

МИНИАТЮРЫ АФГАНСКОЙ РУКОПИСИ МАТЕНАДАРАНА

Р. И. АМИРБЕКЯН

Целью настоящей статьи является рассмотрение миниатюр уникальной рукописи арабо-персидского фонда Матенадарана им. Маштоца (№ 538) — сборника поэтических произведений на персидском языке и на языке пушту афганского поэта XVIII века 'Али Акбара Оракзая¹ «Гулшан-и Афган», отражающих суфийскую тематику. Матенадаран приобрел эту рукопись в 1956 г. у жителя Еревана О. А. Гукасяна, которому она была подарена москвичом В. В. Ворковничим. Имеющиеся в рукописи две даты (1845 и 1960), а также упоминание о том, что она была во владении некоего Ахундзада Сахиба, позволяют наметить путь миграции рукописи, очевидно, от самого времени ее создания.

Долгое время этот памятник оставался неизвестным даже специалистам, несмотря на очевидную его ценность как исторического источника периода правления первых шахов Дуррани, как неизвестного сборника произведений несомненно крупного афганского поэта XVIII в., непосредственного участника многих политических и культурных событий этого периода истории первого независимого афганского государства. Содержание поэтических произведений 'Али Акбара Оракзая расширяет сведения о деятельности в Афганистане суфийского ордена «накшбандие»², приверженцем которого он был. Иллюстрации же этой рукописи являются дополнительным материалом в изучении одного из мало освещенных в искусствоведческой литературе направлений восточной миниатюры — индо-персидского, или кашмирского.

Впервые рассматриваемая рукопись была введена в научный оборот Абдуллой Бахтанаем в 1964 г. Афганский филолог дал описание рукописи, сообщил ее название и имя автора, а также приложил текст некоторых поэтических произведений³. К материалам филологического и источниковедческого характера афганской рукописи Матенадарана

¹ Полностью поэт — 'Али-Акбар ибн Қасим-хан Оракзай, родом афганец, житель Тираха в Хайбере, — назван в двух предисловиях рукописи (лл. 16а, 80а).

² Этот суфийский орден был основан Баха-ад-дином Накшбандом (ум. 1389), современником Тимура. См. В. В. Бартольд. Сочинения. Т. 2, М., 1963, с. 252; К. А. Антонова. Очерки общественных отношений и политического строя могольской Индии времен Акбара (1556—1605 гг.). М., 1952, с. 198; Л. Р. Гордон-Полонская. Мусульманские течения в общественной жизни Индии и Пакистана. М., 1963; К. З. Ашрафян. Деллийский султанат. М., 1960; A. Tabibi. Sufism in Afghanistan. Kabul, 1977; M. T. Titus. Islam in India and Pakistan. Calcutta, 1959; W. S. Smith. Modern Islam in India. London, 1946; T. Chandra. Influence of Islam on Indian Culture. Allahabad, 1946; I. Holdzimer. La Dogme et la Loi de l'Islam, Paris, 1920; и др.

³ عبد الله بختانی ، علی اکبر آپریدی اودهغه قلمی دیوان
“گلشن افغان” ، - مجله کابل ، ۱۳۴۳ (۱۹۶۴) ، ۷ (۵۴۰) .

обращался В. В. Кушев⁴. О. И. Галеркиной впервые были исследованы миниатюры этой рукописи⁵. Автор этих строк продолжил их исследование⁶. В настоящей статье излагаются материалы сообщения, сделанного нами на XV научной сессии Матенадарана в январе 1980 г.

