг. XVIII в. Самые ранние известные мне миниатюры, на которых изображены персонажи в чалме уже почти такой формы, как на миниатюрах Али-Кули-бека Джаббадара, находятся в рукописи, переписанной в 1074—1079 г. х. (1663—1669 гг.) и хранящейся в Metropolitan Museum of Art (см. Upton, p. 207, fig. 3). Совершенно аналогичная по форме чалма изображена на персонажах одной миниатюры Муина мусаввира, написанной в 1674 г. (см. Kühnel, Mu'in, S. 109, Taf. 3), и на миниатюрах Мухаммад-Замана — «Бахрам Гур и дракон» (1675-76 г.) и «Ночной пир» (1675-76 г.).

В издаваемом альбоме Института народов Азии есть миниатюры еще одного художника, который тоже, вероятно, работал в Иране. Его имя — Мухаммад-Риза-йи Хинди. Следующие работы имеют его подпись:

1. «Цветы и птица» (№ 94). Лист составлен из шести отдельных миниатюр, из которых подписаны четыре маленькие с цветами и одна с птицей. Формула подписи на всех этих работах одна и та же: رقم كمترين محمد رضاء هندى «Написал ничтожнейший Мухаммад-Риза-йи Хинди».

2. «Цветы и птица» (№ 103). Этот лист тоже составлен из шести миниатюр и является почти полным повторением предшествующего, однако в зеркальном отображении. Подписаны только две миниатюры, изображающие «Ирисы»: رقم كمترين محمد رضاء هندى «Написал ничтожнейший Мухаммад-Риза-йи Хинди».

В письменных источниках пока не обнаружено никаких сведений о жизни этого художника. Работал Мухаммад-Риза-йи Хинди в середине XVIII в.[85] и, вероятно, в Иране, на что указывают, во-первых, чисто персидская формула подписи на его миниатюрах, во-вторых, небольшая подписная и датированная его миниатюра — «Портрет юноши в красной шапке»[86] с подписью: عمل كمترين محمد رضاء هندى ١١٦٩ «Сделал ничтожнейший Мухаммад-Риза-йи Хинди. 1166» (1752-53 г.). На юноше головной убор с четырьмя углами сверху, какой носили только в Иране. Он был введен Надиром, по-видимому, в начале 30-х годов XVIII в. и назывался *тахмази*[87]. Можно предполагать, что художник происходил из Индии, — на это указывает его *нисба* «Хинди».

Одна миниатюра альбома «Птица и цветущая акация» (№ 46) принадлежит Мухаммад-Бакиру, принимавшему участие в украшении полей и рамок листов[88]. Едва заметная подпись художника كمترين باقر находится справа внизу. При компоновке на лист этой миниатюры была сделана большая дописка сверху, но подпись вряд ли относится к дописке, ибо она сделана на самой миниатюре. Скорее всего можно предположить, что Мухаммад-Бакир поместил в альбом свою миниатюру, тем более что он работал и как миниатюрист[89].

•

Среди содержащихся в альбоме Е 14 персидских миниатюр имеется некоторое количество первоклассных работ. Значение их тем более велико, что все они относятся к концу XVII — первой половине XVIII в., т. е. к периоду, наименее изученному в истории персидской миниатюры.

Таким образом, издаваемый альбом расширяет наши знания об исфаханской школе миниатюры, позволяет ввести в научный обиход работы ранее неизвестных художников, более полно представить творчество других мастеров и сделать первые шаги в изучении искусства Ирана XVIII в.

---

[85] Этот художник упоминается у Мартина: «Махмуд (sic!) Риза Хинди, около 1735 г. Миниатюра в рукописи, Петербург, CDLXXXIX. Миниатюра в одном альбоме Хедивской библиотеки, Каир» (см. Martin, vol. I, p. 127). Упоминаемая Мартином миниатюра из Ленинграда хранится в ГПБ им. Салтыкова-Щедрина (альбом Dorn 489, л. 53а). На ней стоит дата 1166 г. х. (1752-53 г.); (см. Martin, vol. II, pl. 223). Непонятно, откуда взял Мартин дату «около 1735 г.».

[86] ГПБ им. Салтыкова-Щедрина, альбом Dorn 489, л. 65б.

[87] См. М. Р. Арунова и К. З. Ашрафян, *Государство Надир-шаха Афшара*, М., 1958, стр. 135—136. Возможно, что такие головные уборы носили и после смерти Надир-шаха (1747 г.), до того как в Иране окончательно утвердился Карим-хан Зенд. Изображение персонажей в подобных головных уборах на каких-либо предметах может служить достаточным основанием для их датировки.

[88] См. стр. 10—12 настоящего издания.

[89] О его миниатюрах см. стр. 11 настоящего издания (прим. 22).

О. Ф. Акимушкин

МИР ИМАД

Искусство каллиграфии — редкий дар, поэтому на поколение приходится только один великий каллиграф[1].

В ИРАНЕ, как и повсюду на мусульманском Востоке, каллиграфия относилась к наиболее высоким искусствам. Выдающиеся артисты-каллиграфы, творившие в разные времена и эпохи, окружались не меньшим, если не большим почетом, чем мастера кисти и слова, а выходившие из-под их пера рукописные списки или отдельные образцы их почерка, именуемые *кита*, всегда находили самый широкий спрос и ценились исключительно высоко.

Особую популярность среди иранских каллиграфов получил почерковый стиль *насталик*, созданный, согласно традиции[2], распространенной в среде каллиграфов, мастером Али-йи Табризи (ум. в 1404-05 г.) из двух почерковых стилей того времени — *насха* и *талика*. История каллиграфии знает много имен первоклассных каллиграфов, писавших этим почерком, но подлинных мастеров, согласно той же традиции, было только трое: Султан-Али Машхади (ум. в 1520 г.), Мир Али Харави (ум. в 1543-44 г.) и Мир Имад Казвини.

Несмотря, однако, на широкую известность, которую снискал себе Мир Имад[3], мы располагаем весьма скудными и далеко не полными сведениями о нем. Наиболее достоверные и точные сведения приводят Кази Ахмад[4] и Искандар Мунши[5]. Обычно эти данные так или иначе перерабатывались более поздними историками и биографами, причем последние либо просто ограничивались пересказом своих предшествен-

---

[1] Анонимный трактат по каллиграфии, хранящийся в Берлинской библиотеке (л. 48а); цит. по D. S. Rice, *The unique Ibn al-Bawwab manuscript in the Chester Beatty Library*, Dublin, 1955, p. 7.

[2] Г. И. Костыгова, *Трактат по каллиграфии Султан-Али Мешхеди*, — «Труды ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина», Л., 1957, т. II (V), стр. 139; OCM, 1934, vol. X, № 4, pp. 16—18.

[3] Мир Имада упоминают или посвящают ему особые разделы авторы девяти исторических и биографических сочинений, а также авторы семи сочинений, посвященных каллиграфам и каллиграфии. Из последних нам был доступен только труд Санглаха.

[4] Кази Ахмад, стр. 170.

[5] Искандар Мунши, т. II, стр. 895.

ников[6], либо добавляли к ним новые сведения, представляющие часто смешение реальных и вымышленных фактов[7]. Следует отметить, что известный художник и поэт Садик-бек Афшар, составивший в 1016/1607-08 г. антологию *Маджма ал-хавасс* («Собрание избранных»)[8], ни словом не обмолвился о Мир Имаде, хотя он упоминает в ней двенадцать второстепенных каллиграфов, современных Мир Имаду[9]. Весьма возможно, что он сделал это из чувства соперничества, так как, по-видимому, имел основания видеть в нем своего конкурента при дворе.

Естественно, что в связи с ограниченностью сведений о Мир Имаде многое в его жизни и творчестве остается невыясненным. Более того, даже точное и полное имя каллиграфа еще окончательно не установлено, поскольку все известные нам источники, за единственным исключением, называют его только Мир Имад[10]. Исключением этим является труд турецкого биографа второй половины XVIII в. Мустаким-заде, который именует его Мухаммад ибн Хусайн.

Впоследствии данное имя было принято французским ориенталистом Э. Блоше[11] и иранским ученым Насраллахом Фалсафи[12]. М. Байани полагает, что сведения, приводимые Мустаким-заде, не заслуживают доверия, «поскольку все то, что он (Мустаким-заде. — *О. А.*) рассказывает относительно Мир Имада, неосновательно, беспочвенно и более похоже на вымысел»[13]. Оговариваясь при этом, что «в ту эпоху редко кому-либо давали имя Имад», он высказывает предположение, что Имад могло быть именем каллиграфа, которое последний по мере роста известности сделал частью своего почетного прозвания (*лакаб*) — Имад ал-Мулк[14]. Между тем известным подтверждением сообщения Мустаким-заде является, на наш взгляд, один из хранящихся в Британском музее образцов каллиграфии, подписанный Мухаммадом Имадом ал-Хусайни (sic!) и датированный 1017/1608-09 г.[15].

Согласно мнению К. Юара, каллиграф принял почетное прозвание Имад в честь придворного Имад ал-Мулка, оказывавшего ему покровительство при дворе[16]. Махди Байани считает данное сообщение К. Юара «явной ошибкой», потому что еще до работы при дворе Мир Имад имел это почетное прозвание[17]. Сообщение К. Юара представляется нам также сомнительным, поскольку имеется целый ряд образцов — *кита*, выполненных Мир Имадом задолго до его работы в роли придворного каллиграфа и подписанных

---

[6] См., например, Насрабади, стр. 208; *Мират ал-алам*, ОСМ, 1934, vol. X, № 4, p. 51.

[7] Обычно это наблюдается в более поздних источниках (с конца XVIII в.); см., например, Хашими, л. 293а, и др.

[8] صادق بيك افشار، مجمع الخواص، تبريز، ۱۳۲۷

[9] Там же, стр. 30, 83, 92, 95, 126, 182, 216 и т. д.

[10] При составлении биографии Мир Имада, помимо источников, нами были использованы также следующие работы: 1) Huart, pp. 239—242; 2) سخنرانى مشهور مهد صفوى، احوال وآثار ميرعماد خوشنويس، دكتر مهدى بيانى رئيس كتابخانه ملّى، سخنرانيهاى انجمن دوستداران كتاب، تهران، ۱۳۳۱. — автор впервые восстанавливает биографию Мир Имада; 3) نصر الله فلسفى، زندگانى شاه عباس اول، جلد ۲، تهران، ۱۳۳۴، ص ۵۷—۶۱ — изложение построено в основном на работе Махди Байани.

[11] «Bulletin de la Société Française de la Reproduction des Manuscrits à peintures», année XII, Paris, 1928, p. 130.

[12] Фалсафи, т. II, стр. 57.

[13] Байани, стр. 8.

[14] Там же.

[15] Rieu, vol. II, p. 783a, Add. 928. В данном случае дата выполнения образца вызывает предположение, что составитель каталога неточно прочел *нисбу* каллиграфа. Мир Имад в части своих подписей ставил диакритический знак в виде двух точек под конечным ى *нисбы* المسني, которую в связи с этим иногда читали ал-Хусайни. Ср. M. Ziauddin, *A monograph on muslim calligraphy*, Calcutta, 1936, p. 41, где ясно написанная *нисба* ал-Хасани прочитана как ал-Хусайни.

[16] Huart, p. 239.

[17] Байани, стр. 8.

либо «Имад», либо «Имад ал-Хасани» (№ 104, 105). С другой стороны, вполне возможно и то, что каллиграф, не работая при дворе, мог пользоваться покровительством влиятельного вельможи Имад ал-Мулка и принять *лакаб* в его честь.

Подобные же разноречивые сведения и мнения содержатся в источниках, а также высказываются исследователями относительно *нисбы* Мир Имада. Современник мастера Искандар Мунши свидетельствует, что Мир Имад происходил из рода казвинских сейидов Сайфи Хасани[18]. Следуя за Мустаким-заде, К. Юар сообщает, что Мир Имад происходил из сейидов Сайфи Хусайни, и считает, что *нисба* Хасани была принята Мир Имадом в честь его деда Хасана Али — известного каллиграфа и весьма искусного *мунши* времени шаха Тахмаспа I (1524—1576)[19]. Не вносили ясности в вопрос о точной *нисбе* мастера и дошедшие до нас отдельные каллиграфические образцы и рукописные списки, поскольку часть из них подписана Имадом ал-Хасани, а часть — Имадом ал-Хусайни.

М. Байани, обнаружив рукопись сочинения Абд ар-Раззака Лахиджи *Сармайа-йи иман* («Основной источник веры»), переписанную Имадом ал-Хусайни в 1071/1660-61 г., точно установил, что, во-первых, *нисбы* ал-Хасани и ал-Хусайни принадлежат двум различным лицам и что, во-вторых, в середине XVII в., уже после гибели Мир Имада, в Иране работал каллиграф по имени Имад, носивший *нисбу* ал-Хусайни, руке которого, очевидно, и принадлежат рукописи и отдельные *кита* с подписью Имад ал-Хусайни[20].

Существенный интерес для выяснения личности Мир Имада представляет колофон упомянутой рукописи:

تمت هذا الرسالة سرمايه ايمان بعون الملك المنان بتاريخ روز يكشنبه ١٩ شهر جمادى الأول سنه احدى و سبعين و الف كتبه العبد عماد المسيني بجهة فرزندلى برخورداري مير عبد الكريم نوشته شد[21]

«Окончен сей трактат *Сармайа-йи иман* с помощью Щедрого Дарителя 19 числа месяца джумада-л-аввал 1071 года (20 января 1661 г.). Переписал его раб Аллаха Имад ал-Хусайни. Написано для благоденствующего чада Мир Абд ал-Карима».

Исходя из приведенных выше сведений, приводимых различными источниками, можно заключить, что полное имя каллиграфа было Мухаммад ибн Хусайн ал-Хасани ас-Сайфи ал-Казвини; он носил почетное прозвание Имад ал-Мулк и был широко известен под именем Мир Имад.

Мир Имад родился в 961/1553-54 г.[22] в г. Казвине и, как уже указывалось, происходил из древнего и известного в Иране рода Сайфи Хасани, который пользовался влиянием при дворе и представители которого занимали различные государственные посты при первых Сефевидах[23].

Талант Мир Имада проявился уже в детские годы, и он рано начал обучаться искусству художественного письма. Его первым учителем — был Малик Дайлами — «глава каллиграфов своей эпохи», по выражению Искандара Мунши[24]. Некоторое время

---

[18] Искандар Мунши, т. II, стр. 895.

[19] Huart, p. 241.

[20] Байани, стр. 15; см. также прим. 16.

[21] Там же.

[22] Если принять, что Мир Имад был убит в 1024/1615 г. в возрасте 63-х лет, то годом его рождения был 961/1553-54 г. Согласно сообщению Санглаха, он прожил 66 лунных лет. В этом случае датой его рождения следует считать соответственно 958/1551 г. См. Санглах, раздел «Мир Имад» (мы пользовались литографированным изданием, в котором отсутствует пагинация).

[23] Байани, стр. 8.

[24] Искандар Мунши, т. I, стр. 172. — В числе учителей Мир Имада источники называют также Иса-бека. Данное сообщение вызывает сомнение, так как к тому времени Иса-бек был в весьма преклонном возрасте (см. о нем Кази Ахмад, стр. 169).

спустя Мир Имад покидает Казвин[25] и уезжает в Табриз, где определяется в ученики к известному мастеру, воспитавшему целую плеяду первоклассных художников-каллиграфов, — Мухаммад-Хусайну Табризи[26].

Мир Имад успешно учился и рано приступил к самостоятельной работе; самая ранняя из известных нам его рукописей (находится в библиотеке г. Рампура в Индии) была переписана в 972/1564-65 г., т. е. когда ему было одиннадцать (!) лет от роду[27]. Чтобы овладеть совершенным артистическим почерком и стать настоящим мастером-каллиграфом, он много времени уделяет упражнениям, терпеливо совершенствуя написание отдельных букв, их элементов и сочетаний, а также копирует каллиграфические образцы Султан-Али и Мир Али Харави, повторяя одни и те же упражнения десятки и сотни раз[28]. Можно только удивляться тому упорству и той настойчивости, которые проявил Мир Имад в своем стремлении выработать совершенный почерк и уверенную руку. Источники вкладывают в его уста следующие слова: «В течение трех лет я лишь шесть раз брился, ибо по причине усиленных упражнений я не располагал свободным временем для бритья головы и бороды»[29]. Мы не знаем, когда окончился период ученичества Мир Имада, но можно с уверенностью сказать, что он был весьма продолжительным. Труд каллиграфа в результате «бесконечных и бесчисленных упражнений»[30] увенчался успехом. Однажды, как передают источники, он принес на суд своему наставнику несколько образцов художественного почерка, не назвав при этом имени их исполнителя. При виде их Мухаммад-Хусайн воскликнул: «Если ты можешь написать нечто подобное, то пиши, а ежели нет у тебя надежды [на это], то брось калам». Узнав, что образцы исполнены Мир Имадом, он обратился к нему со словами: «Если это действительно твоя работа, то с сего дня ты мастер-каллиграф»[31].

Получив таким образом признание и право называться мастером каллиграфии, Мир Имад некоторое время продолжает работать в Табризе, переписывая отдельные, сочинения и создавая образцы художественного письма. Неизвестно, как на его судьбе отразились военные действия в Азербайджане, вызванные турецким вторжением[32]. Если Али-Риза бежит из Табриза в Казвин, стремясь покинуть охваченную пламенем войны область, то Мир Имад, по всей видимости, в это же время уезжает в Турцию[33]. Там он проводит несколько лет, переезжая из города в город, не останавливаясь подолгу ни в одном из них.

Около 1005/1596-97 г. Мир Имад возвращается в Казвин[34], где он остается недолго, и вскоре мы встречаем его в Семнане в качестве каллиграфа при библио-

---

[25] Не позднее 969/1561-62 г. — года смерти Малика Дайлами, так как Мир Имад покинул Казвин еще при жизни этого мастера.

[26] О нем см. E. Berthels, *Muhammad Husain Tabrizi*, — «Encyclopaedia of Islam», vol. III (1933), p. 689; Кази Ахмад, стр. 168. Мухаммад Хусайн был также учителем счастливого соперника Мир Имада при шахском дворе Али-Риза-йи Табризи, впоследствии Али-Риза-йи Аббаси.

[27] Байани, стр. 17.

[28] Санглах, раздел «Мир Имад»; Qadi Ahmad, p. 167.

[29] Санглах, раздел «Мир Мухаммад-Амин». См. также аналогичное сообщение в разделе «Мир Имад».

[30] Выражение Султан-Али Машхади — см. Г. И. Костыгова, *Трактат по каллиграфии Султан-Али Мешхеди*, стр. 125.

[31] Санглах, раздел «Мир Имад»; Huart, p. 240.

[32] Военные действия длились пять лет — с 1585 г. по 1590 г. — и завершились миром, по которому Табриз отошел к Турции.

[33] Huart, p. 240. Согласно Кази Ахмаду, он выехал в Хиджаз (Кази Ахмад, стр. 170).

[34] Поскольку первая редакция труда Кази Ахмада была завершена около 1005/1596-97 г., то, очевидно, Мир Имад вряд ли мог возвратиться в Иран ранее 1005/1596-97 г. Во всяком случае, в 1003/1594-95 г. он еще находился в Сирии, в г. Алеппо (№ 104).

теке (*китабхане*) Абу-л-Мансура Фархад-хана Караманлу[35]. Последний пользовался репутацией известного мецената; в его библиотеке, являвшейся одновременно и мастерской, где создавались художественно оформленные рукописи, работал целый ряд выдающихся мастеров[36]. На службе у Фархад-хана Мир Имад пробыл до 1007/1598-99 г., когда Фархад-хан был убит Аллах-Верды-ханом. После этого события Мир Имад возвратился в Казвин[37], где он, согласно сообщению Кази Ахмада, «занялся перепиской книг (*китабат*) и созданием каллиграфических образцов (*китанависи*) и ныне воздерживается от служения и прислуживания государю»[38].

Вероятно, Мир Имад продолжал работать в Казвине еще весьма значительное время, выезжая иногда в Рудбар и Мазандаран[39].

С 1006/1597-98 г. центром политической и культурной жизни сефевидского государства стал Исфахан, куда шах Аббас I перевел из Казвина столицу Ирана. Естественно, что в Исфахан последовали все те, кто был связан своей деятельностью с жизнью шахского двора. Спустя некоторое время в Исфахане обосновался и Мир Имад.

Считается установленным, что Мир Имад переехал в Исфахан из Казвина в 1008/1600 г.[40]. Между тем есть основания предполагать, что этот переезд произошел несколько позднее. На это указывает приведенное выше замечание Кази Ахмада, содержащееся во второй редакции его сочинения, известной под названием *Гулистан-и хунар* («Цветник искусства»)[41] и завершенной автором после 1015/1606-07 г. Однако не исключена возможность, что Кази Ахмад перерабатывал свое сочинение в течение ряда лет и часть сведений могла быть внесена им и ранее 1015/1606-07 г.

Обосновавшись в Исфахане, Мир Имад обратился к шаху Аббасу I с просьбой[42] принять его на службу. В ответ на это шах назначил его одним из своих личных каллиграфов, что несомненно явилось признанием его таланта и мастерства. В первые годы работы при дворе Мир Имад пользовался расположением и вниманием шаха. Об этом говорит сам мастер в нескольких дошедших до нас стихотворениях[43]. Расположение шаха определило отношение двора к Мир Имаду: поэты восхваляли его искусство[44], придворные спешили приобрести образцы художественного письма личного каллиграфа шаха. Следует отметить, что сам Мир Имад хорошо знал цену своему таланту и в одном из стихотворений высказался о своем искусстве следующим образом:

О [ты], бесподобный в царстве письмен,
Никто в мире не превзошел тебя в письме.
Когда твоим пером выводится знак *даль*,
Он изящнее локонов и стана красавиц[45].

Положение придворного каллиграфа, занятое Мир Имадом, еще более увеличило его известность и славу первоклассного мастера. На выучку к нему стекаются мно-

---

[35] Крупный государственный деятель начала правления шаха Аббаса I. С 1004/1595-96 г. наместник Хорасана, Гиляна и Мазандарана. Убит в 1007/1598-99 г. по приказу шаха.

[36] В частности, там работал в течение двух лет Али-Риза-йи Аббаси. См. Кази Ахмад, стр. 174; Isabell Hubbard, *Ali-Riza-i Abbasi; calligrapher and painter*, — «Ars Islamica», vol. IV, 1937, pp. 282—292.

[37] По другой версии в Гилян, а оттуда в Казвин (Huart, p. 240).

[38] Цит. по Байани, стр. 9. См. также Qadi Ahmad, p. 167, n. 592.

[39] Huart, p. 240.

[40] Huart, p. 240; Байани, стр. 9.

[41] Qadi Ahmad, pp. 36—37; Storey, vol. I, p. 1395, n. 1, см. также: حسنی زهرا، گلستان هنر، «مجلهٔ نقش ونگار»، سال دوم، شماره پنجم، ص ۴۴—۴۳

[42] Оригинал прошения хранится в Парижской национальной библиотеке.

[43] Фалсафи, т. II, стр. 59—63.

[44] Искандар Мунши, т. II, стр. 895.

[45] Цит. по Фалсафи, т. II, стр. 60, прим. 1.

гочисленные ученики[46]. Некоторые из них, проведя длительное время в ученичестве[47], сами стали впоследствии признанными каллиграфами[48]. Видимо, в непосредственной связи с этой стороной своей деятельности Мир Имад написал получивший широкую известность трактат по каллиграфии *Адаб ал-машк* («Правила обучения письму»)[49]. Это сочинение, созданное под несомненным влиянием аналогичных трактатов Султан Али Машхади и Мир Али Харави, является руководством-наставлением для начинающих каллиграфов и посвящено изложению основ и правил почеркового стиля *насталик* с весьма подробным объяснением некоторых каллиграфических терминов.

Естественно, что высокое положение, занятое Мир Имадом при дворе, не могло не возбудить недоброжелательства и зависти среди придворных и приближенных к шаху лиц, видевших в каллиграфе только соперника. Среди них, по-видимому, не последнюю роль играл Али-Риза-йи Аббаси, который ранее в результате целого ряда интриг сумел занять пост управляющего шахской библиотекой, вытеснив с этой должности Садик-бека Афшара. Используя шиитские настроения шаха, Мир Имада обвиняли в приверженности к суфизму и суннизму[50]. Ему также приписывали протурецкие симпатии, намекая на его длительное пребывание в Турции и его высказывания, осуждавшие разорительные ирано-турецкие войны.

Интриги и наговоры оказали свое действие, и благожелательное отношение шаха к Мир Имаду постепенно сменилось холодностью и неприязнью. Шах Аббас стал все меньше уделять внимание работе Мир Имада и вновь начал чаще посещать мастерскую Али-Риза, где он подолгу наблюдал за его работой. Ему же он поручал исполнение большинства образцов надписей для наиболее важных и значительных своих построек[51].

Стремясь, очевидно, вернуть шахское расположение и отвести от себя наветы клеветников, Мир Имад обращается к шаху со стихами, в которых он просит его справедливо разобраться во всех наговорах недоброжелателей. Ощутимого результата его просьбы, по-видимому, не дали, тем более что клеветники не унимались, продолжая чернить его в глазах шаха. С этим периодом опалы Мир Имада связан любопытный рассказ-анекдот, приводимый автором начала XIX в. Ахмад-Али-ханом Хашими[52].

Однажды шах Аббас I прислал Мир Имаду семьдесят туманов и потребовал, чтобы каллиграф переписал для него *Шах-наме* Фирдауси. Минул год, и шах отправил за рукописью нарочного. Мир Имад вручил последнему семьдесят начальных бейтов поэмы и добавил на словах, что это соответствует полученной им сумме. Недовольный шах возвратил каллиграфу его работу. Тогда Мир Имад разрезал написанное на семьдесят частей и предложил в таком виде своим ученикам. Они отдали по туману за каждый отрезок (сумма громадная по тем временам), и мастер вручил сполна всю сумму шахскому посланцу.

Однако в более ранних источниках этот рассказ не встречается. Кроме того, он столь напоминает известную легенду о Фирдауси и султане Махмуде Газневи, что достоверность его весьма сомнительна. По всей видимости, этот рассказ был введен

---

[46] Согласно Ахмад-Али-хану Хашими, автору *Махзан ал-гараиб* («Сокровищница редкостей»), их число доходило до семидесяти (Хашими, л. 283б).

[47] Так, Абу Тураб Исфахани провел в ученичестве у Мир Имада двенадцать лет (Насрабади, стр. 208).

[48] В их числе источники называют Абу Тураба Исфахани, Шамса по прозванию Бини, Сейид Али-хана Табризи, Абд ар-Рашида Дайлами, по прозванию Рашида, Мухаммад-Салиха Хатунабади, Абди Бухари и многих других (см. Насрабади, стр. 208, 288).

[49] Трактат издан литографским способом (см. Санглах, т. II). См. также: ابن یوسف شیرازی، فهرست کتابخانهٔ مدرسهٔ عالی سپهسالار، تهران، جلد دوم، سال ۱۳۱۸، ص ۲—۳

[50] Вслед за Искандаром Мунши об этом сообщают почти все источники.

[51] SPA, vol. II, pp. 1188, 1191, 1208—1209.

[52] Хашими, л. 283б.

в биографию Мир Имада теми авторами, которые пытались по-иному объяснить причину опалы, а затем и гибели каллиграфа.

Трудно сказать, насколько достоверными могут оказаться все сведения, сообщаемые источниками относительно периода, непосредственно предшествовавшего гибели Мир Имада. Очевидно, они в какой-то степени отражают реальную обстановку, сложившуюся для мастера при дворе. Так или иначе, но вызванное интригами и кознями врагов недовольство шаха определило его судьбу.

Как-то в разговоре с главою казвинских шахсевенов, медником (*мисгар*) Максуд-беком, шах в раздражении заметил: «Никого не найдется, кто убил бы эту суннитскую собаку и избавил бы меня от его приставаний»[53]. Максуд-бек воспринял эти слова как прямое указание и в тот же день, 30 раджаба 1024/25 августа 1612 г.[54], пригласил Мир Имада к себе домой и, «по причине крайней шиитской ревностности или же ради устранения суннитских помыслов, в чем обвиняют весь простой люд (عامی) того вилайета, согрешил, убив его»[55]. Согласно другим сведениям, Мир Имад был разрублен на куски наемными убийцами (или самим Максуд-беком) в темном переулке на рассвете, когда он спешил в баню совершить ритуальное омовение[56]. Наутро весть об убийстве Мир Имада быстро распространилась по городу. Многие приходили в этот переулок, но никто не осмеливался перенести останки каллиграфа в его дом. Только к вечеру Абу Тураб Исфахани, ближайший ученик Мир Имада, собрал их и принял меры к их погребению.

В числе первых узнал о случившемся шах Аббас. Внешне он весьма сожалел о происшедшем[57] и даже отдал приказ о розыске и примерном наказании убийц. Но поскольку убийство по сути было инспирировано им самим[58], убийц не обнаружили, объяснив это тем, что несчастный случай имел место в темном и безлюдном переулке, вследствие чего убийц никто не видел[59].

Трудно сказать, действительно ли шах Аббас желал устранить каллиграфа или же приведенные выше слова были сказаны им в состоянии раздражения и он не думал, что они могут привести к трагическим для Мир Имада последствиям. Во всяком случае похороны Мир Имада были обставлены пышно, за носилками с телом каллиграфа, помимо родственников, учеников и ценителей его искусства, шли по приказу шаха многие придворные и даже принцы. Мир Имад был похоронен в исфаханской мечети Максуд-бека, названной так по имени управляющего придворными службами и расположенной около ворот Такчи.

После похорон Мир Имада многие из его родственников, а также сын Мир Ибрахим и дочь Гаухаршад-ханум поспешили оставить Исфахан, опасаясь шахских преследований. Часть из них выехала в Турцию, другие отправились в Индию. Сын каллиграфа Мир Ибрахим обосновался в Мешхеде, где он прожил до смерти шаха Аббаса, последовавшей в 1038/1628-29 г. Только после этого он возвратился в Исфахан, где и скончался спустя некоторое время в возрасте пятидесяти двух лет. Сын Мир Имада Мир Ибрахим, его дочь Гаухаршад и его внук Мухаммад-Амин были известными каллиграфами. Сын сестры каллиграфа Абд ар-Рашид уехал в Индию, где он провел всю жизнь в качестве придворного каллиграфа сначала при Джа-

---

[53] Источники приводят различные варианты этой фразы, сохраняя ее смысл. См.: Насрабади, стр. 207; Хашими, л. 283б; OCM, 1934, vol. X, № 4, p. 51; Санглах, раздел «Мир Имад».

[54] Фалсафи, т. II, стр. 63.

[55] Искандар Мунши, т. II, стр. 895.

[56] Хашими, л. 283б; Санглах, раздел «Мир Имад».

[57] *Мират ал-алам*, OCM, 1934, vol. X, № 4, p. 51.

[58] См. Байани, стр. 12, где автор ссылается на Али-Кули-хана Дагистани.

[59] Ср. Фалсафи, где автор ссылается на Абд ал-Мухаммад-хана, сообщающего, что убийцы были якобы пойманы и казнены (Фалсафи, т. II, стр. 63, прим. 2).

хангир-шахе (1605—1627), а затем при Шах Джахане (1628—1658), сына которого — Дара Шикуха — он обучал каллиграфии. Абд ар-Рашид умер в Агре уже в преклонном возрасте в 1081/1670-71 г.

Выше уже отмечалось, что Мир Имаду потребовались годы упорной и настойчивой работы, прежде чем он достиг вершин каллиграфического искусства и смог выработать свой особый почерковый стиль, в котором он сумел сочетать твердость, уверенность и стройность, присущие почерку Мир Али Харави, с красотой, плавностью переходов и изяществом почерка Баба-шаха Исфахани (ум. в 1587/88 г.)[60]. За эти исключительные качества ценили[61], как ценят и ныне[62], стиль Мир Имада любители и знатоки каллиграфии. При этом наиболее ревностные из них считали, что его почерк превосходит почерк Мир Али. Обычно в качестве доказательства они указывали на несомненное превосходство каллиграфических образцов Мир Имада, выполненных крупным почерком (*джалли*), в чем сказывалось мастерство последнего и что способствовало его известности и славе. Искусство же Мир Али проявлялось особенно в переписке сочинений (*китабат*) мелким почерком (*хафи*) — в этом он действительно не имел соперников, — в то время как каллиграфические образцы удавались ему в значительно меньшей степени[63].

Мир Имад был последним выдающимся персидским каллиграфом, работавшим в стиле *насталик*. После него в этом почерковом стиле работало много первоклассных мастеров, но ни один из них не мог с ним сравняться.

Значительное художественное наследие, которое осталось в результате 52 лет творчества Мир Имада, ныне рассеяно по всему миру. К сожалению, вряд ли имеется возможность точно или хотя бы приблизительно определить, как велико оно было. За прошедшие три с лишним столетия часть его, неоднократно переходя из рук одних владельцев к другим, оседала в странах Ближнего и Среднего Востока, а также в странах Европы и Америки, другая же часть, вероятно, погибла в смутные годы конца правления последнего Сефевида и афганского нашествия.

На основании сведений, содержащихся в каталогах различных хранилищ мира, мы можем пополнить перечень творений Мир Имада, составленный доктором М. Байани[64]. Последний сообщает, что сам он лично видел в библиотеках Ирана, Афганистана, Индии и Пакистана 330 каллиграфических образцов, 9 мелких и 11 более крупных рукописей работы Мир Имада. Число это пополняется как отдельными образцами, содержащимися в пяти альбомах Британского музея в Лондоне[65], двух альбомах Бодлеанской библиотеки в Оксфорде[66], пяти альбомах Национальной библиотеки в Париже[67] и двух альбомах Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде[68], так и следующими рукописями, переписанными Мир Имадом:

1. *Хуласа-йи хамса-йи Низами* — Британский музей, Grenville, XXXVIII. Не датирован[69].

---

[60] Кази Ахмад, стр. 168; Huart, p. 240, приводит 1012/1603-04 г.

[61] Могольский император Шах Джахан давал должность (*мансаб*) сотника (*йаксади*) «каждому, кто преподносил ему образец его (Мир Имада. — *О. А.*) каллиграфии» (M. Ziauddin, *A monograph on Muslim calligraphy*, p. 40).

[62] «Даже сегодня почерк Мир Имада почти гипнотически притягивает к себе взгляд образованного перса, и именно его стиль служит основой для насталика, который все еще в ходу в Персии» (SPA, vol. II, p. 1739).

[63] ОСМ, 1934, vol. X, № 4, pp. 165—166.

[64] М. Байани, стр. 16—17.

[65] Rieu, vol. II, pp. 782a, 783b, 784a, 786b; Rieu, Suppl., № 408.

[66] Sachau-Ethé, vol. I, № 1897; vol. II, № 2379.

[67] Blochet CMP, t. IV, № 2444—2448.

[68] Dorn 489 и альбом, не вошедший в каталог Дорна, за № ПНС 383.

[69] Rieu, vol. II, p. 575b.

2. *Йусуф ва Зулайха* — Берлинский музей, Sprenger, 1420. Список 1007/1598-99 г.[70].

3. *Лаваих-и Джами* — Хайдарабадский Музей, № P 1076, список 999/1590-91 г.[71]

4. Список трактата Султан-Али Машхади, находящийся в частном собрании в Иране[72].

Публикуемый альбом является одним из самых богатых по количеству образцов художественного письма Мир Имада. На оборотной стороне 97-ми из 98-ми сохранившихся листов-картонов альбома наклеены упражнения (*машк*) Мир Имада и исполненные им каллиграфические образцы различного формата. Образцы эти являются либо отрывками из маснави, касыд и газелей, либо цельными рубаи Хафиза, Саади Абдаллаха Ансари, Аухади Кирмани, Абу-л-Хайра Майхани, либо, наконец, стихами самого каллиграфа и других менее значительных персидских поэтов. Всего в альбоме представлено 26 упражнений, каждое на отдельном листе, и 188 образцов художественного письма, 16 из коих также занимают по целому листу, остальные же подобраны по три или четыре на лист. Подавляющее большинство тех и других подписано

На основании содержащихся в данном альбоме пометок-подписей каллиграфа составлены приводимые ниже индексы, указывающие имя каллиграфа во всех встречающихся на листах данного альбома формах, названия мест, где писались образцы, и даты завершения последних. Далее приводится список лиц, для коих предназначались отдельные образцы.

Порядок нумерации образцов буквами латинского алфавита в направлении движения часовой стрелки, начиная с верхнего левого:

a b

d c

при трех образцах:

a

c b

1. Подписи

عباد	№ 4a, 5d, 12b, 22, 23d, 68b, 85
عباد الملك	№ 15b
عباد الملك الحسني	№ 64b, 95b
عباد الملك الحسني السيفي	№ 94a
عباد الحسني	№ 1abc, 3ab, 4bcd, 5abc, 6abcd, 7abc 8ac, 9ac, 10abc, 11a, 12a, 13, 14, 15ac, 16, 18abc, 19abc, 20abc, 23bc, 24ac, 25, 26bc, 27bc, 29abc, 30abc, 31, 32abc, 34, 36abc, 37, 38, 39abc, 40, 41, 42abc, 44abc, 46abc, 47, 48ac, 49abc, 50abc, 51abc, 52abc, 53abc, 54, 55, 56ab, 57abcd, 58abcd, 59ab, 60, 61bd, 62abcd, 63acd, 64ac, 65, 66abc, 68ab, 69abd, 70ab, 71, 72, 77, 86abc, 87, 88bcd, 90abc, 92abcd, 93abc, 94bc, 95ac, 100.
میرزا عباد (sic!)	№ 12c
میر عباد	№ 17, 21, 27a, 56c, 61a, 80
میر عباد الحسني	№ 24b, 46b, 84, 96

[70] Pertsch, № 888.

[71] «*Hyderabad. Art, Archaeology and Handicrafts*», [s. a.], p. 20.

[72] اقبال عباس، قبلة الكتاب سلطان علی مشهدی отд. отт. из журн. یادگار 1324/1945, № 8.