История суфизма как течения в ортодоксальном исламе показывает, что он является и по сей день весьма значительным по охвату территории и контингенту приверженцев. Из-за многочисленных ответвлений внутри суфизма понятие единого суфизма исключается, но эти ответвления содержат и элементы общности, несмотря на крайние отличия в установках⁷. Суфизм оставил глубокий след в литературе народов Востока и получил отражение в их искусстве. Имеется значительное количество исследований, посвященных идеологии, терминологии суфизма, истории его различных ответвлений, а также проблемам происхождения его идейных корней⁸. Что же касается искусствоведческих исследований, касающихся отражения суфийской тематики в произведениях искусства, то они носят разрозненный и случайный характер и сводятся к нескольким упоминаниям суфийских сюжетов в общих трудах по изобразительному искусству Востока и нескольким статьям и сообщениям⁹. Такие важные темы, нашедшие широкое отражение в искусстве исламских народов, в частности в миниатюре, как психологические теории суфизма и проповеди наставников, конкретные эпизоды из жизни суфийской общины, космогония и пантеизм и др., остаются за пределами внимания исследователей. Это обусловлено, очевидно, це-

⁴ В. В. Кушев. Уникальная афганская рукопись из собрания Матенадарана.— Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. Вып. 8. М., 1972; он же. К биографии 'Али Акбара Оракзая — афганского поэта XVIII века.— Вестник Матенадарана. № 12, Ереван, 1977, с. 114—132; он же. Афганская рукописная книга. Очерки афганской письменной культуры. М., 1980, с. 86—98.

⁵ О. И. Галеркина. Художественное оформление рукописи № 538 Матенадарана.— II Республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы. Ереван, 1976, с. 119—122.

⁶ Р. И. Амирбекиян. Суфийская тематика миниатюр арабо-персидского фонда Матенадарана.— Древнерусское искусство. М., 1983.

⁷ См. Е. Э. Бертельс. Суфизм и суфийская литература. М., 1965.

⁸ И. С. Брагинский, Из истории таджикской народной поэзии. М., 1965; А. А. Семенов. Мусульманский мистик и искатель бога X—XI вв. по Р. Х. Ашхабад, 1905; В. А. Жуковский. Человек и познание у персидских мистиков. СПб., 1895; К. Казанский. Мистицизм в исламе. Самарканд, 1906; Е. А. Полякова. К вопросу о сектах в исламе.— Материалы по Востоку. Ташкент, 1966; она же. Понятие «Ишк» в персоязычной поэзии позднего средневековья.— Труды молодых ученых и аспирантов Института востоковедения УзССР. Ч. 1, Ташкент, 1969; О. А. Сухарева. О некоторых элементах суфизма, генетически связанных с шаманством.— Материалы Второго совещания археологов и этнографов Средней Азии. Сталинабад, 1956; А. Массэ. Ислам. М., 1962; A. J. Arberry. Sufism. London, 1950; E. Palmer. Oriental Mysticism. London, 1938; M. Smith. Reading from the Mystics of Islam. London, 1950; R. A. Nicholson. Studies in Islamic Mysticism. Cambridge, 1921 (repr. 1967); I. Goldziher. Vorlesungen über der Islam. Heidelberg, 1910; и др.

⁹ О. И. Галеркина. Суфийские мотивы в иранской миниатюре второй половины XVI века.— Искусство и археология Ирана. М., 1971; она же. Элементы пантеизма в исламской миниатюре (к постановке вопроса).— Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов советского Востока. М., 1978; и др.

лым рядом трудностей, возникающих при исследовании памятников. В первую очередь здесь необходимо знакомство с догматикой суфизма и суфийской терминологией. Далее — с его влиянием на поэзию (степень воздействия и конкретные проявления), а через нее на формирование некоторых образов и иконографических типов миниатюр, иллюстрирующих списки поэтических произведений.

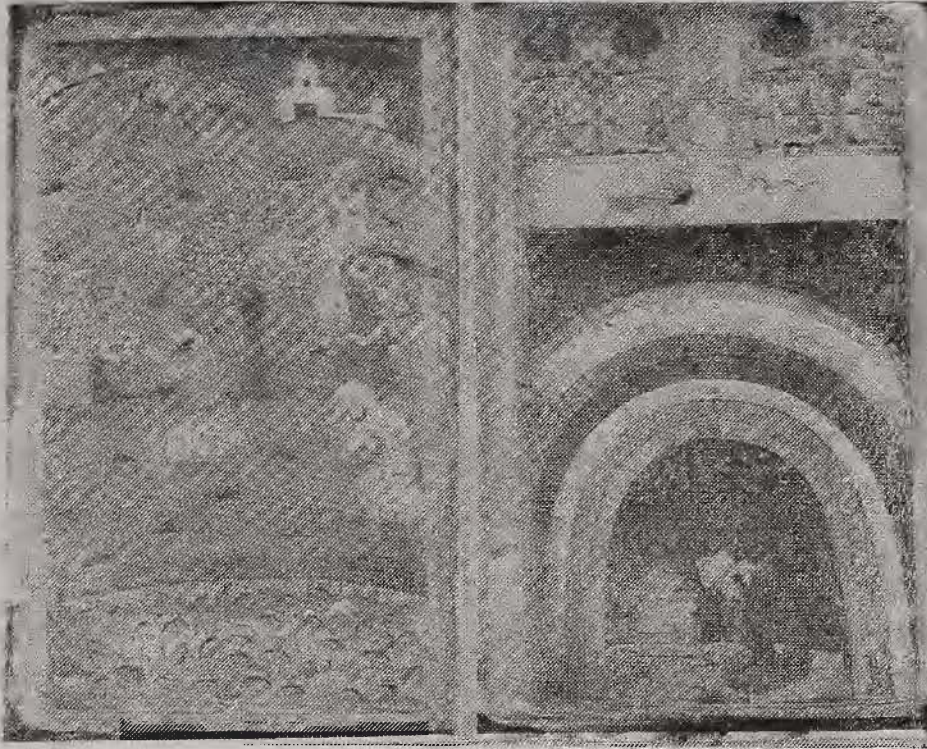


Рис. 1

Рис. 2

Некоторые исследователи уже обратили внимание на тесную взаимосвязь господствующих философских установок на разных этапах у разных народов с искусством¹⁰. Рассмотрим под этим углом зрения иллюстрации афганской рукописи из собрания Матенадарана, большая часть которых отражает суфийскую тематику. Мы попытаемся на их материале показать проникновение суфийской терминологии, символики в композиции иллюстраций, особенности иконографии и техники исполнения их в связи с традициями кашмирской школы.

Колофон рассматриваемой рукописи не содержит никаких сведений о времени и месте ее создания, но анализ стиля миниатюр¹¹, а так-

¹⁰ Например: И. П. Медведев. К вопросу о влиянии идеологической борьбы в Византии в XVI веке на изобразительное искусство.—Краткие тезисы докладов научной конференции «Культура и искусство Византии». М., 1975, с. 31—33.

¹¹ О. И. Галеркина по ряду стилистических признаков отнесла миниатюры этой рукописи к кашмирской школе (см. указ. в прим. 5 работу).

же надпись на полях, не замеченная предыдущими исследователями¹², сведения, подчерпнутые из содержания самой рукописи, где излагаются автобиографические данные 'Али Акбара Оракзая, и сигнатура переплетчика говорят о том, что рукопись была создана во времена правления первых шахов Дуррани¹³ в восточной, или индийской, провинции империи — в Кашмире. Здесь проживало много афганцев. В силу сложившихся условий, как исторических, так и социально-экономических, индийские вилайеты Дурранийской империи были намного развитее во всех отношениях, чем собственно афганские территории. В частности, это касается ремесленного производства и искусства переписки рукописей¹⁴. Кашмир, одно из ценнейших владений афганских шахов в Индии как по своим природным богатствам, так и по уровню жизни, был включен в состав Дурранийской империи в 1752 г., после завоевания его полководцем Ахмад-шаха Дуррани — Абдуллой-ханом.