2. Место исполнения (дано в хронологическом порядке)

№ 6d	حلب سنه ۱۰۰۳
№ 30a	قزوين سنه ۱۰۱۴
№ 46c	قزوين سنه ۱۰۱۶
№ 90a	قصبه طاهان مازندران سنه ۱۰۱۶[73]
№ 59c	اصفهان سنه ۱۰۲۲
№ 24b	اصفهان سنه ۱۰۲۳
№ 44b	اصفهان
№ 88b	بغداد
№ 93b	قصبه طاهان مازندران[73]

3. Даты завершения

1003 г. х. (1594-95)	№ 6d
1006 г. х. (1597-98)	№ 29b
1007 г. х. (1598-99)	№ 1b, 4a, 38, 40, 62c
1008 г. х. (1599-00)	№ 19a, 20b, 27b, 44c, 57c
1009 г. х. (1600-01)	№ 3b, 50a, 70c, 91b
1010 г. х. (1601-02)	№ 93a
1011 г. х. (1602-03)	№ 43c
1013 г. х. (1604-05)	№ 18c
1014 г. х. (1605-06)	№ 30a, 53a
1015 г. х. (1606-07)	№ 5b, 62a
1016 г. х. (1607-08)	№ 3a, 29c, 36b, 39b, 46c, 55, 86b, 90a
1017 г. х. (1608-09)	№ 32c, 43a, 100
1018 г. х. (1609-10)	№ 7c, 8c, 10a, 51b, 66b
1019 г. х. (1610-11)	№ 20a
1020 г. х. (1611-12)	№ 10b, 26b, 27a, 56b, 93b
1021 г. х. (1612-13)	№ 25, 39a, 54
1022 г. х. (1613-14)	№ 7b, 12a, 15b, 21, 59c, 89c
1023 г. х. (1614-15)	№ 24b, 43b, 53b, 94a
1024 г. х. (1615-16)	№ 17, 89b

4. Трудночитаемые даты

100? г. х.
102? г. х.

5. Листы упражнений

№ 2, 14, 21, 22, 31, 35, 47, 67, 72—85, 96—99.

---

[73] Орфография в обоих случаях — как в тексте. Тахан-и Мазандаран — местность в Мазандаране на берегу Каспийского моря в 4 фарсахах от Сари; одна из летних резиденций шаха Аббаса I. Согласно Искандару Мунши, была переименована в Фарахабад: «Поскольку во время пребывания [там шаха] постоянно радость и отрада увеличивались в душе далеких и близких [ему] лиц, то он назвал ту возбуждающую радость местность Фарахабад» (Искандар Мунши, т. II, стр. 850).

6. Образцы с указанием лиц, для коих они были составлены (расположены в порядке последовательности листов альбома)

л. 12b

جهة خدام فرشته احترام نور ديده اعليت و مردمي شاهرخ بيك سلمه نوشته شد [مي]ر عماد

«Написано для святейшего служителя [господа?], света очей достоинства и человеколюбия Шахрух-бека, мир ему. [Ми]р Имад».

л. 12c

سرمشق جهة فرزند اعزّ سي فقير حقير ميرزا عماد سلمه نوشته شد

«Образец для писания. Написал ничтожный бедняк мирза Имад, мир ему, для чада, да прославит он имя мое(?)».

л. 13

الفقير الحقير المذنب عماد الحسني غفر الله ذنوبه و ستر عيوبه رسم الخزانه نواب كامياب اشرف اقدس سمت تحرير يافت

«Ничтожный, презренный грешник Имад ал-Хасани, да простит Аллах его прегрешения и да покроет его пороки, написал для сокровищницы счастливого, благороднейшего, священнейшего государя».

л. 23c

جهة اخوت پناه مخدومي ميرزا عسكرى سلمه الله نوشته الفقير المذنب عماد الحسني عفي عنه

«Написал ничтожный грешник Имад ал-Хасани, да простит его [Аллах], для прибежища братства, владыки мирзы Аскари, да приветствует его Аллах».

л. 24b

بدار السلطنه اصفهان الفقير المذنب مير عماد الحسني غفر الله ذنوبه ۱۰۲۳ جهة فرزند نور الدين محمد طول عمره نوشته شد

«В стольном городе Исфахане ничтожный грешник Мир Имад, да простит Аллах его прегрешения, [в году] 1023 (1614-15) написал для чада Нур ад-Дина Мухаммада, да продлится его жизнь».

л. 55

برسم كتابخانه نواب كامياب اشرف اقدس همايون اعلي خلد الله ملكه و سلطانه كتبه العبد الفقير المذنب عماد الحسني غفر الله ذنوبه و ستر عيوبه في سنه الف و ست عشر

«Для библиотеки счастливого, благороднейшего, священнейшего, августейшего, высочайшего государя, да увековечит Аллах его царство и правление, написал сие раб ничтожнейший, грешный Имад ал-Хасани, да простит Аллах его прегрешения и покроет его пороки, в 1016 году (1607-08)».

л. 72

مشق الفقير عماد الحسني السيفي غفر الله ذنوبه و ستر عيوبه جهة برادر حاجي محمد نوشته شد

«Упражнение ничтожного Имада ал-Хасани ас-Сайфи, да простит Аллах его прегрешения и покроет его пороки. Написано для брата Хаджи Мухаммада».

л. 92а

جهة رفعت پناه آصفجاه خواجه نظام الملك نوشته شد الفقير عباد الحسني

«Написал ничтожный Имад ал-Хасани для высокого прибежища, достоинством [равного] Асафу[74] — ходжи Низам ал-Мулка».

[74] Асаф — везир царя Соломона — считался обычно образцом мудрого везира.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Антонова — К. А. Антонова, *Очерки общественных отношений и политического строя могольской Индии времени Акбара*, М., 1952.

Байани —

احوال و آثار میر عماد خوشنویس مشهور عهد صفوی ' سخنرانی آقای دکتر مهدی بیانی رئیس کتابخانه ملّی' سخنرانیهای انجمن دوستداران کتاب' تهران' ۱۳۳۱

Бехнам —

پرویز بهنام' صنعت قلمدان سازی' "پیام نو" دوره دوم' شماره سوم' بهمن ماه ۱۳۲۴

Денике — Б. Денике, *Живопись Ирана*, М., 1938.

Искандар Мунши —

اسکندر بیک ترکمان' تاریخ عالم آرای عباسی' اصفهان' ۱۳۳۵—۱۳۳۶' جلد ۱—۲

Кази Ахмад — Кази Ахмад, *Трактат о каллиграфах и художниках*, пер. и комм. Б. Заходера, М., 1947.

Малиха —

محمد بدیع ملیحای سمرقندی' مذکر الاصحاب

Фотокопия Гос. Эрмитажа с рукописи 1348 г. х. (1929-30 г.).

Мавда —

عباس مزدا' نفوذ سبك اروپائی در نقاشی ایران' "پیام نو" دوره سوم' شماره سوم' مرداد ماه ۱۳۲۵

Насрабади —

میرزا محمد طاهر نصرآبادی' تذکره نصرآبادی' با تصحیح وحید دستگردی' تهران' ۱۳۱۷

Олеарий — А. Олеарий, *Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах*, пер. Барсова, М., 1870.

Папазян — А. Д. Папазян, *Персидские документы Матенадарана, указы*, вып. 1 (XV—XVI вв.). Ереван, 1956.

Самади —

سید حبیب الله صمدی' راهنمای موزه آستان قدس رضوی' تهران

Санглах —

میرزا سنگلاخ' امتحان الفضلاء' تبریز' ۱۲۹۱

Семенов — *«Собрание восточных рукописей Академии наук Узбекской ССР»*, под ред. А. А. Семенова, т. I—V, Ташкент, 1952—1960.

Фалсафи —

نصر الله فلسفی' زندگانی شاه عباس اول' تهران' ۱۳۳۴' جلد ۱—۲

Хашими —

احمد علی خان هاشمی' مخزن الغرائب

Рук. Бодлеанской библиотеки в Оксфорде, Elliot, № 395.

Arnold Pl — T. W. Arnold, *Painting in Islam*, Oxford, 1928.

Arnold and Wilkinson — [T. W. Arnold and J. V. S. Wilkinson], *The library of A. Chester Beatty. A Catalogue of the Indian miniatures* by sir Thomas W. Arnold, revised and ed. by J. V. S. Wilkinson, 1936.

Ashraf — M. Ashraf, *The Decline*, — „Marg", vol. XI, № 4.

Binyon — Arnold — L. Binyon and T. W. Arnold, *The court painters of the Grand Moguls*, Oxford, 1921.

Blochet CMP — E. Blochet, *Catalogue des manuscrits persans de la Bibliothèque Nationale*, t. I—IV, Paris, 1905—1934.

Blochet P — E. Blochet, *Peintures des manuscrits arabes, persans et turcs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1911.

Brown — P. Brown, *Indian painting under the Mughals. A. D. 1550 to A. D. 1750*, Oxford, 1924.

Le Bruyn — Cornelius Le Bruyn, *Travels into Muscovy, Persia and part of the East-Indies*, London, 1737.

BSOS — „Bulletin of the School of Oriental Studies", University of London.

BWG — L. Binyon, J. V. S. Wilkinson and B. Gray, *Persian miniature painting*, London, 1933.

Chandra — Moti Chandra, *The technique of Mughal painting*, Lucknow, 1949.

Chardin — J. Chardin, *Voyages du chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient*, Paris, 1811, éd. Langlés.

Chronicle — „*A Chronicle of the Carmelites in Persia and the Papal Mission in the XVII and XVIII centuries*", London, 1939, vol. I—II.

Coomaraswamy Kh. — A. K. Coomaraswamy, *Khwaja Khadir and the Fountain of Life in the tradition of Persian and Mughal art*, — „Ars Islamica", vol. I, pt 2, 1934.

Coomaraswamy MO — A. K. Coomaraswamy, *Les miniatures orientales de la collection Goloubew au Museum of Fine Arts de Boston*, Paris and Bruxelles, 1929 (Ars Asiatica, XIII).

Coomaraswamy NE — A. K. Coomaraswamy, *Night effections in Indian painting*, — „The Studio", vol. 50, 1910.

Coomaraswamy NMP — A. K. Coomaraswamy, *Notes on Mughal painting*, — „*Artibus Asiae*", 1927, № II — III.

Coomaraswamy P — A. K. Coomaraswamy, *Portfolio of Indian art*, Boston, 1923.

Coomaraswamy R — A. K. Coomaraswamy, *Two leaves from a seventh-century manuscript of the Rasikaprija*, — „Metropolitan Museum of Art Studies", vol. III, pt 1, 1930.

Demotte 1929 — E. Blochet, *Catalogue of an exhibition of Persian paintings from the XIIth to the XVIIIth cent. formerly from the collections of the Shahs of Persia and of the Great Moguls held at the galleries of Demotte, Inc. 25 East 78 Street, New York city*, [s. a.].

Exhibition — „*Art of India and Pakistan. Exhibition 1948*", London, 1949.

Godard — Y. A. Godard, *Un album des portraits des princes Timurides de l'Inde*, — „Athar-e Iran", t. II, fasc. 2, 1937.

Goetz — H. Goetz, *Kostüm und Mode an den indischen Fürstenhofen in der Grossmoghulzeit*, — „Jahrbuch der Asiatischen Kunst", 1924.

Goetz BMQ — H. Goetz, *Beloved Mystery Queen. Sanches Coello's portrait of Isabella de Valois, third wife of king Philip II of Spain in the Baroda Picture Gallery*, — „Bulletin of the Baroda State Museum and Picture Gallery", vol. II, 1946.

Havell — E. B. Havell, *Indian sculpture and painting*, London, 1908.

Huart — Cl. Huart, *Les calligraphes et les miniaturistes de l'Orient Musulman*, Paris, 1908.

Ivanov CC — W. Ivanow, *Concise descriptive catalogue of the Persian manuscripts in the Curzon Collection, Asiatic Society of Bengal*, — „Bibliotheca Indica", work 241, Calcutta, 1926.

Karabacek — J. von Karabacek, *Zur orientalischen Altertumskunde III. Riza-i Abbasi, ein persischer Miniaturmaler*. „Sitzungsberichte der K. Akademie der Wissenschaften in Wien". Phil.-hist. Klasse, 167 Bd, 1 Abh., Wien, 1911.

Krishna Legends — „*Krishna Legends*", Lalit Kala Akademy, 1958.

Krishnadasa MM — Rai Krishnadasa, *Mughal miniatures*, Lalit Kala Akademy, New Delhi, 1955.

Kühnel BIA — E. Kühnel, *Indische Miniaturen*, — „Bilderhefte der Islamischen Abteilung", Hft 1, 2. Aufl., Berlin, [s. a.].

Kühnel ChM — E. Kühnel, *Christliche Motive in der persischen Malerei*, — „Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann", Berlin, 1955.

Kühnel IM — E. Kühnel, *Indische Miniaturen*, 2. Aufl., [s. a.].

Kühnel, Mu'in — E. Kühnel, *Der Maler Mu'in*, — „Pantheon", № 5, 1945.

Kühnel SPA — E. Kühnel, *Painting and the Art of the Book*, — „Survey of Persian Art", vol. III, London—New York, 1939.

Lockhart FS — L. Lockhart, *The fall of the Safavi dinasty and the Afghan occupation of Persia*, Cambridge, 1958.

Maclagan — E. Maclagan, *The Jesuits and the Great Mogul*, London, 1932.

du Mans — Père Raphael du Mans, *Estat de la Perse en 1660*, Paris, 1890.

Manucci — N. Manucci, *Storia do Mogor or Mogul India 1653—1706 by Niccolo Manucci, Venetian*, vol. II, London, 1907.

Martin — F. R. Martin, *The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey*, London, 1912.

Martinovitch — N. N. Martinovitch, *The life of Mohammad Paolo Zaman, the Persian painter of XVIIth century*, — „Journal of the American Oriental Society", vol. 45, № 2, 1925.

Mostra d'arte iranica — „*Mostra d'arte iranica. Roma. Palazzo Bracaccio. Guigno-Agosto 1956. Catalogo*", Milano, 1956.

OCM — „Oriental College Magazin", Lahore.

Pertsch — W. Pertsch, *Verzeichniss der persischen Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Berlin*, Berlin, 1888.

Pinder-Wilson — R. H. Pinder-Wilson, *Three illustrated Manuscripts of the Mughal Period*, — „Ars Orientalis", vol. II, 1957.

Qadi Ahmad — „*Calligraphers and painters. A treatise by Qadi Ahmad, son of Mir-Munshi (circa A. H. 1015/A. D. 1606)*", transl. from the Persian by V. Minorsky, Washington, 1959 („Freer Gallery of Art Occasional Papers", vol. III, № 2).

Riefstahl — R. Riefstahl, *Catalogue of the exhibition of Persian and Indian miniature*

paintings forming the private collection of Dikran Khan Kelekian, New York, 1934.

Rieu — Ch. Rieu, *Catalogue of the Persian MSS. in the British Museum*, vol. I—III, London, 1879—83; Supplement, London, 1895.

Robinson BL — B. W. Robinson, *A descriptive catalogue of the Persian paintings in the Bodleian Library*, Oxford, 1958.

Robinson BM — B. W. Robinson, *Persian miniature paintings at the British Museum*, — „Apollo", vol. L, № 296, 1949.

Robinson MMA — B. W. Robinson, *Persian painting in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1953.

Robinson SI — B. W. Robinson, *The Sword of Islam*, — „Apollo Annual", 1949.

Rooses — M. Rooses, *L'œuvre de P. P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins par Max Rooses*, Anvers, 1886.

Sachau — Ethé — E. Sachau and H. Ethé, *Catalogue of Persian, Turkish, Hindustani and Pushtu manuscripts in the Bodleian Library*, pt I, Oxford, 1889.

Sakisian MP — A. B. Sakisian, *La miniature Persane du XII au XVII e siècle*, Paris, 1929.

Sarre — Mittwoch — F. Sarre und E. Mittwoch, *Zeichnungen von Riza Abbasi*, München, 1914.

Schulz — W. Schulz, *Die persisch-islamische Miniaturmalerei*, Leipzig, 1914.

Skelton — R. Skelton, *Documents for the study of painting at Bijapur in the late sixteenth and early seventeenth centuries*, — „Arts Asiatiques", t. V, 1958, fasc. 2.

Smith — V. A. Smith, *A history of fine art in India and Ceylon*, Oxford, 1911.

SPA — „Survey of Persian Art", vol. I—VI, London — New York, 1938—1939.

Stchoukine PM — I. Stchoukine, *Portraits Moghols: deux darbar de Jahangir*, — „Revue des Arts Asiatiques", t. VI, Paris, 1929 — 1930.

Storey — C. A. Storey, *Persian Literature. A bio-bibliographical survey*, vol. I, pt I, sec. II, fasc. 2, London, 1936.

Tadhkirat al-muluk — *„Tadhkirat al-mulūk", A manual of Safavid administration (circa 1137/1725)*, transl. and explained by V. Minorsky, London, 1943 (Gibb memorial series, New series, XVI).

Thevenot — J. Thevenot, *Suite du voyage de Levant*, Paris, 1674.

Thieme — Becker — *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begründet von U. Thieme und F. Becker, Bd 36, Leipzig, 1947.

Tuzuk-i Jahangir — *Tuzuk-i Jahangir or Memoirs of Jahangir*, transl. by Rogers, London, 1909 (Oriental translation fund, NS, XIX).

Upton — J. M. Upton, *Notes on Persian costumes of the sixteenth and seventeenth centuries*, — „Metropolitan Museum Studies", vol. II, pt 2, 1930.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ХУДОЖНИКОВ И КАЛЛИГРАФОВ, РАБОТЫ КОТОРЫХ ИМЕЮТСЯ В АЛЬБОМЕ

1. ХУДОЖНИКИ

Абу-л-Хасан Надир аз-Заман — стр. 18—24, 75, 76
Али-Кули-бек Джаббадар — стр. 44, 52, 55—59, 79—80
Байак(?) — стр. 27, 76
Вишну Дас — стр. 24—26, 76
Говардхан — стр. 27, 76
Гул-Мухаммад — стр. 26—27, 76
Манохар Дас (Манохар) — стр. 24—26, 76
Мансур — стр. 25, 39, 76, 77
Мир Калан — стр. 42, 79
Мухаммад-Бакир — стр. 6, 9—12, 14—15, 44, 59, 75, 77
Мухаммад-Заман — стр. 44—54, 79
Мухаммад-Риза-йи Хинди — стр. 44, 58—59, 80
Мухаммад-Садик — стр. 6, 9, 12—15
Мухаммад Султани — стр. 55, 79
Мухаммад-Хади — стр. 6, 9—10, 14, 75
Нанха — стр. 27, 75
Хаджи Мухаммад — стр. 54, 79

2. КАЛЛИГРАФЫ

Мир Имад ал-Хасани — стр. 60—70, 75, 80, 81

АННОТАЦИИ К ИЛЛЮСТРАЦИЯМ*

1. Переплет альбома (нижняя крышка, лицевая сторона).
Иран, 1147 — 1151/1734 — 1738 гг.
34,5 × 51,5.
Чтение и перевод надписей см. в тексте.

2. Переплет альбома (нижняя крышка, внутренняя сторона).
Иран, 1147 — 1151/1734 — 1738 гг.
34,5 × 51,5.

3. Образцы росписи на полях с подписями художника Мухаммад-Бакира. Подписи:
1. Л. 18а (поля): باقر از بعد علی اشرف بود
2. Л. 1а (поля): محمد و کمترین محمد باقر (рамка) باقر
3. Л. 44а (поля): کمترین محمد باقر
4. Л. 69а² (рамка): کمترین محمد باقر
5. Л. 5а (поля): محمد باقر

4. Образцы росписи на полях с подписями художников Мухаммад-Хади и Мухаммад-Садика.
1. Л. 16 (поля): رقم بنده محمد هادی ۱۱۶۰
2. Л. 84б (поля): رقم بنده محمد هادی ۱۱۷۲ и محمد باقر ۱۱۷۲ (рамка)
3. Л. 13б (поля): کلك شد رقم از هادی زرنشان ۱۱۶۹
4. Л. 3б (поля): رقم بنده محمد هادی ۱۱۷۱
5. Л. 9б (поля): کلك هادی نموده رقم ۱۱۷۰
6. Л. 88а² (рамка, увеличено в 3 раза): محمد صادق
7. Л. 45а (поля): художник — предположительно Мухаммад-Садик.