Автор и, возможно, каллиграф (В. В. Кушев) афганской рукописи Матенадарана 'Али Акбар Оракзай, как становится известно из содержания рукописи, служил при дворе афганского наместника в Кашмире Нур ад-дина Поползая, вступившего в должность в 1762 г.¹⁵ Принимая участие в жизни двора и в предпринимаемых его покровителем военных сражениях, 'Али Акбар состоял в суфийском ордене «накшбандие». Исследователи отмечают, что влияние этого ордена было наиболее сильным среди афганцев¹⁶. Он же являлся связующим звеном между Индией и Средней Азией, благодаря странствующим дервишам — представителям ордена¹⁷. Эпизоды, связанные с деятельностью этого ордена во второй половине XVIII в. на территории Дурранийской империи, проиллюстрированы в ряде миниатюр рукописи. Они тесно связаны с текстом, немалая часть которого носит отчетливо суфийский характер, особенно «газели»¹⁸. Это изображение маджлисов у духовного наставника Акбара — Шах-Камана¹⁹, беседы, чтение Корана, видения Акбара,

¹² Надпись на полях миниатюры с изображением Акбара со своим пиром за чтением Корана гласит: «Завершение изучения Корана было осуществлено в местности Кашмир».

¹³ Сигнатура переплетчика на верхней и нижней крышках переплета — «Сделал Баха ад-дин Пешавари», делает правомочным предположение, что и сшита была рукопись в пределах Дурранийской державы. Известно, что Пешавар, тесно контактировавший с индийскими провинциями, с давних пор славился высококачественными изделиями из кожи наряду с известными хлопчатобумажными тканями и др. См. А. Борнс. Путешествие в Бухару... СПб., 1848. Т. 3, с. 544—545; Е. С. Мендельсон. Роль города как центра торговли и ремесла в Афганистане в XIV — начале XX века. — Афганистан (вопросы истории, экономики и филологии). Ташкент, 1978, с. 25; Ch. Masson. Narrative of Various Journeys in Beluchistan, Afghanistan and Penjab... Vol. 3. London, 1842, p. 289.

¹⁴ См. Ch. Masson. Op. cit. Vol. 3, pp. 288—290; Ю. В. Ганковский. Империя Дуррани. М., 1958, с. 63.

¹⁵ Ю. В. Ганковский. Указ. соч., с. 28.

¹⁶ См. К. А. Антонова. Очерки..., с. 198.

¹⁷ Там же, с. 180.

¹⁸ См. В. В. Кушев. К биографии..., с. 124.

¹⁹ Имя духовного наставника Акбара указано им во втором предисловии указанной рукописи (л. 81a) — «совершенный пир со всеведующим сердцем, путеводитель знающих и заблудших, разрешитель дел правых и неправых хазрат Хваджа Шах-Абдар-Рахим, известный как Шах-Каман» (пер. В. В. Кушева).

иллюстрация генеалогии Накшбанда и др. Расшифровку содержания композиций миниатюр облегчает их литературный источник — произведения 'Али Акбара и тот факт, что художник переносит сцены миниатюрных композиций в обстановку окружающей его действительности.

Стилистическая близость миниатюр «Гулшан-и Афган» кашмирским, выразившаяся в наличии таких деталей, как разномасштабность

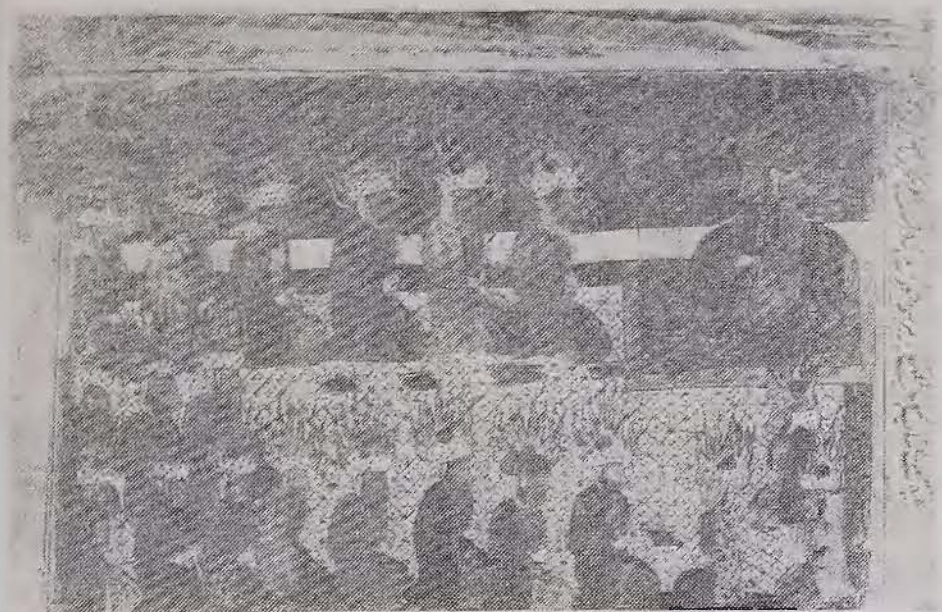


Рис. 3

персонажей, специфика архитектурного стаффажа, близкого к индийскому (белые павильоны, ниши со стоящими в них расписанными кобальтом сосудами и др.), в отсутствии элементов европейского влияния (не считая стремления выделить портретно Акбара и Надир-шаха), в индийском костюме и колорите, построенном на сочетании желтого, лилового, красного, зеленого и др., соседствует с чертами, раздвигающими границы, намеченные исследователями для памятников кашмирского круга²⁰. Творческое своеобразие художника афганской рукописи Матенадарана проявилось прежде всего в ее миниатюрах во весь лист, редко встречающихся в рукописях ленинградских собраний²¹, и выделении их в одну тетрадь в конце рукописи, в отличие от типичного для рукописей кашмирского круга вклинивания миниатюр в текст и их максимального приближения к месту изложения. Другой особенностью «Гулшан-и Афган» является отмеченное выше присутствие в ее миниа-

²⁰ Н. Goetz. Die Moghul-Malerei Nordwest-Indiens unter Persischer und Afghanischer Herrschaft.—Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft. Wiesbaden, 1969, S. 912; I d e m. Two Illustrated Persian Manuscripts from Kashmir.—Arts Asiatiques. IX (1962—1963), pp. 61, 63; А. Т. Адамова, Т. В. Грек. Миниатюры кашмирских рукописей. Л., 1976, с. 15; и др.

²¹ А. Т. Адамова, Т. В. Грек. Миниатюры..., с. 167.

тюрах портретных изображений, роднящее их с памятниками могольской школы.

Миниатюры со сценами бесед и маджлисов в рассматриваемой рукописи Матенадарана повторяют композиционные схемы, известные в восточной миниатюре еще с XV века²², однако принадлежность миниатюр к кашмирской школе и наличие в них портретных изображений автора литературного текста рукописи вносят в их композицию ряд черт, не встречающихся в известных памятниках восточной миниатюры на этот сюжет. Характерной для рассматриваемых миниатюр чертой является прежде всего горизонтальное членение плоскости композиции на две самостоятельные части, связанные общим содержанием. Помимо этого каждая часть имеет выраженное вертикальное членение, выражающееся в своеобразном размещении деталей композиции. Таким образом, основная схема построения композиций миниатюр рассматриваемой рукописи состоит из четырех относительно самостоятельных композиционных групп, объединенных общим сюжетом и общим фоном — это, в основном, отмеченный выше тип архитектурного стаффажа и светлые ковры в интерьерах открытых веранд на фоне ярко-голубого неба. Масштабное выделение в каждой из указанных частей композиции основных персонажей и их взаимосвязь в рамках всей композиционной структуры создают уравновешенную схему²³.