5. Шах Джахан.
Могольская школа, середина XVII в.
Л. 29. *12,3 × 17,2.*
Подпись на полях: کمترین محمد باقر

6. Образец каллиграфии Мир Имада ал-Хасани.
Иран, 1017/1608-09.
Л. 100. *18,4 × 30,1.*
Подпись: الفقیر الحقیر المذنب عماد الحسنی غفر الله ذنوبه و ستر عیوبه سنه ۱۰۱۷

7. Празднование по случаю коронации Джахангира.
Художник Абу-л-Хасан (Надир аз-Заман).
Могольская школа, 1014/1605-06 г.
Л. 21. *22 × 37,8.*
Подпись: عمل کمترین خاکسران ابو الحسن جهانگیر شاهی
Надписи на воротах:
верхняя — الله اکبر اقلیم گرفتن تو بادا مسعود بر تخت نشستن مبارك بادا
нижняя — بر تخت ...مشرف ...نور الدین جهانگیر ابن اکبر بادشاه
Надписи на мешочках: ...هزار روپیه احمدابادی | ایك هزار روپیه | یك هزار | پنصد
Надписи на монетах: جهانگیر
Надпись на листе в руках поэта:

الله اکبر
شاها دل خصم رخنه ار تیر تو باد
هم شیر فلك بسته زنجیر تو باد
احکام ازل نسخه تدبیر تو باد
طغرای ابد نام جهانگیر تو باد
وصف ذاتت زدور شنیدم
شکر لله بچشم خود دیدم
دعایت میکنم بکر می

8. *Вверху слева.* Портрет Асаф-хана.
Художник Надир аз-Заман (Абу-л-Хасан).
Могольская школа, первая четверть XVII в.
Л. 5. *3 × 3,2.*
Надписи: رقم فدوی قدیم نادر الزمان | در سنه اول جلوس | شبیه باصلاح ارزنده فساد جمله جهان رسانده چتر وتاج بشاهنشاه توب کامکار کامیاب اصف خان
Вверху справа. Портрет знатного лица.
Могольская школа, середина XVII в.
Л. 5. *3,1 × 3,2.*
Внизу. Юноши в гостях у шейха.
Могольская школа, середина XVII в.
Л. 5. *16,5 × 18.*

* Размеры указаны в сантиметрах.

9. *Вверху слева.* Старица.
Художник Надир аз-Заман (Абу-л-Хасан). Могольская школа, первая четверть XVII в.
Л. 19. *5 × 7,1.* Края дописаны.
Подписано: عمل نادر الزمان
Вверху справа. Старец.
Художник Надир аз-Заман (Абу-л-Хасан). Могольская школа, первая четверть XVII в.
Л. 19. *2 × 4,5.* Края дописаны.
Подписано: عمل نادر الزمان
Внизу. Джахангир и Шах Джахан беседуют с мудрецами.
Могольская школа, середина XVII в.
Л. 19. *9,5 × 17,5; 14,5 × 19,2.* Края дописаны.

10. Шах Джахан, стоящий на *máxme.*
Художник Надир аз-Заман (Абу-л-Хасан). Могольская школа, около 1617 г.
Л. 32. *17,5 × 27,8.* Верх дописан.
Подписано: رقم خانه زاد تمام اخلاص نادر الزمان

11. Шах Джахан, стоящий на *máxme.*
Могольская школа, XVII в.
Л. 31. *17,4 × 27,8.*
Верх дописан.

12. *Вверху слева.* Странник.
Художник Говардхан. Могольская школа, первая половина XVII в.
Л. 46. *3,6 × 9,3.*
Подпись: عمل گوردهن
Вверху справа. Странник.
Художник Байак (?). Могольская школа, первая половина XVII в.
Л. 46. *3,5 × 11.*
Подпись: عمل بياك
В центре. Байазид и Джалал ад-Дин.
Художник Нанха. Могольская школа, первая четверть XVII в.
Л. 46. *9 × 9.*
Надписи: شيخ جلال | شبيه شيخ بازيد Подпись: عمل نانها
Внизу. Диалектика.
Художник Абу-л-Хасан (Надир аз-Заманъ. Могольская школа, первая половина XVII в).
По гравюре И. Заделера.
Л. 46. *9,5 × 12.*
Подписано: عمل ابو الحسن ابن نادر الزمان اقا رضا

13. *Вверху слева.* У костра.
Художник Байак (?). Могольская школа, первая половина XVII в.
Л. 44. *9 × 14.*
Подпись: عمل بياك
Вверху справа. Беседа с отшельником.
Художник Говардхан. Могольская школа, первая половина XVII в.
Л. 44. *7,3 × 4.*
Подпись: عمل گوردهن
Внизу. Аллегорическая фигура.
Художник Абу-л-Хасан (Надир аз-Заман). Могольская школа, первая половина XVII в.
Л. 44. *16,8 × 12,4.*
Подпись: عمل ابو الحسن ابن نادر الزمان اقا رضا مريد
Пометка: شاهنشاه سلطان سليم پادشاه

14. Всадник и сокольничий.
Художник — предположительно Надир аз-Заман (Абу-л-Хасан).
Могольская школа, первая половина XVII в.
Л. 43. *15,5 × 23,5; 16,6 × 27,5.* Края дописаны.
Подписано: عمل نادر الزمان

15. Шах Аббас I на троне в саду.
Художник Вишну Дас. Могольская школа, первая четверть XVII в.
Л. 37. *14,5 × 26,5.* Края дописаны.
Подпись: عمل بشنداس

16. Шах Аббас I на коне.
Художник Вишну Дас. Могольская школа, первая четверть XVII в.
Л. 36. *15,5 × 21,5; 19,5 × 26,2.* Края дописаны.
На дописанных частях пометки.
Внизу: عمل بشنداس
Слева: شبيه عباس
Слева, перед лошадью, вклеена фигура слуги.

17. Коронационный (?) портрет Джахангира.
Художники Мансур и Манохар. Могольская школа, около 1605 г.
Л. 3. *19,5 × 27,2.*

18. Джахангир, поразивший стрелой львицу.
Художник Манохар Дас (Манохар). Могольская школа, начало XVII в.
Л. 9. *14 × 20,3; 16,2 × 23,5.* Края дописаны.
Подпись: عمل منوهر

19. Джахангир с чашей в руке.
Художник Манохар. Могольская школа, начало XVII в.
Л. 8. *14,4 × 26,3.* Края дописаны.
Подпись: عمل منوهر داس

20. *Вверху слева и справа.* Мадонны.
Могольская школа, первая половина XVII в.
Л. 88. *4,5 × 7,6 и 5,1 × 7,7.*
Вверху в центре. „Арифметика".
Художник Манохар Дас. Могольская школа, начало XVII в.
По гравюре Г. Пенца.
Л. 88. *5,5 × 7,6.*
Подпись: عمل منوهر داس
Внизу. Дама в испанском платье.
Художник Гул-Мухаммад. Могольская школа, XVII в.
Л. 88. *16,8 × 19,2.*
Подпись: رقم گل محمد

21. *Вверху слева.* Скорбящая мадонна у распятия.
Художник Манохар Дас. Могольская школа, первая половина XVII в.
Л. 53. *11,5 × 7,3.*
Подпись: عمل اوستاد منوهر
Вверху справа. Мадонна с младенцем.

Могольская школа, XVII в.
Л. 53. *5 × 6,5.*

Внизу. Султан ибн Адхам и ангелы.
Могольская школа, XVII в.
Л. 53. *14,9 × 19.*

22. *Вверху.* Юноша с наставниками.
Могольская школа, первая четверть XVII в.
Л. 59. *12,7 × 10,5.*

Внизу. Получение дани.
Могольская школа, конец XVI—начало XVII в.
Л. 59. *12,5 × 14,5.*

23. *Вверху.* Чтение стихов.
Могольская школа, первая четверть XVII в.
Л. 70. *12,3 × 11,5.*

Внизу. Трапеза в саду.
Могольская школа, первая четверть XVII в.
Л. 70. *12,5 × 15,2.*

24. *Вверху.* Знатный вельможа с девушкой.
Могольская школа, первая половина XVII в.
Л. 17. *16,5 × 8,5.*

Внизу. Придворный в теплой одежде.
Могольская школа, XVII в.
Л. 17. *16,5 × 16,5.*

25. *Вверху.* Обсуждение прочитанного.
Могольская школа, первая четверть XVII в.
Л. 38. *16,5 × 8,5.*

Внизу. Придворный со щитом.
Могольская школа, вторая четверть XVII в.
Л. 38. *16,5 × 16,8.*

26. Джахангир со своим везиром.
Могольская школа, середина XVII в.
Л. 24. *18 × 25,2.*

27. Джахангир со своим везиром.
Могольская школа, середина XVII в.
Л. 7. *19,5 × 27,5.*

28. Хумаюн и Акбар с везирами.
Могольская школа, XVII в.
Л. 40. *21,2 × 30,2.* Края дописаны.

29. Шах Джахан на коне.
Могольская школа, первая половина XVII в.
Л. 35. *24 × 31,8.*

30. Шах Джахан.
Могольская школа, первая половина XVII в.
Л. 26. *12,4 × 17,2.*

31. Шах Джахан и везир.
Могольская школа, XVII в.
Л. 27. *19,3 × 27,5.*

32. Дарбар Джахангира.
Могольская школа, около 1615 г.
Л. 22. *22,7 × 37,9.*

На карнизе надпись: پادشاه صورت ... شاه نور الدين جهانگير ابن اكبر پادشاه

33. Дарбар Шах Джахана.
Могольская школа, около 1627 г.
Л. 34. *20,5 × 32.*

Надпись:

ثنای شاه جهان ذکر شب نشينان باد
دعاء دولت او ورد صبح خيزان باد
بهر طرف که کشد تيغ يك سواره چو مهر
سپاه خصم چو انجم زهم گريزان باد

34. Дарбар Шах Джахана.
Могольская школа, середина XVII в.
Л. 25. *25,5 × 23,5.*

35. Торжественная встреча.
Могольская школа, середина XVII в.
Л. 13. *25,6 × 38.*

36. Встреча с отшельниками.
Могольская школа, первая половина XVII в.
Л. 47. *46 × 29,5.*

37. Шах Джахан (Хуррам), встречающий пророка Хизра (?).
Могольская школа, около 1615 г.
Л. 18. *16,5 × 21,6.* Верх дописан.

38. Аурангзеб (?), встречающий пророка Хизра.
Могольская школа, середина XVII в.
Л. 30. *18,8 × 26,3.*

39. Беседа ученых шейхов.
Могольская школа, первая половина XVII в.
Л. 48. *18,9 × 24,3.* Верх дописан.
Надписи около изображенных персонажей: قضامی | حضرت محی الدين | شاه شرف | قطب الدين | شيخ فريد

40. Беседующие мудрецы.
Могольская школа, середина XVII в.
Л. 51. *13 × 24,1.* Верх дописан.
Надпись у верхнего справа: شيخ فريد شكر گنج

41. Собеседование шейхов.
Могольская школа, конец XVII в.
Л. 49. *13,2 × 24,2.* Верх дописан.

42. Пляска дервишей во дворе мечети в присутствии Джахангира и придворных.
Могольская школа, середина XVII в.
Л. 14. *28 × 38.*
Надписи: около придворных перед шахом مهابت خان | اصف خان; около дервиша على احمد

43. Атака лагеря.
Могольская школа, конец XVI—начало XVII в.
Л. 54. *23,5 × 33.*

44. Бой у стен города.
Могольская школа, XVII в.
Л. 55. *23,6 × 33.*
Надпись на коне центрального всадника: سعيد خان

45. Птицы.
Могольская школа, XVII в.
Л. 81. *12 × 18; 17,9 × 28,3.* Края дописаны.
Подписано: منصور

46. Птицы и цветущая акация.
Художник Бакир. Иран, середина XVIII в.
Л. 77. *16,4 × 20,2; 16,4 × 28,2.* Дописана сверху.
Подпись: كمترين باقر

47. Птицы.
Могольская школа, начало XVII в.

Л. 80. *15,3×26.* Изображение цесарки вклеено.

48. *Вверху.* Цесарка.
Могольская школа, XVII в.
Л. 78. *8,3×11; 14,5×17,3.* Края дописаны.
Внизу. Лилия.
Могольская школа, XVII в.
Л. 78. *8,5×17,3; 14,5×17,3.* С боков дописана.

49. Животные.
Могольская школа, XVII в.
Л. 72.
Лист составлен из отдельных миниатюр.

50. *Вверху слева.* Портрет старика.
Могольская школа, XVII в.
Л. 92. *5×6,5.*
Вверху в центре. Св. Георгий.
Европейская гравюра.
Л. 92.
Вверху справа. Молящаяся женщина.
Могольская школа, XVII в.
Л. 92. *4×6,5.*
Внизу. Женщина с бутоном лотоса в руке.
Могольская школа, первая половина XVII в.
Лицо и одежда изображенного персонажа повторяют Марию с гравюры Заделера по картине Ахена.
Л. 92. *15,4×19.*

51. Мадонна с младенцем.
Могольская школа, первая половина XVII в.
По гравюре Заделера.
Л. 90. *14×18,8.*

52. Святое семейство.
Могольская школа, первая половина XVII в.
Л. 91. *14×16,7.*

53. *Слева.* Суд Париса.
Могольская школа, первая половина XVII в.
Л. 45. *9,5×14,7.* Верх дописан.
Справа. Семейство бхилов.
Могольская школа, XVII в.
Л. 45. *9,5×22,2.*

54. Мадонна с младенцем и ангелы.
Могольская школа, первая половина XVII в.
Л. 87. *13×21,4.*

55. Рождение Марии (?).
Могольская школа, первая половина XVII в.
Л. 62. *13×21,3.*

56. Поздравление.
Могольская школа, середина XVII в.
Л. 16. *18,3×31,8.*

57. Знатные дамы, музыкантши и служанки.
Могольская школа, середина XVII в.
Л. 65. *18×28,6.*

58. *Вверху справа и слева.* Птицы.
Могольская школа, XVII в.
Л. 58.
Фигурки птиц вырезаны по контуру и вмонтированы в лист.
Вверху в центре. Портрет европейца.
Могольская школа, XVII в.
Л. 58. *5×7.*
Внизу. Сцена в гареме.
Могольская школа, середина XVII в.
Л. 58. *16,3×20.*

59. *Вверху справа и слева.* Птицы.
Могольская школа, XVII в.
Л. 4.
Птицы вырезаны по контуру и вмонтированы в лист.
Вверху в центре. Джахангир с эгретом в руке.
Могольская школа, 20-е годы XVII в.
Л. 4. *5×6,8.*
Внизу. Госпожа, служанки и музыкантши.
Могольская школа, середина XVII в.
Л. 4. *16×20.*

60. Знатная женщина со служанками, слушающая музыку.
Могольская школа, середина XVII в.
Л. 71. *18×32.*

61. Нападение львицы на Джахангира.
Могольская школа, XVII в.
Л. 15. *18,5×26.* Верх и низ дописаны.

62. Нападение львицы на Джахангира.
Могольская школа, XVII в.
Л. 20. *18,5×26,3.* Края дописаны.

63. Нападение львицы на Джахангира.
Могольская школа, XVII в.
Л. 11. *18,5×26.*

64. Джахангир, охотящийся на льва.
Могольская школа, XVII в.
Л. 12. *18,7×25,8.*

65. Охота на льва.
Могольская школа, XVIII в.
Л. 10. *18,8×26,3.* Верх и низ дописаны.

66. Кабир с учеником и навестившие его юноши.
Могольская школа, середина XVII в.
Л. 68. *15,5×25,5.*

67. Жертвоприношение Шиве.
Могольская школа, конец XVII—XVIII в.
Л. 67. *17×27.*

68. *Слева.* Музыканты и слушатели у костра.
Могольская школа, XVII в.
Л. 66. *9×16,5.*
Справа. Госпожа, служанки и музыкантши.
Могольская школа, XVII в.
Л. 66, *9,5×17.*

69. *Вверху.* Принесение даров отшельнице.
Могольская школа, XVII в.
Л. 61. *14×15,8.*
Внизу. Девушка перед зеркалом.
Могольская школа, XVII в.
Л. 61. *14,2×14,1.*

70. *Вверху слева.* Дара Шикух (?).
Могольская школа, 40-е годы XVII в.
Л. 63. *3,1×4,5.*
Вверху справа. Шах Джахан.

Могольская школа, 40-е годы XVII в.
Л. 63. *3 × 4,5*. Края дописаны.
Внизу. Собеседование с отшельницей.
Могольская школа, XVII в.
Л. 63. *17 × 21,5*.

71. *Вверху слева*. Шах Джахан.
Могольская школа. 20—30-е годы XVII в.
Л. 23. *3,5 × 5*. Края дописаны.
Вверху справа. Джахангир.
Могольская школа, 20-е годы XVII в.
Л. 23. *3,5 × 5*. Края дописаны.
Внизу. У отшельницы.
Могольская школа, XVII в.
Л. 23. *12,5 × 9; 14 × 14*. Края дописаны. Ранее миниатюра имела овальную форму.

72. *Вверху слева*. Шах Джахан.
Могольская школа, около 1640 г.
Л. 6. *4 × 4,9*.
Вверху справа. Джахангир.
Могольская школа, 20-е годы XVII в.
Л. 6. *4 × 5*. Края дописаны.
Внизу. Посещение отшельника.
Могольская школа, XVII в.
Л. 6. *14,1 × 15,3*.

73. Охота на антилоп.
Художник Мир Калан. Могольская школа, 1127/1734-35 г.
Л. 56. *28,2 × 18,6*.
Подпись: عمل میر کلان Дата: ۱۱۴۷

74. Посещение «старца с шестом».
Художник — предположительно Мир Калан. Могольская школа, первая половина XVIII в.
Л. 57. *16 × 28,8*.

75. Посещение «старца с шестом».
Художник — предположительно Мир Калан. Могольская школа, первая половина XVIII в.
Л. 69. *16 × 28,8*.

76. *Вверху справа и слева*. Старик, слушающий музыку.
Могольская школа, XVIII в.
Л. 52. *10,5 × 13*.
Подписано: عمل علی قلی
Внизу слева. Старец со львом.
Могольская школа, XVIII в.
Л. 52. *10 × 13*.
Подписано: عمل علی قلی
Внизу справа. У костра.
Могольская школа, XVIII в.
Л. 52. *9,5 × 16,9*.
Подписано: عمل علیقلی بیک جبادار

77. Беседа.
Могольская школа, XVIII в.
Л. 64. *17,8 × 22*.
Подписано: رقم علی قلی غلام زاده شاه عباس ثانی

78. Беседа.
Могольская школа, XVIII в.
Л. 50. *17,8 × 22*.
Подписано: رقم کمترین علی قلی ارناوت

79. Мухаммад-шах.
Могольская школа, вторая четверть XVIII в.
Л. 41. *19,3 × 27,5*.
Надпись: شبیه محمد شاه پادشاه هندوستان

80. Владетель на коне в сопровождении слуг.
Могольская школа, XVIII в.
Л. 39. *19,1 × 27,3*.