Иллюстрации суфийских маджлисов в афганской рукописи Матенадарана повторяют их характер, известный еще из жизнеописания шейха Абу Са'ида ибн 'Абд ал-Хайра²⁴. Это две миниатюры с изображением бесед 'Али Акбара и его пира Шах-Камана в присутствии членов суфийской общины и две композиции, иллюстрирующие эпизод посещения Акбаром с сыновьями своего пира и беседа с ним. Композиции довольно ошутимо насыщены персонажами — от десяти до пятнадцати фигур в каждой. Обе миниатюры, объединенные стилевым и композиционным единством, общностью колористического решения и технических приемов исполнения, проводят одну и ту же сюжетную линию — общение пира с муридом, наставника с учеником. Костюм персонажей выдержан в стиле, типичном для городов Афганистана XVIII в., городов со смешанным индо-персидско-среднеазиатским контингентом жителей²⁵.

²² Наиболее близки по стилю эти миниатюры к иллюстрациям списка 1797 г. «Жития святых» Фарид-ад-дин 'Аттара из собрания ИВ АН УзССР (2103—СВР, III № 200, л. 54 б) и списка XVIII века «Дивана» Хафиза из того же собрания (1420 СВР, II № 1087, л. 216а) — см. воспр. в кн.: Восточная миниатюра. Ташкент, 1980, илл. 62, 68—70.

²³ Подобные композиционные схемы типичны для миниатюры XVIII века индийских княжеств, расположенных в непосредственной близости к Кашмиру: см. Т. В. Грек. Индийские миниатюры XVI—XVIII века. М., 1971, табл. 29, 39, 48; А. Т. Адамова, Т. В. Грек. Миниатюры..., илл. 3, 19, 27, 61; W. G. Archer. Indian Painting in Bundi and Kotan. London, 1959, pl. 29; D. Barrett, B. Gray. Indian Painting. Paris, 1978, p. 141; K. Khandalavala. Some Problems of Mughal Painting.—Lalit Kala. № 11, April 1962, p. 8; E. Grandman. Miniatures Indiens.—Orbis pictus. Vol. 6, pl. VI, X; и др.

²⁴ См. В. А. Жуковский. Тайны единения с богом в подвигах старца Абу Са'ида. СПб., 1899, с. 91 и др.

²⁵ Известно, что еще в первой половине XIX в. население Герата, Кабула, Газни и, в меньшей степени, Кандагара оставалось преимущественно таджикским, а насе-

Две другие миниатюры с изображением суфийских маджлисов афганской рукописи Матенадарана объединяются в свою очередь рядом общих черт. Это, во-первых, горизонтальное членение плоскости композиции на три части: бассейн с плавающими утками, цветочная полянка в средней части и, наконец, павильон, окруженный деревьями, в котором и происходит действие. Верхняя часть миниатюры — ярко-синее небо. От рассмотренных выше эти миниатюры отличаются еще одной деталью — уменьшением масштабов деревьев на первом плане. В одном случае это кипарис, в другом — деревья с листвой, расходящейся концентрическими окружностями, характерными для кашмирской миниатюры²⁶.

Деление рамочками и джадвалами композиции миниатюр на планы, наблюдаемое в афганской рукописи Матенадарана, является упрощенной версией традиционного для иранской миниатюры приема, сложившегося в VI в. Он наблюдается также во многих индийских миниатюрах, созданных в позднем средневековье, исключая могольскую и другие школы, которые трактуют пейзажный фон с учетом свето-воздушной перспективы²⁷. Отмеченный принцип деления на планы в иллюстрациях «Гулшан-и Афган» дает возможность совмещения на плоскости одной миниатюры нескольких эпизодов иллюстрируемого события. Эта черта была отмечена исследователями кашмирской миниатюры как одна из ведущих²⁸.

Миниатюры «Гулшан-и Афган» (лл. 2126 и 2116), снабженные пояснительными надписями на оборотной стороне листа, изображают сцену беседы пира с муридами — Акбаром и его сыновьями. На первой из них представлено три эпизода: Акбар с сыновьями и слугами в ожидании аудиенции; Акбар поднимается по лестнице в обитель Шах-Камана; беседа. На второй миниатюре представлено основное действие — маджлис у пира с участием Акбара и его сыновей, а также других членов суфийской общины и слуг.