81. Ибрахим Адил-шах II, правитель Биджапура.
Деканская школа, конец XVI в.
Л. 2. *15,6 × 28,7*.
Подпись: تصویر خاقان اعظم ابراهیم عادل شاه

82. Юноша на коне.
Деканская школа, конец XVI в.
Л. 1. *15,5 × 27*.

83. Венера и Амур.
Художник Мухаммад-Заман.
Исфаханская школа, 1087/1676-77 г.
Л. 86; *17,9 × 18,8; 17,9 × 24,7*. Дописана сверху.
Подпись: برقم کمترین غلامان محمد زمان صورت اتمام یافت سنه ۱۰۸۷
Надпись сверху: هو حسب الامر نواب کامیاب اشرف اقدش اعلی

84. Сошествие святого духа на Христа, Марию и Иосифа.
Художник Мухаммад-Заман. Исфаханская школа, 1094/1682-83 г.
Л. 94. *14,5 × 21,2*. Выпадение красочного слоя.
Подпись: برقم کمترین محمد زمان در مدت چهارده ماه صورت اتمام یافت فی شهور سنه ۱۰۹۴

85. Жертвоприношение Авраама.
Художник Мухаммад-Заман. Исфаханская школа, 1096/1684-85 г.
Л. 89. *17,8 × 24,9*.
Подпись: صورت اتمام یافت رقم کمترین بندگان محمد زمان سنه ۱۰۹۶
Надпись сверху: هو جهة سرکار نواب کامیاب سپهر رکاب اشرف اقدس ارفع همیون اعلی

86. Бой всадника с драконом.
Художник — предположительно Мухаммад-Заман. Исфаханская школа, 80—90-е годы XVII в.
Л. 95. *16,4 × 23,6*.
Подпись: راقمه حاجی محمد, около нее следы двух стертых строк надписи.

87. Гиацинты.
Художник Мухаммад-Заман. Исфаханская школа, 1094/1682-83 г.
Л. 82. *10,2 × 17,5*.
Подпись: رقم کمترین بندگان محمد زمان سنه ۱۰۹۴

88. Ветка цветущей сливы.
Художник — предположительно Мухаммад-Заман. Исфаханская школа, 1105/1693-94 г.
Л. 85. *12,1 × 19,2; 12,9 × 20*. Дописана по краям.
Подпись: برقم کمترین بندگان محمد زمان تحریر یافت سنه ۱۱۰۵

Надпись сверху: برسم پیشکش سرکار نواب کامیاب اشرف اقدس همیون له

89. Нарциссы.
Художник — предположительно Мухаммад-Заман. Исфаханская школа, 1115/1703-04 г. (?)
Л. 83, *10 × 16,2; 12,8 × 20,2.* Дописана по краям.
Подпись: برقم کمترین بندگان محمد زمان صورت اتمام یافت سنه ۱۱۰۵
Надпись сверху: جهة پیشکش سرکار خاصه شریفه

90. Цветы.
Художник Хаджи Мухаммад. Исфаханская школа, 1112/1700-01 г.
Л. 84. *13,1 × 20,3.*
Составлена из 4-х частей, большие дописки.
Подпись: راقمه العبی حاجی محمد فی شهور سنه ۱۱۱۲ (второе слово подписи непонятно).

91. *Вверху.* Посещение мудреца (?).
Исфаханская школа, конец XVII в.
Л. 60. *12,1 × 14,5; 14,1 × 14,5.* Дописана слева и справа.
Внизу. Группа женщин на открытом балконе.
Могольская школа, конец XVII в.
Л. 60. *12 × 12,1; 14,1 × 13,8.* Дописана слева, сверху и справа.

92. Пожалование перстня.
Художник — предположительно Мухаммад Султани. Исфаханская школа, 1106/1694-95 г.
Л. 97. *30,3 × 22.*
Подпись: هو یا صاحب الزمان ۱۱۰۶

93. *Вверху.* Утка.
Могольская школа, XVII в.
Л. 76. *10,6 × 10,5; 14,3 × 12.* Дописана со всех сторон.
Внизу. Ветка орешника.
Художник Хаджи Мухаммад. Исфаханская школа, 1094/1682-83 г.
Л. 76. *14,4 × 12; 14,5 × 16,6.* Дописана сверху.
Подпись: راقمه حاجی محمد ۱۰۹۴
Надпись сверху: برسم پشکش سرکار خاصه شریفه اتمام یافت

94. Цветы и птица.
Художник Мухаммад-Риза-йи Хинди. Иран, середина XVIII в.
Л. 75. *17 × 26.* Составлена из шести отдельных миниатюр. Подписи художника на пяти миниатюрах, большая центральная миниатюра — без подписи.
Формула подписи: رقم کمترین محمد رضاء هندی

95. *Вверху слева.* Аллегорическая фигура.
Художник Али-Кули Джаббадар. Исфаханская школа, вторая половина XVII в.
Л. 93. *9,3 × 6.*
Подпись: رقم علیقلی جبادار
Внизу. Две дамы и паж (?).
Художник Али-Кули Джаббадар. Исфаханская школа, 1085/1674 г.
Л. 93. *14,9 × 21,4.*
Подпись: بتاریخ شهر صفر ختم بالخیر و الظفر در دار السلطنه قزوین مرقوم شد رقم کمترین غلامان علیقلی جبادار سنه ۱۰۸۵

96. Сокол.
Художник Али-Кули Джаббадар. Исфаханская школа, вторая половина XVII в.
Л. 73. *21,3 × 29,4.*
Подпись: هو رقم غلامزاده قدیم علیقلی جبادار

97. Птица.
Могольская школа, начало XVII в.
Л. 74. *21,3 × 28,8.*
В картуше надпись: این خاپوررا مرغ رنگبار میگویند

98. Две царственные (?) особы и слуга.
Художник Али-Кули Джаббадар. Исфаханская школа, вторая половина XVII в.
Л. 99. *28,6 × 22,9.* Трещины в красочном слое и подтеки в верхней части.
Подпись: هو غلامزاده قدیم علیقلی. В левом верхнем углу надпись на грузинском языке.

99. Шах и придворные.
Художник Али-Кули Джаббадар. Исфаханская школа, вторая половина XVII в.
Л. 98. *42,1 × 28,2.*
Подпись: هو غلامزاده قدیم علیقلی جبادار. В левом верхнем углу две надписи на грузинском языке.

100. Выводка коней перед шахом.
Художник — предположительно Али-Кули Джаббадар. Исфаханская школа, вторая половина XVII в.
Л. 96. *42,5 × 26,1; 43,4 × 26,5.* Небольшие дописки сверху и справа, трещины в красочном слое.

101. Шахская охота.
Художник — предположительно Али-Кули Джаббадар. Исфаханская школа, вторая половина XVII в.
Л. 100. *41,8 × 29,2; 45,3 × 29,6.* Дописки слева, сверху и справа.

102. Всадник.
Художник — предположительно Али-Кули Джаббадар. Исфаханская школа, вторая половина XVII в.
Л. 42. *19,1 × 18; 19,1 × 26,4.* Дописка сверху и снизу.

103. Цветы и птица.
Художник Мухаммад-Риза-йи Хинди. Иран, середина XVIII в.
Л. 79. *17 × 26.* Составлена из шести отдельных миниатюр. Подписи художника только на двух миниатюрах („Ирисы"), остальные — без подписи. Формула подписи: رقم کمترین محمد رضاء هندی

104. Образцы каллиграфии Мир Имада ал-Хасани. Сирия и Иран, конец XVI—начало XVII в.

Л. 6. Размеры: *6,8 × 11,4; 6,1 × 12,5; 6,1 × 12,8; 5,8 × 11,9.*
Подписи:[1]

a. الفقير المذنب عماد الحسنى
b. الفقير المذنب عماد الحسنى غفر له
c. الفقير المذنب عماد الحسنى غفر له
d. العبد الفقير المذنب عماد الحسنى بمدينه المذنب ١٠٠٣

105. Образцы каллиграфии Мир Имада ал-Хасани. Ирак — Иран, начало XVII в.
Л. 88. *7 × 13* (каждый образец).
Подписи: b. الفقير المذنب عماد الحسنى غفر له بدار الاسلام بغداد
c. الفقير المذنب عماد الحسنى غفر له
d. كتبه الفقير الحقير عماد الحسنى عفى عنه

106. Образцы каллиграфии Мир Имада ал-Хасани.
Иран, начало XVII в. Исполнены для сокровищницы шаха Аббаса I.
Л. 13. *16,6 × 33,9 (16,6 × 28,8; 16,6 × 5,1).*
На этом листе три отдельных образца (ко второму приклеен третий образец с подписью).
Подписи: a) на верхнем — الفقير الحقير المذنب عماد الحسنى غفر ذنوبه و ستر عيوبه
b) на нижнем — برسم الخزانه نواب كامياب اشرف اقدس سمت تحرير يافت

107. Образец каллиграфии Мир Имада ал-Хасани.
Иран, 1016/1607-08 г. Исполнен для библиотеки шаха Аббаса I.
Л. 55. *16,8 × 36,8.*
Подпись: برسم كتابخانه نواب كامياب اشرف اقدس همايون اعلى خلد الله ملكه و سلطانه سمت تحرير پذيرفت كتبه العبد الفقير المذنب عماد الحسنى غفر الله ذنوبه و ستر عيوبه فى سنه الف و ستعشر

108. Образцы каллиграфии Мир Имада ал-Хасани.
Иран, начало XVII в.
Л. 24. Размеры: *6,5 × 14,8; 6,7 × 16,6; 6,1 × 14,7.*
Подписи: a. الفقير الحقير المذنب عماد الحسنى غفر ذنوبه و ستر عيوبه
b. الفقير المذنب مير عماد الحسنى غفر الله ذنوبه ١٠٢٣ بدار السلطنه اصفهان جهة فرزند نور الدين محمد طول ممره نوشته شد
c. الفقير لمذنب عماد الحسنى غفر ذنوبه و ستر عيوبه

109. Образцы каллиграфии Мир Имада ал-Хасани.
Иран, начало XVII в.
Л. 46. Размеры: *7,8 × 15,1; 6,9 × 15,2; 6,2 × 15,4.*
Подписи: a. العبد المذنب عماد الحسنى غفرذنوبه و ستر عيوبه
b. العبد الفقير المذنب مير عماد الحسنى غفر ذنوبه
c. الفقير الحقير عماد الحسنى غفر الله ذنوبه ١٠١٦ بدار السلطنه قزوين

110. Четверостишия шейха Абу Санда Фазлаллаха ибн Абу-л-Хайра.
Каллиграф Мир Имад ал-Хасани. Иран, начало XVII в.
Л. 91. *8,5 × 17* (каждый образец).
Подписи: a. كتبه الفقير الحقير المذنب عماد الحسنى غفرذنوبه
b. الفقير المذنب عماد الحسنى ١٠٠٩ غفر له
c. الفقير المذنب عماد الحسنى غفر له

111. Образцы каллиграфии Мир Имада ал-Хасани.
Иран, начало XVII в.
Л. 93. *7,5 × 16,6* (каждый образец).
Подписи: a. كتبه العبد الفقير الحقير المذنب عماد الحسنى غفر الله ذنوبه و ستر عيوبه ١٠١٠
b. الفقير الحقير المذنب عماد الحسنى غفر ذنوبه بقصبه طيبه طاحان مازندران
c. الفقير المذنب عماد الحسنى ١٠٢٠ غفر ذنوبه

---

[1] Порядок расположения образцов на листе обозначен буквами алфавита по движению часовой стрелки, начиная с верхнего левого.

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

ОФОРМЛЕНИЕ И ВРЕМЯ СОЗДАНИЯ АЛЬБОМА 5

ИНДИЙСКИЕ МИНИАТЮРЫ 16

ПЕРСИДСКИЕ МИНИАТЮРЫ 44

МИР ИМАД 60

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ 72

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ХУДОЖНИКОВ И КАЛЛИГРАФОВ, РАБОТЫ КОТОРЫХ ИМЕЮТСЯ В АЛЬБОМЕ 75

АННОТАЦИИ К ИЛЛЮСТРАЦИЯМ 76

АЛЬБОМ ИНДИЙСКИХ И ПЕРСИДСКИХ МИНИАТЮР XVI—XVIII вв.

Утверждено к печати
Редакционным советом
востоковедной литературы
при Отделении исторических наук
АН СССР

*

Редактор издательства *С. Б. Певзнер*
Художник *Б. В. Шварц*
Художественная редакция:
И. Р. Бескин и *Б. Д. Клюрин*
Технический редактор *С. В. Цветкова*
Корректоры *Н. Б. Ослина* и *Т. Н. Пронина*

*

Сдано в набор 25/II 1960 г.
Подписано к печати 30/X 1961 г.
А-01035. Формат 60 × 84¹/₄. Печ. л. 71,0
Усл. п. л. 65,72. Уч.-изд. л. 23,26.
Тираж 5000 экз. Зак. 662.
Цена 7 р. 50 к.

*

Издательство восточной литературы
Москва, Центр, Армянский пер., 2

Фототипии отпечатаны
типографией № 3 им. Ивана Федорова
Ленинград, Звенигородская ул., д. 11

Цветные иллюстрации отпечатаны
Московской типографией Гознак
Москва, проспект Мира, д. 105

Текст набран и отпечатан
1-й типографией Издательства АН СССР
Ленинград, В-34, 9-я линия, д. 12

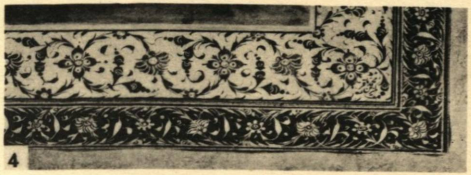
АЛЬБОМ СОДЕРЖИТ 111 ИЛЛЮСТРАЦИЙ
(ИЗ НИХ 100 ЧЕРНО-БЕЛЫХ И 11 ЦВЕТНЫХ)
НА 100 ПАСПАРТУ

1. ПЕРЕПЛЕТ АЛЬБОМА *(лицевая сторона)*. Иран, 1147—1151/1734—1738 г.

2. ПЕРЕПЛЕТ АЛЬБОМА *(внутренняя сторона)*. Иран, 1147—1151/1734—1738 г.

1

5

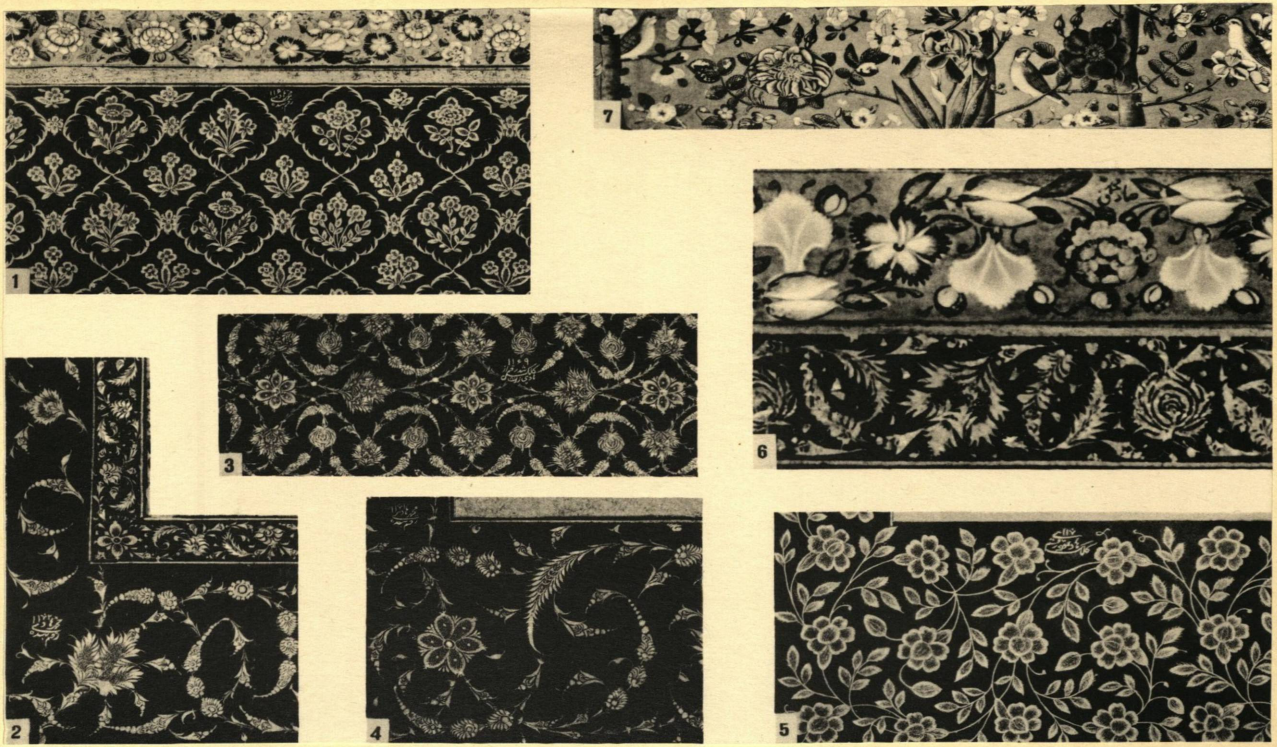


4

2

3

3. ОБРАЗЦЫ РОСПИСИ НА ПОЛЯХ С ПОДПИСЯМИ ХУДОЖНИКА МУХАММАД-БАКИРА.



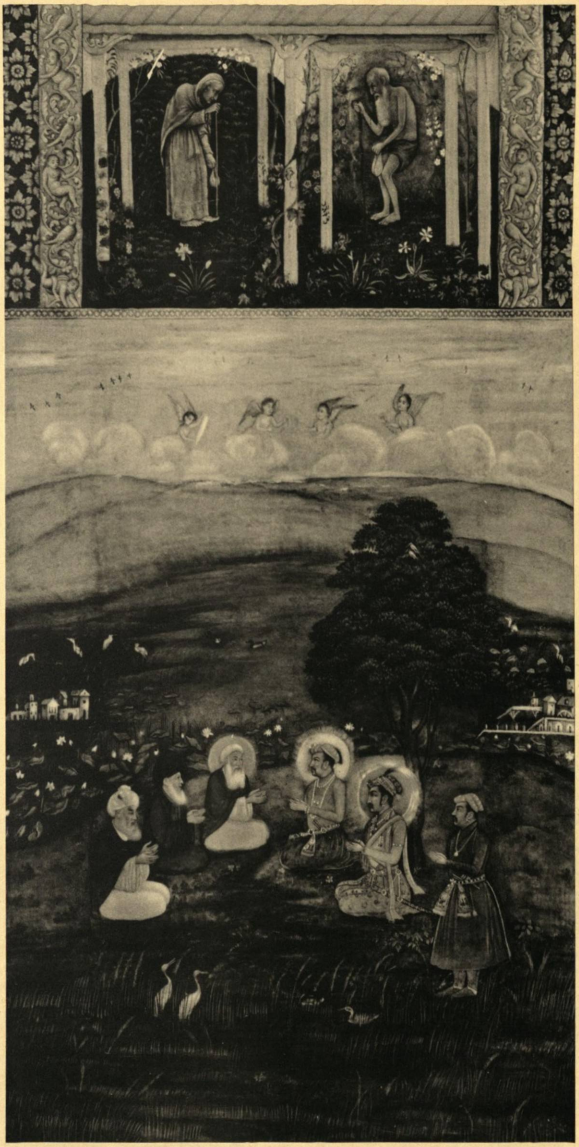
4. ОБРАЗЦЫ РОСПИСИ НА ПОЛЯХ С ПОДПИСЯМИ ХУДОЖНИКОВ МУХАММАДА-ХАДИ И МУХАММАД-САДИКА.