Представляет определенный интерес следующая группа миниатюр из трех композиций, иллюстрирующих видения Акбара, описанные в тексте рукописи. Характерное для суфиев и весьма широко распространенное явление «посмертного муридизма» нашло отражение в одной из них (л. 2006). Эта миниатюра иллюстрирует стремление Акбара поставить своего пира в связь с самим основателем ордена «накшбандие». Приводим краткое описание содержания миниатюры, помещенное на оборотной стороне иллюстрации (перевод В. В. Кушева): «Вечером, когда он (Акбар) сочинял газель, привиделась ему улица с застекленными лавками по обеим сторонам и возле каждой лавки хозяин. Появляется конный отряд, и «презреннейший» спрашивает: что это за войско? — Ему отвечают, что это войско хазрата Шах-Накшбанда. «Я побежал к отряду, чтобы оказать почести в связи с прибытием, и проснулся», — заканчивает свое пояснение Акбар²⁹. На миниатюре он изображен прикладывающимся к стремяни Шах-Накшбанда. Композиция строится на сочетании сдержанности и спокойствия степенного отряда Шах-Накшбанда, подержанного статикой горизонтальных рядов лавок в верхней и нижней частях, с динамикой эмоционального

ление Пешавара, Джалалабада, Кашмира — индийским (см. И. Р. Рейснер. Развитие феодализма и образование государства у афганцев. М., 1954, с. 271).

²⁶ См. А. Т. Адамова, Т. В. Грек. Миниатюры..., с. 31, илл. 26, 29, 47, 52.

²⁷ Там же, с. 22, илл. 20, 22.

²⁸ Там же, с. 22, илл. 21, 24, 56 и др.

²⁹ См. В. В. Кушев. К биографии..., с. 128.

порыва Акбара, переданного через стремительность его позы³⁰. Колорит миниатюры, построенный на сгармонизированном сочетании теплых оттенков красного, желтого, коричневого цветов, способствует созданию праздничной, нарядной атмосферы, создает иллюзию пространства, насыщенного солнечным светом.

Следующее видение, литературным источником которого является одно из стихотворений 'Али Акбара, также связанное с именем основателя ордена «накшбандие», проиллюстрировано в миниатюре с изображением коленопреклоненного Акбара, обратившего свою молитву к богу с просьбой защитить его от многочисленных врагов (рис. 1). Следует отметить, что многие произведения сборника «Гулшан-и Афган» отражают размышления автора о тех людях, жертвой которых он становился, следствием чего и были его продолжительные скитания вдали от родных мест³¹. Переживания Акбара относительно многочисленности его врагов, надежда на спасение от них, вера в покровительство самого основателя ордена, выраженные посредством поэтических произведений, в рассматриваемой миниатюре визуально спрессованы в лаконичную форму, каждый элемент которой весьма значим. Лежащее в основе этой композиции противопоставление злых и добрых начал порождает сосуществование положительных и отрицательных образов. Эта двойственность характерна для суфийской поэзии вообще и для всех суфийских концепций, начиная с противопоставления духовных миров и кончая раздвоением в психических переживаниях посвящаемого³². Двойственность мира — инобытия бога и одновременно главного препятствия на пути достижения истины-бога, снимается, считают некоторые суфии, лишь в момент обретения истины³³.

Композиция миниатюры оригинальна как по причине неповторимости литературного сюжета, лежащего в его основе, так и благодаря печати творческого своеобразия художника «Гулшан-и Афган». Немногочисленные фигуры персонажей миниатюры динамикой своих поз и жестов прекрасно передают настроение напряженности — основное впечатление от мысли автора, лежащей в основе литературного текста. Коленопреклоненная фигура Акбара, выражение безысходности и в то же время мольбы, надежды, является одним из трех центров композиции, наряду с группой врагов и противопоставленной им твердо стоя-

³⁰ Наиболее близкой косвенной аналогией можно считать кашмирскую миниатюру XVIII в., иллюстрирующую рукопись № 943 ЛГУ списка XVII в. «Матла ас-са'дийи: (Восход двух счастливых звезд и соединение двух морей)» Абд ар-Раззака Самарканди (л. 315а). Близость заключается в идентичности конструкции и декора конского убора и общего колорита композиций.