5. ШАХ ДЖАХАН. Могольская школа, середина XVII в.

6. ОБРАЗЕЦ КАЛЛИГРАФИИ МИР ИМАДА АЛ-ХАСАНИ. Иран, 1017/1608-09 г.

7. ПРАЗДНОВАНИЕ ПО СЛУЧАЮ КОРОНАЦИИ ДЖАХАНГИРА. Художник Абу-л-Хасан (Надир аз-Заман). Могольская школа, 1014/1605-06 г.

8. *Вверху слева.* ПОРТРЕТ АСАФ-ХАНА. Художник Надир аз-Заман (Абу-л-Хасан). Могольская школа, первая четверть XVII в.
Вверху справа. ПОРТРЕТ ЗНАТНОГО ЛИЦА. Могольская школа, середина XVII в.
Внизу. ЮНОШИ В ГОСТЯХ У ШЕЙХА. Могольская школа, середина XVII в.



9. *Вверху.* СТАРИЦА И СТАРЕЦ. Художник Надир аз-Заман (Абу-л-Хасан).
Могольская школа, начало XVII в.

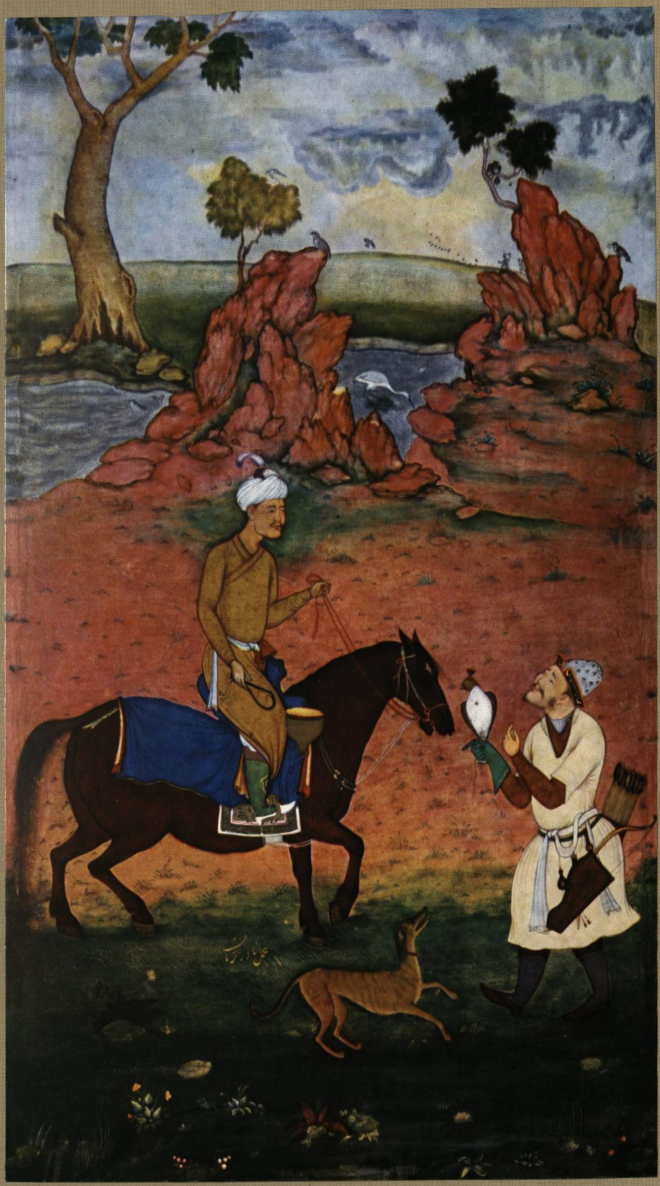
Внизу. ДЖАХАНГИР И ШАХ ДЖАХАН БЕСЕДУЮТ С МУДРЕЦАМИ.
Могольская школа, середина XVII в.

10. ШАХ ДЖАХАН, СТОЯЩИЙ НА *ТАХТЕ*. Художник Надир аз-Заман (Абу-л-Хасан). Могольская школа, около 1617 г.

11. ШАХ ДЖАХАН, СТОЯЩИЙ НА *ТАХТЕ*. Могольская школа, XVII в.

12. *Вверху слева.* СТРАННИК. Художник Говардхан. Могольская школа, первая половина XVII в.
Вверху справа. СТРАННИК. Художник Байак (?). Могольская школа, первая половина XVII в.
В центре. БАЙАЗИД И ДЖАЛАЛ АД-ДИН. Художник Нанха. Могольская школа, первая четверть XVII в.
Внизу. ДИАЛЕКТИКА. Художник Абу-л-Хасан (Надир аз-Заман). Могольская школа, первая половина XVII в. По гравюре И. Заделера.

13. *Вверху слева.* У КОСТРА. Художник Байак (?). Могольская школа, первая половина XVII в.
Вверху справа. БЕСЕДА С ОТШЕЛЬНИКОМ. Художник Говардхан. Могольская школа, первая половина XVII в.
Внизу. АЛЛЕГОРИЧЕСКАЯ ФИГУРА. Художник Абу-л-Хасан (Надир аз-Заман). Могольская школа, первая половина XVII в.



14. ВСАДНИК И СОКОЛЬНИЧИЙ. Художник — предположительно Надир аз-Заман (Абу-л-Хасан). Могольская школа, первая половина XVII в.

15. ШАХ АББАС I НА ТРОНЕ В САДУ. Художник Вишну Дас.
Могольская школа, первая четверть XVII в.

16. ШАХ АББАС I НА КОНЕ. Художник Вишну Дас. Могольская школа, первая четверть XVII в.

17. КОРОНАЦИОННЫЙ (?) ПОРТРЕТ ДЖАХАНГИРА. Художники Мансур и Манохар. Могольская школа, около 1605 г.

18. ДЖАХАНГИР, ПОРАЗИВШИЙ СТРЕЛОЙ ЛЬВИЦУ. Художник Манохар Дас (Манохар). Могольская школа, начало XVII в.

19. ДЖАХАНГИР С ЧАШЕЙ В РУКЕ. Художник Манохар. Могольская школа, начало XVII в.

20. *Вверху слева и справа.* МАДОННЫ. Могольская школа, первая половина XVII в.
Вверху в центре. «АРИФМЕТИКА». Художник Манохар Дас. Могольская школа, начало XVII в. По гравюре Г. Пенца.
Внизу. ДАМА В ИСПАНСКОМ ПЛАТЬЕ. Художник Гул-Мухаммад. Могольская школа, XVII в.

21. *Вверху слева.* СКОРБЯЩАЯ МАДОННА У РАСПЯТИЯ. Художник Манохар Дас. Могольская школа, первая половина XVII в.

Вверху справа. МАДОННА С МЛАДЕНЦЕМ. Могольская школа, XVII в.

Внизу. СУЛТАН ИБН АДХАМ И АНГЕЛЫ. Могольская школа, XVII в.

22. *Вверху.* ЮНОША С НАСТАВНИКАМИ. Могольская школа, первая четверть XVII в.

Внизу. ПОЛУЧЕНИЕ ДАНИ. Могольская школа, конец XVI — начало XVII в.

23. *Вверху.* ЧТЕНИЕ СТИХОВ. Могольская школа, первая четверть XVII в.
Внизу. ТРАПЕЗА В САДУ. Могольская школа, первая четверть XVII в.

24. *Вверху.* ЗНАТНЫЙ ВЕЛЬМОЖА С ДЕВУШКОЙ. Могольская школа, первая половина XVII в.
Внизу. ПРИДВОРНЫЙ В ТЕПЛОЙ ОДЕЖДЕ. Могольская школа, XVII в.

25. *Вверху.* ОБСУЖДЕНИЕ ПРОЧИТАННОГО. Могольская школа, первая четверть XVII в.
Внизу. ПРИДВОРНЫЙ СО ЩИТОМ. Могольская школа, вторая четверть XVII в.

26. ДЖАХАНГИР СО СВОИМ ВЕЗИРОМ. Могольская школа, середина XVII в.

27. ДЖАХАНГИР СО СВОИМ ВЕЗИРОМ. Могольская школа, середина XVII в.

28. ХУМАЮН И АКБАР С ВЕЗИРАМИ. Могольская школа, XVII в.

29. ШАХ ДЖАХАН НА КОНЕ. Могольская школа, первая половина XVII в.

30. ШАХ ДЖАХАН. Могольская школа, первая половина XVII в.

31. ШАХ ДЖАХАН И ВЕЗИР. Могольская школа, XVII в.

32. ДАРБАР ДЖАХАНГИРА. Могольская школа, около 1615 г.

33. ДАРБАР ШАХ ДЖАХАНА. Могольская школа, около 1627 г.

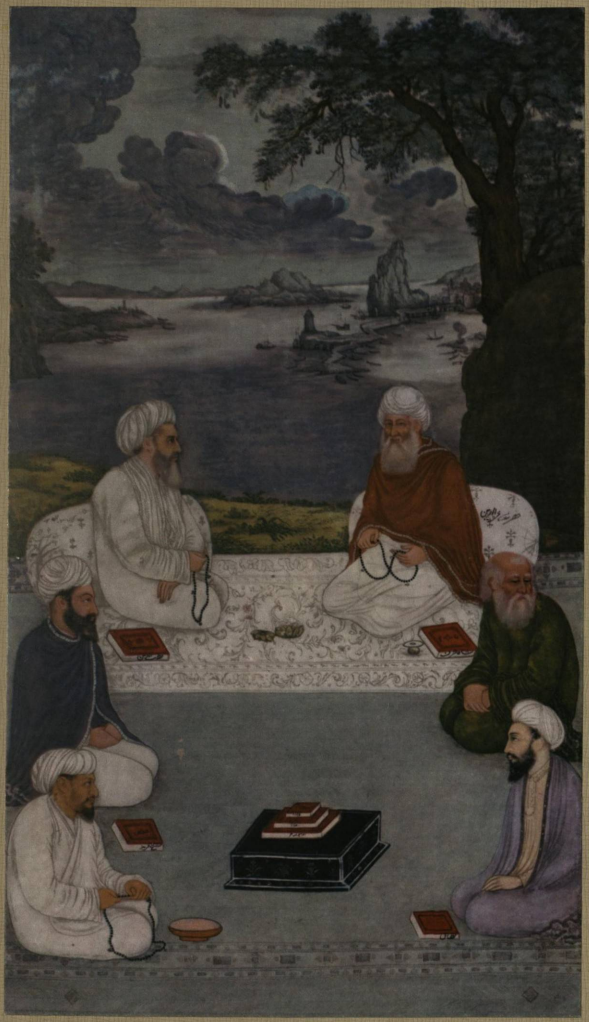
34. ДАРБАР ШАХ ДЖАХАНА. Могольская школа, середина XVII в.

35. ТОРЖЕСТВЕННАЯ ВСТРЕЧА. Могольская школа, середина XVII в.

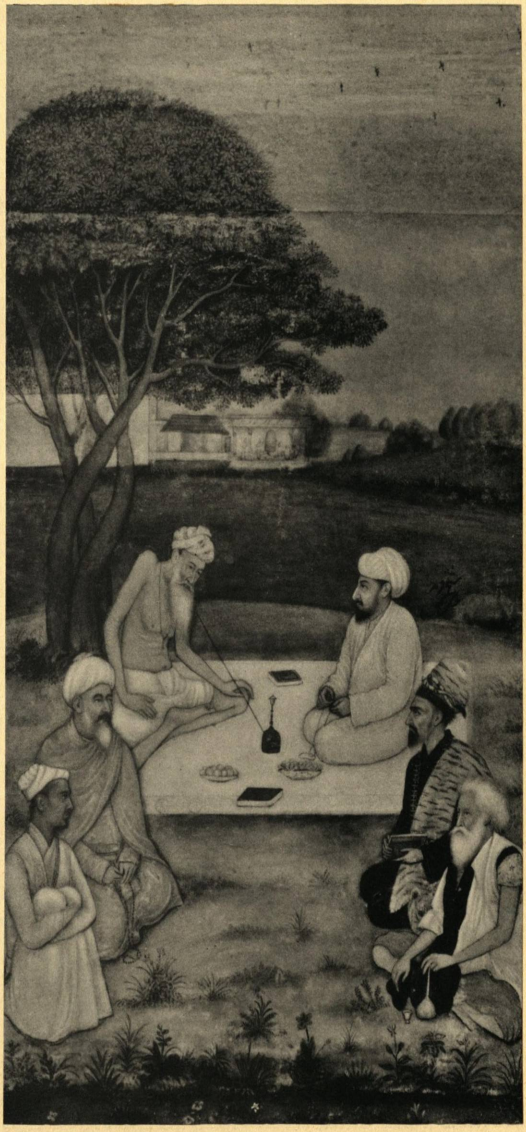
36. ВСТРЕЧА С ОТШЕЛЬНИКАМИ. Могольская школа, первая половина XVII в.

37. ШАХ ДЖАХАН (ХУРРАМ), ВСТРЕЧАЮЩИЙ ПРОРОКА ХИЗРА (?). Могольская школа, около 1615 г.

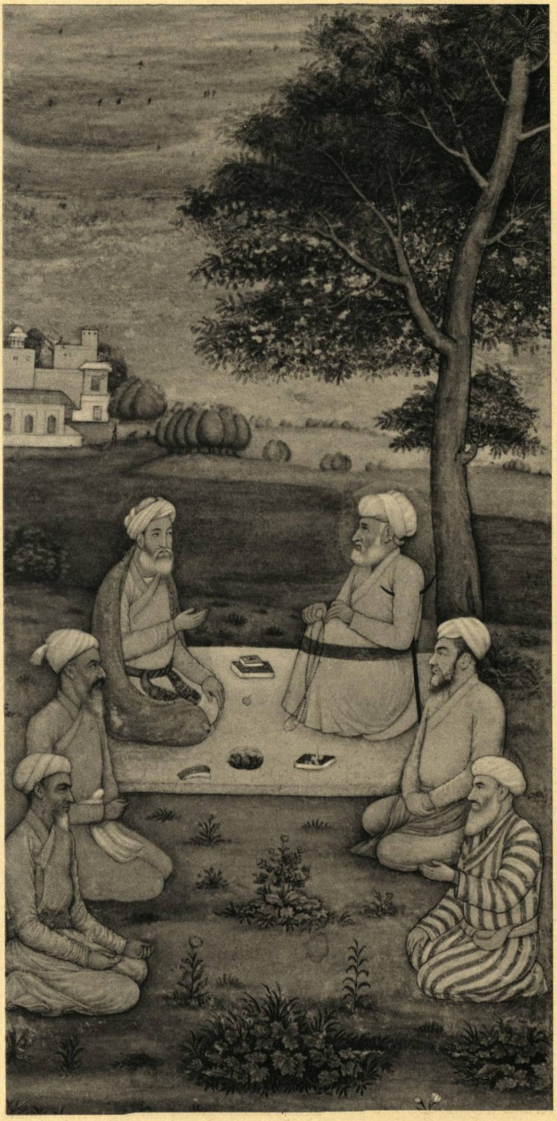
38. АУРАНГЗЕБ (?), ВСТРЕЧАЮЩИЙ ПРОРОКА ХИЗРА. Могольская школа, середина XVII в.



39. БЕСЕДА УЧЕНЫХ ШЕЙХОВ. Могольская школа, первая половина XVII в.



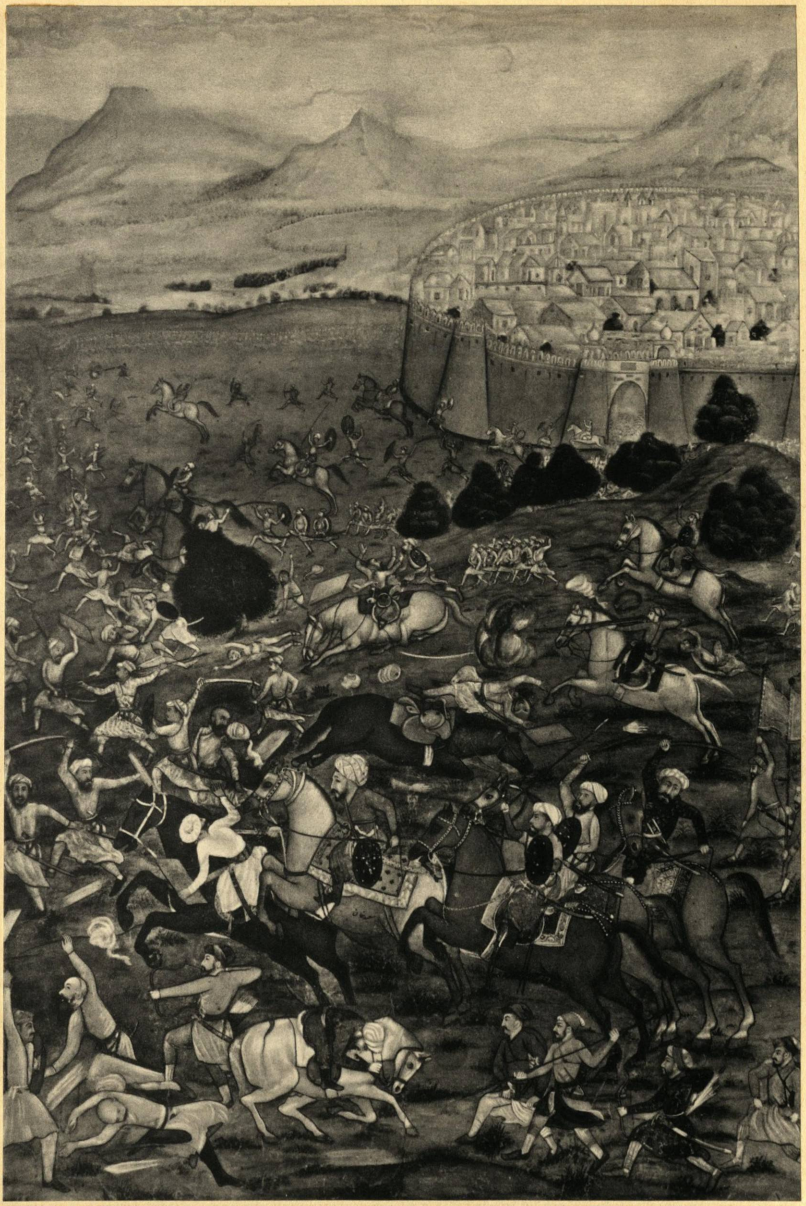
40. БЕСЕДУЮЩИЕ МУДРЕЦЫ. Могольская школа, середина XVII в.



41. СОБЕСЕДОВАНИЕ ШЕЙХОВ. Могольская школа, конец XVII в.

42. ПЛЯСКА ДЕРВИШЕЙ ВО ДВОРЕ МЕЧЕТИ В ПРИСУТСТВИИ ДЖАХАНГИРА И ПРИДВОРНЫХ.
Могольская школа, середина XVII в.

43. АТАКА ЛАГЕРЯ. Могольская школа, конец XVI — начало XVII в.



44. БОЙ У СТЕН ГОРОДА. Могольская школа, XVII в.

45. ПТИЦЫ. Могольская школа, XVII в.

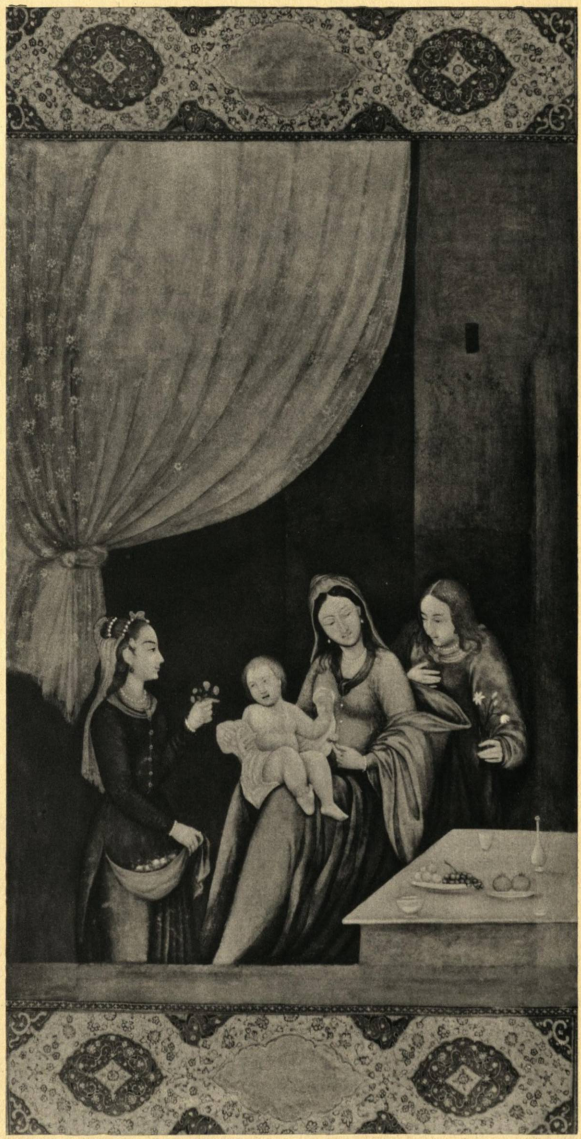
46. ПТИЦЫ И ЦВЕТУЩАЯ АКАЦИЯ. Художник Бакир. Иран, середина XVIII в.

47. ПТИЦЫ. Могольская школа, начало XVII в.

48. *Вверху.* ЦЕСАРКА. Могольская школа, XVII в.
Внизу. ЛИЛИЯ. Могольская школа, XVII в.

49. ЖИВОТНЫЕ. Могольская школа, XVII в.

50. *Вверху слева.* ПОРТРЕТ СТАРИКА. Могольская школа, XVII в.
Вверху в центре. СВ. ГЕОРГИЙ. Европейская гравюра.
Вверху справа. МОЛЯЩАЯСЯ ЖЕНЩИНА. Могольская школа, XVII в.
Внизу. ЖЕНЩИНА С БУТОНОМ ЛОТОСА В РУКЕ. Могольская школа, первая половина XVII в.

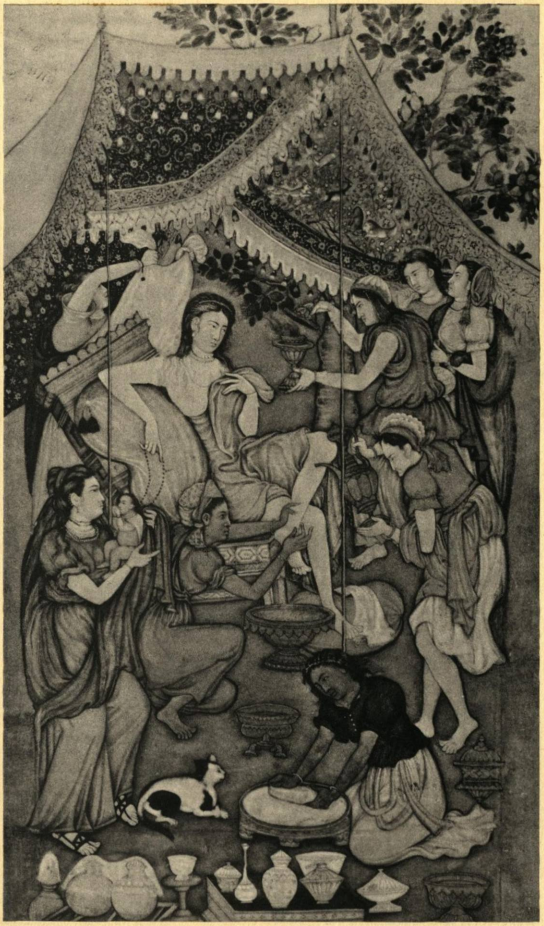


51. МАДОННА С МЛАДЕНЦЕМ. Могольская школа, первая половина XVII в.

52. СВЯТОЕ СЕМЕЙСТВО. Могольская школа, первая половина XVII в.

53. *Слева.* СУД ПАРИСА. Могольская школа, первая половина XVII в.
Справа. СЕМЕЙСТВО БХИЛОВ. Могольская школа, XVII в.

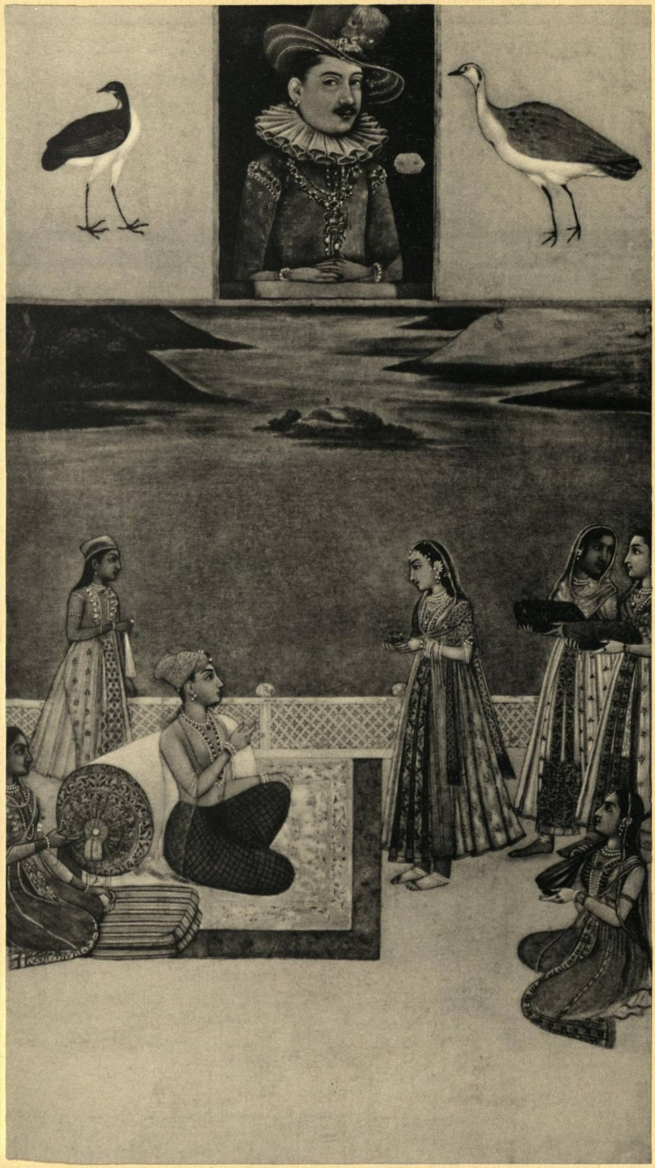
54. МАДОННА С МЛАДЕНЦЕМ И АНГЕЛЫ.
Могильская школа, первая половина XVII в.



55. РОЖДЕНИЕ МАРИИ (?). Могольская школа, первая половина XVII в.

56. ПОЗДРАВЛЕНИЕ. Могольская школа, середина XVII в.

57. ЗНАТНЫЕ ДАМЫ, МУЗЫКАНТШИ И СЛУЖАНКИ. Могольская школа, середина XVII в.



58. *Вверху справа и слева.* ПТИЦЫ. Могольская школа, XVII в.
Вверху в центре. ПОРТРЕТ ЕВРОПЕЙЦА. Могольская школа, XVII в.
Внизу. СЦЕНА В ГАРЕМЕ. Могольская школа, середина XVII в.

59. *Вверху справа и слева.* ПТИЦЫ. Могольская школа, XVII в.
Вверху в центре. ДЖАХАНГИР С ЭГРЕТОМ В РУКЕ. Могольская школа, 20-е годы XVII в.
Внизу. ГОСПОЖА, СЛУЖАНКИ И МУЗЫКАНТШИ. Могольская школа, середина XVII в.

60. ЗНАТНАЯ ЖЕНЩИНА СО СЛУЖАНКАМИ, СЛУШАЮЩАЯ МУЗЫКУ.
Могольская школа, середина XVII в.

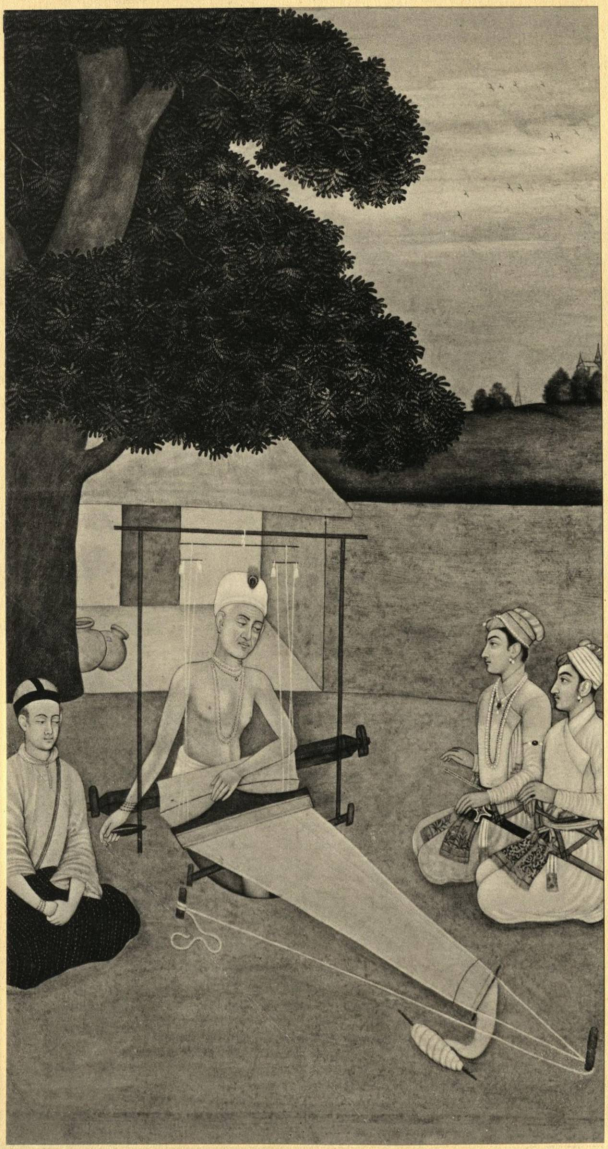
61. НАПАДЕНИЕ ЛЬВИЦЫ НА ДЖАХАНГИРА. Могольская школа, XVII в.

62. НАПАДЕНИЕ ЛЬВИЦЫ НА ДЖАХАНГИРА. Могольская школа, XVII в.

63. НАПАДЕНИЕ ЛЬВИЦЫ НА ДЖАХАНГИРА. Могольская школа, XVII в.

64. ДЖАХАНГИР, ОХОТЯЩИЙСЯ НА ЛЬВА. Могольская школа, XVII в.

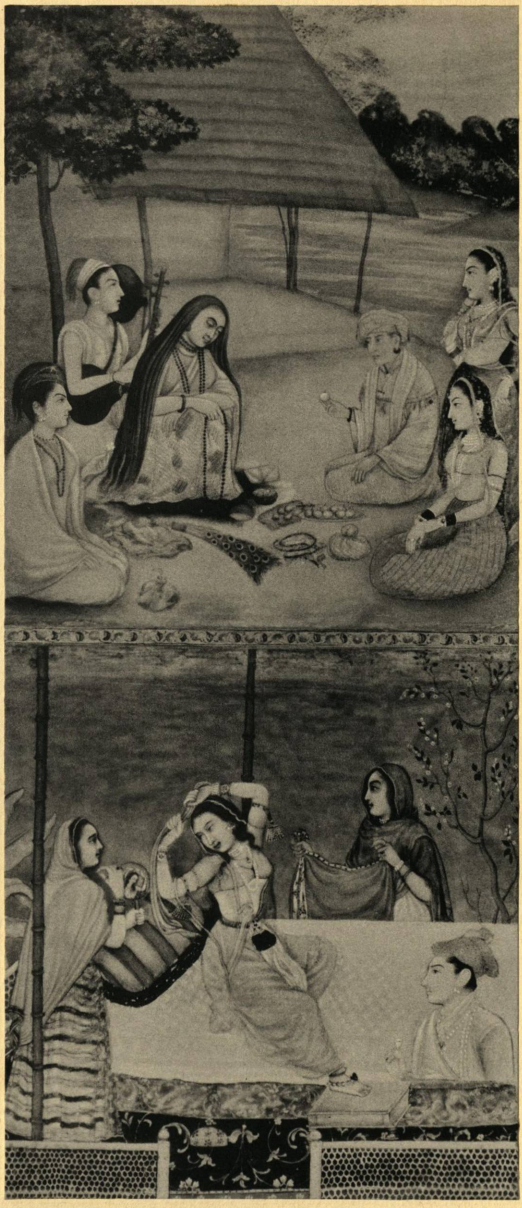
65. ОХОТА НА ЛЬВА. Могольская школа, XVIII в.



66. КАБИР С УЧЕНИКОМ И НАВЕСТИВШИЕ ЕГО ЮНОШИ.
Могольская школа, середина XVII в.

67. ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ ШИВЕ. Могольская школа, конец XVII—XVIII в.

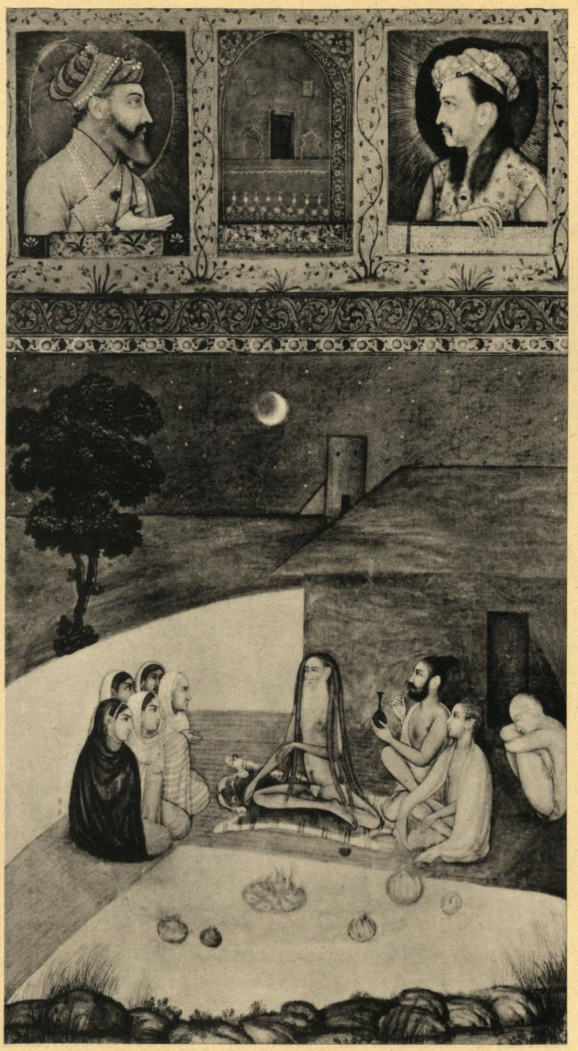
68. *Слева.* МУЗЫКАНТЫ И СЛУШАТЕЛИ У КОСТРА. Могольская школа, XVII в.
Справа. ГОСПОЖА, СЛУЖАНКИ И МУЗЫКАНТШИ. Могольская школа, XVII в.



69. *Вверху.* ПРИНЕСЕНИЕ ДАРОВ ОТШЕЛЬНИЦЕ. Могольская школа, XVII в.
Внизу. ДЕВУШКА ПЕРЕД ЗЕРКАЛОМ. Могольская школа, XVII в.

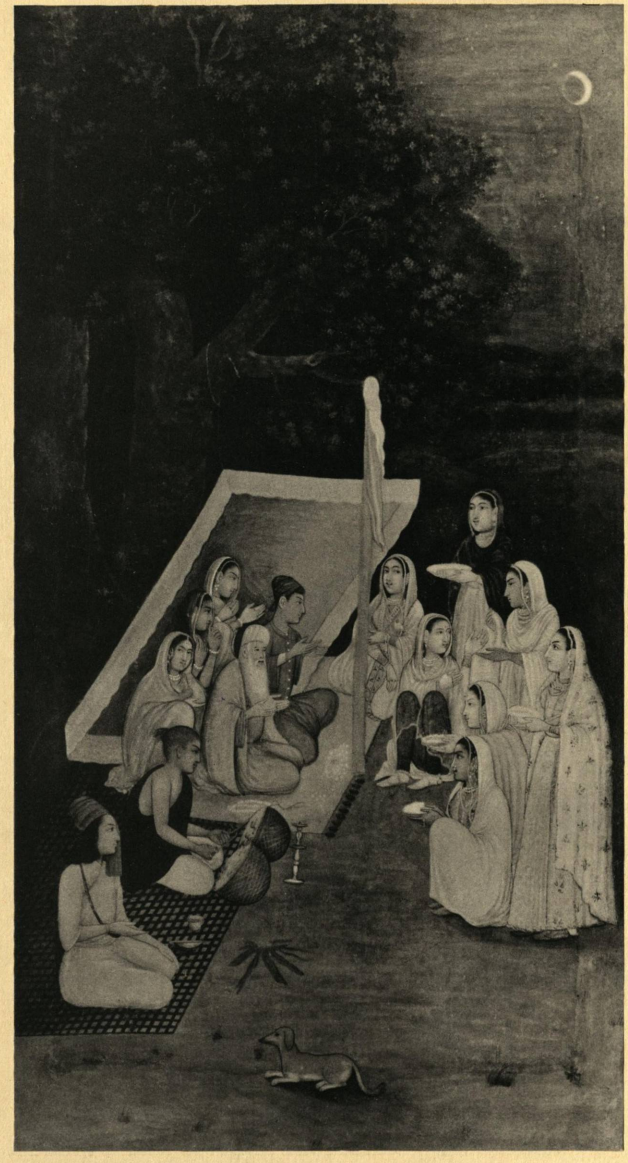
70. *Вверху слева.* ДАРА ШИКУХ (?). Могольская школа, 40-е годы XVII в.
Вверху справа. ШАХ ДЖАХАН. Могольская школа, 40-е годы XVII в.
Внизу. СОБЕСЕДОВАНИЕ С ОТШЕЛЬНИЦЕЙ. Могольская школа, XVII в.

71. *Вверху слева.* ШАХ ДЖАХАН. Могольская школа, 20—30-е годы XVII в.
Вверху справа. ДЖАХАНГИР. Могольская школа, 20-е годы XVII в.
Внизу. У ОТШЕЛЬНИЦЫ. Могольская школа, XVII в.

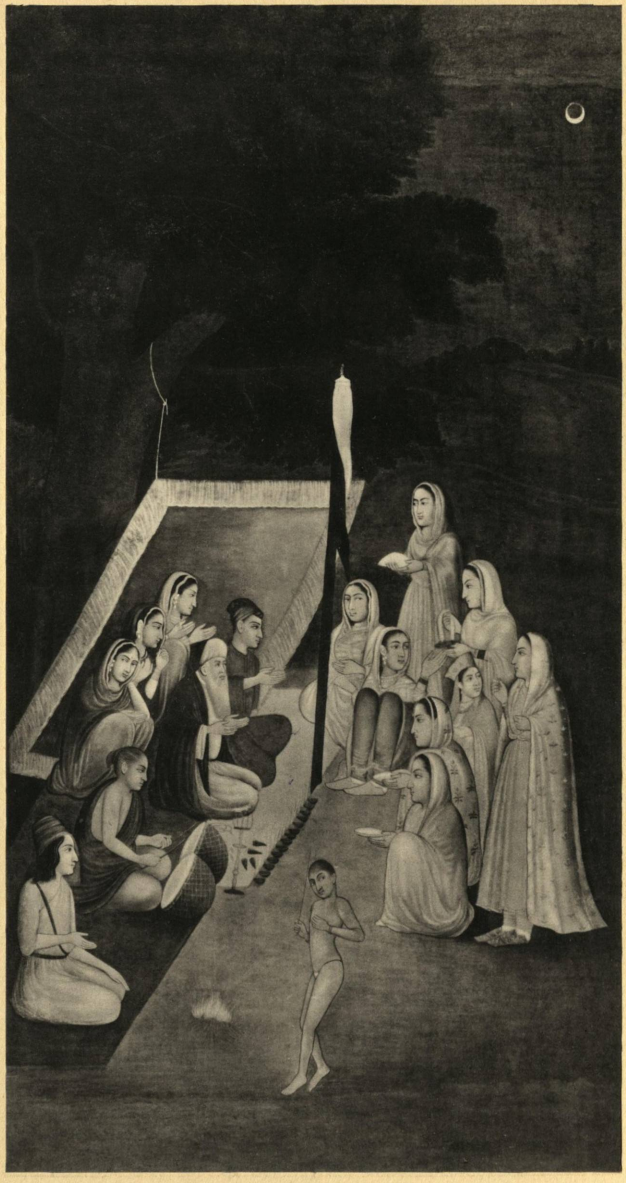


72. *Вверху слева.* ШАХ ДЖАХАН. Могольская школа, около 1640 г.
Вверху справа. ДЖАХАНГИР. Могольская школа, 20-е годы XVII в.
Внизу. ПОСЕЩЕНИЕ ОТШЕЛЬНИКА. Могольская школа, XVII в.

73. ОХОТА НА АНТИЛОП. Художник Мир Калан. Могольская школа, 1127/1734-35 г.



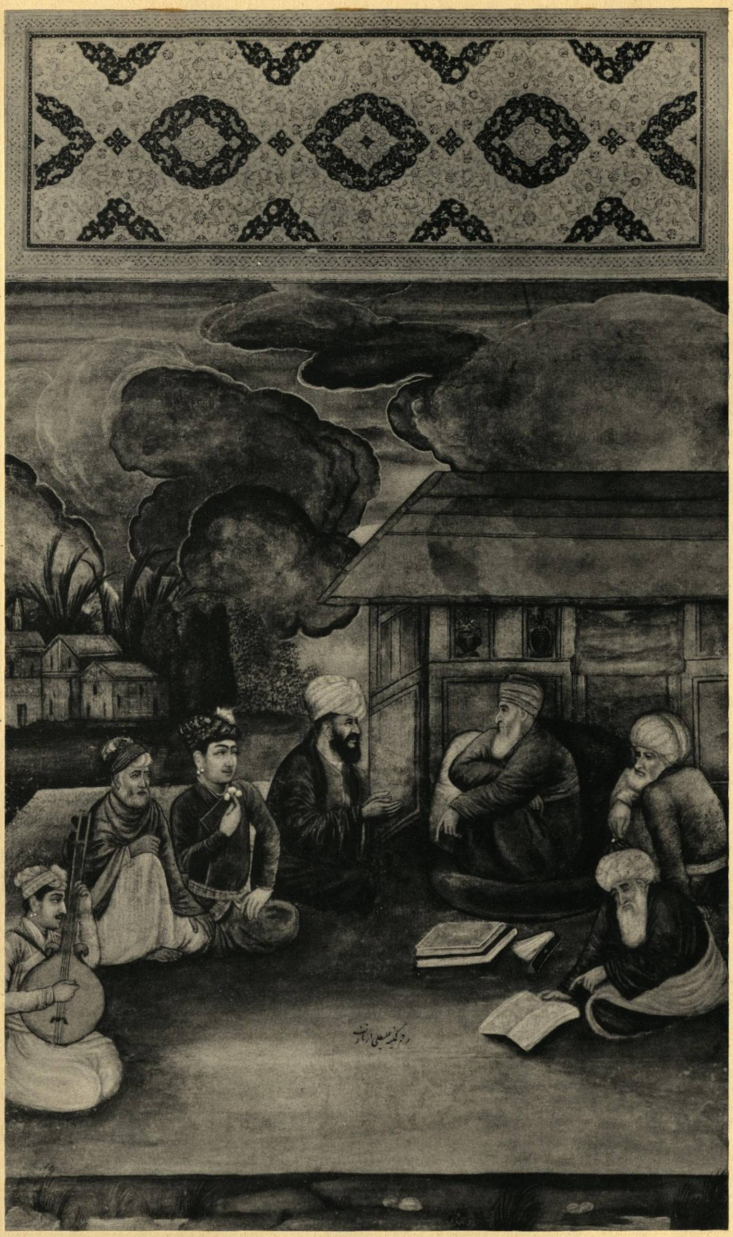
74. ПОСЕЩЕНИЕ „СТАРЦА С ШЕСТОМ". Художник — предположительно Мир Калан. Могольская школа, первая половина XVIII в.



75. ПОСЕЩЕНИЕ „СТАРЦА С ШЕСТОМ". Художник — предположительно Мир Калан.
Могольская школа, первая половина XVIII в.

76. *Вверху справа и слева.* СТАРИК, СЛУШАЮЩИЙ МУЗЫКУ. Могольская школа, XVIII в.
Внизу слева. СТАРЕЦ СО ЛЬВОМ. Могольская школа, XVIII в.
Внизу справа. У КОСТРА. Могольская школа, XVIII в.

77. БЕСЕДА. Могольская школа, XVIII в.

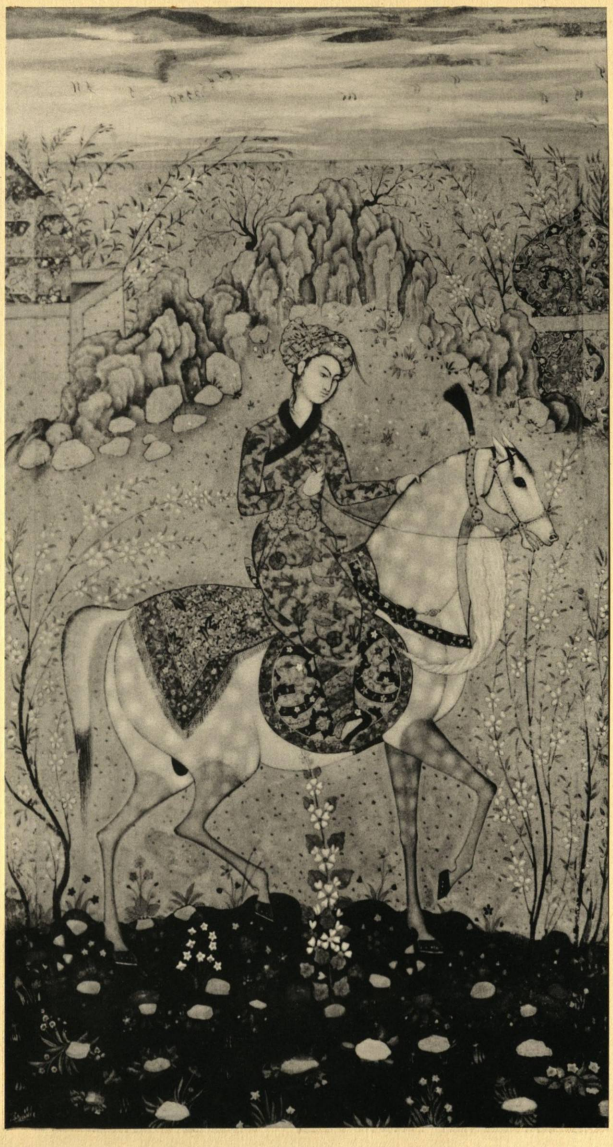


78. БЕСЕДА. Могольская школа, XVIII в.

79. МУХАММАД-ШАХ. Могольская школа, вторая четверть XVIII в.

80. ВЛАДЕТЕЛЬ НА КОНЕ В СОПРОВОЖДЕНИИ СЛУГ. Могольская школа, XVIII в.

81. ИБРАХИМ АДИЛ-ШАХ II, ПРАВИТЕЛЬ БИДЖАПУРА. Деканская школа, конец XVI в.



82. ЮНОША НА КОНЕ. Деканская школа, конец XVI в.

83. ВЕНЕРА И АМУР. Художник Мухаммад-Заман. Исфаханская школа, 1087/1676-77 г.

84. СОШЕСТВИЕ СВЯТОГО ДУХА НА ХРИСТА, МАРИЮ И ИОСИФА.
Художник Мухаммад-Заман. Исфаханская школа. 1094/1682-83 г.

85. ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ АВРААМА. Художник Мухаммад-Заман. Исфаханская школа, 1096/1684-85 г.

86. БОЙ ВСАДНИКА С ДРАКОНОМ. Художник — предположительно Мухаммад-Заман. Исфаханская школа, 80—90-е годы XVII в.

87. ГИАЦИНТЫ. Художник Мухаммад-Заман. Исфаханская школа, 1094/1682-83 г.

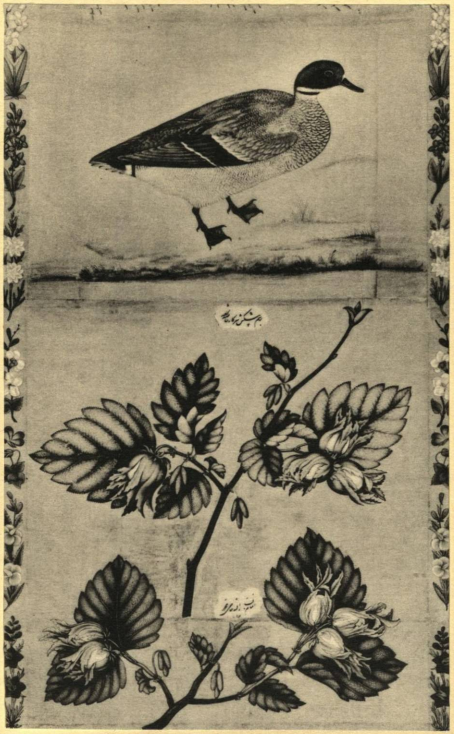
88. ВЕТКА ЦВЕТУЩЕЙ СЛИВЫ. Подписано: Мухаммад-Заман. Исфаханская школа, 1105/1693-94 г.

89. НАРЦИССЫ. Подписано: Мухаммад-Заман. Исфаханская школа, 1115/1703-04 (?) г.

90. ЦВЕТЫ. Художник Хаджи Мухаммад. Исфаханская школа, 1112/1700-01 г.

91. *Вверху.* ПОСЕЩЕНИЕ МУДРЕЦА (?). Исфаханская школа, конец XVII в.
Внизу. ГРУППА ЖЕНЩИН НА ОТКРЫТОМ БАЛКОНЕ. Могольская школа, конец XVII в.

92. ПОЖАЛОВАНИЕ ПЕРСТНЯ. Художник — предположительно Мухаммад Султани. Исфаханская школа, 1106/1694-95 г.



93. *Вверху.* УТКА. Могольская школа, XVII в.
Внизу. ВЕТКА ОРЕШНИКА. Художник Хаджи Мухаммад. Исфаханская школа, 1094/1682-83 г.

94. ЦВЕТЫ И ПТИЦА. Художник Мухаммад-Риза-йи Хиндн. Иран, середина XVIII в.

95. *Вверху слева.* АЛЛЕГОРИЧЕСКАЯ ФИГУРА. Художник Али-Кули Джаббадар. Исфаханская школа, вторая половина XVII в.

Внизу. ДВЕ ДАМЫ И ПАЖ (?). Художник Али-Кули Джаббадар. Исфаханская школа, 1085/1674 г.

96. СОКОЛ. Художник Али-Кули Джаббадар. Исфаханская школа, вторая половина XVII в.

97. ПТИЦА. Могольская школа, начало XVII в.

98. ДВЕ ЦАРСТВЕННЫЕ (?) ОСОБЫ И СЛУГА. Художник Али-Кули Джаббадар. Исфаханская школа, вторая половина XVII в.

99. ШАХ И ПРИДВОРНЫЕ. Художник Али-Кули Джаббадар. Исфаханская школа, вторая половина XVII в.

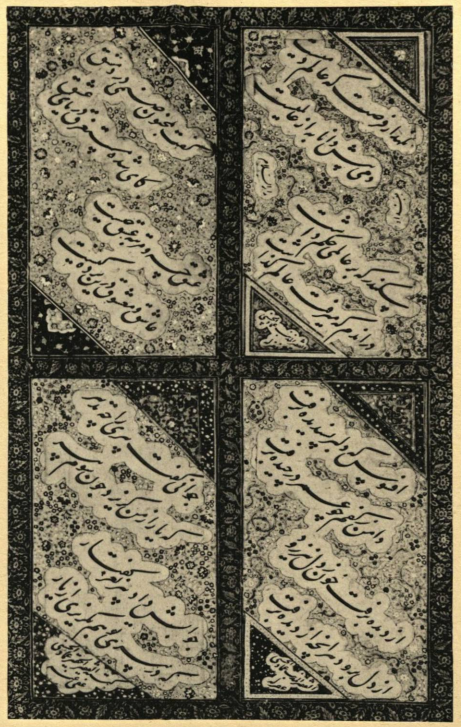
100. ВЫВОДКА КОНЕЙ ПЕРЕД ШАХОМ. Художник — предположительно Али-Кули Джаббадар. Исфаханская школа, вторая половина XVII в.

101. ШАХСКАЯ ОХОТА. Художник — предположительно Али-Кули Джаббадар. Исфаханская школа, вторая половина XVII в.

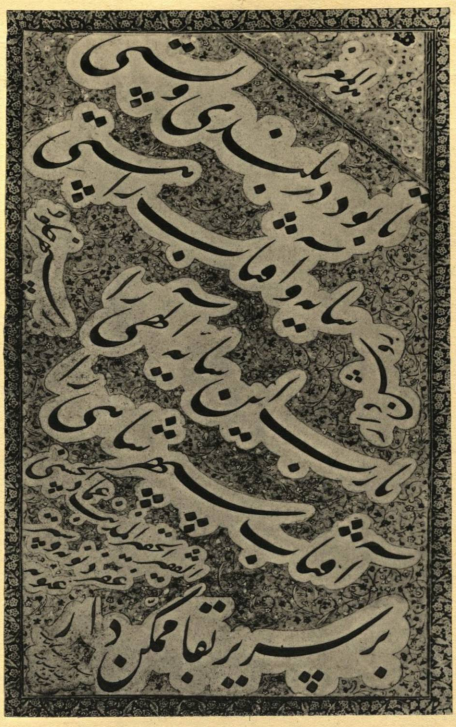
102. ВСАДНИК. Художник — предположительно Али-Кули Джаббадар. Исфаханская школа, вторая половина XVII в.

103. ЦВЕТЫ И ПТИЦА. Художник Мухаммад-Ряза-йи Хинди. Иран, середина XVIII в.

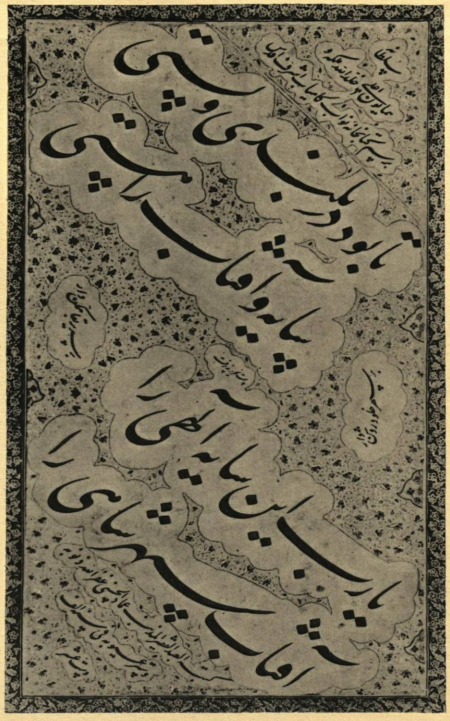
104. ОБРАЗЦЫ КАЛЛИГРАФИИ МИР ИМАДА АЛ-ХАСАНИ.
Сирия и Иран, конец XVI — начало XVII в.



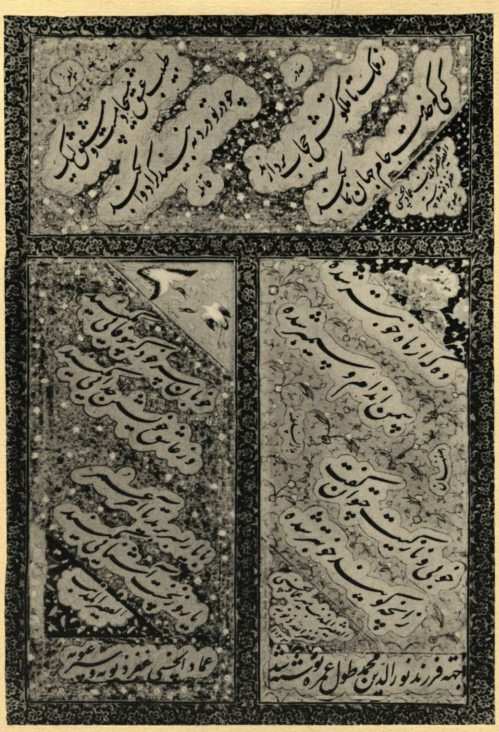
105. ОБРАЗЦЫ КАЛЛИГРАФИИ МИР ИМАДА АЛ-ХАСАНИ.
Ирак — Иран, начало XVII в.



106. ОБРАЗЦЫ КАЛЛИГРАФИИ МИР ИМАДА АЛ-ХАСАНИ.
Иран, начало XVII в.



107. ОБРАЗЕЦ КАЛЛИГРАФИИ МИР ИМАДА АЛ-ХАСАНИ.
Иран, 1016/1607-08 г.



108. ОБРАЗЦЫ КАЛЛИГРАФИИ МИР ИМАДА АЛ-ХАСАНИ.
Иран, начало XVII в.

109. ОБРАЗЦЫ КАЛЛИГРАФИИ МИР ИМАДА АЛ-ХАСАНИ.
Иран, начало XVII в.

110. ЧЕТВЕРОСТИШИЯ ШЕЙХА АБУ САИДА ФАЗЛАЛЛАХА ИБН АБУ-Л-ХАЙРА. Каллиграф Мир Имад ал-Хасани. Иран, начало XVII в.

111. ОБРАЗЦЫ КАЛЛИГРАФИИ МИР ИМАДА АЛ-ХАСАНИ. Иран, начало XVII в.