³¹ Известно, что смысл бытия для суфия-пантениста — это слияние с богом. Конкретно эта тема в суфийской литературе выражается в образе человека-странника, совершающего тернистый путь к истине, путь реальный и аллегорический; см. В. Б. Куделин. Поэзия Юнуса Эмре. М., 1980, с. 48. Из содержания поэтических произведений 'Али Акбара мы узнаём, что многие годы он провел в странствиях, где его подстерегали многочисленные препятствия и опасности (см. В. В. Кушев. К биографии..., с. 125). В данном случае мы имеем не условный, традиционный в суфийской поэзии образ странника — искателя истины, а реального подвижника, образ, наделенный конкретным жизненным содержанием.

³² См. Е. Э. Бертельс. Суфизм..., с. 111.

³³ В. Б. Куделин. Поэзия Юнуса Эмре, с. 29.

шей фигурой защитника — Накшбанда³⁴. Зрительная ясность и смысловая конкретность композиции этой миниатюры не является следствием искусственного упрощения ее структуры, — это стремление выявить смысл сюжета и воплотить его в символах, устраняющих в изображении предметов и персонажей все несущественное, второстепенное. Колорит миниатюры, объединенный превалянием ярко-зеленого тона травы, придает композиции оттенок плерности. Планы строятся чисто условно, без применения свето-воздушной перспективы.

Следующее видение Акбара (л. 197б — рис. 2) имеет такую литературную основу: «Повиделась сия большая черная глубина, а над нею проложили подобие моста, который является мостом Сырат³⁵, и, перейдя его, заметил двери. Справа от дверей — змея, а слева — образ жидого павлина. Хотел войти внутрь — сказали: это рай. Сделал шаг вперед, и проснулся. А Аллах знает истинное положение дел» (перевод Н. Х. Геворкяна). Композиция миниатюры состоит из двух частей, в нижней изображен 'Али Акбар, сидящий под сводом из девяти небес, а верхняя представляет собой изображение «истинного рая». Все детали композиции подписаны красной тушью почерковым стилем наставник: «'Али Акбар», «мечеть», «приобретенный мир», «луна», «звезды», «черная глубина», «истинный рай».

Известно, что благодаря неразрывной связи суфизма с Кораном, значительная часть суфийских терминов, особенно в поэтическом творчестве суфиев, почерпнута из Корана³⁶. Воспользуемся для истолкования некоторых изобразительных символов рассматриваемой миниатюры отрывком из поэмы Аухад ад-дина Кирмани (ум. 1248) «Мисвах ал-Арвах», где мы находим следующее объяснение кораническим представлениям о рае: «Что такое рай? — Мир веры. ... Райский сад. — Присутствие Его величия. ... Деревья (рая). — Силы разума добрых. ... Гурии. — Это прославление состояния экстаза»³⁷. С помощью этой расшифровки можно, очевидно, истолковать миниатюру как иллюстрацию представления Акбара о достижении состояния наибольшей близости к желаемому, т. е. к постижению истины, или божества³⁸. Одновременно она как бы иллюстрирует сурю 50 Корана (Каф): «Разве не смотре-

³⁴ Тип этой фигуры, ее постановка, динамика имеют близкую аналогию в миниатюре кашмирского круга, помещенной на полях рукописи ГПБ ПНС 253 списка XVIII в. «Бустана» и «Гулистана» Саади (л. 41), изображающей главаря воров и поэта — см. воспр.: А. Т. Адамова, Т. В. Грек. Миниатюры..., с. 107, илл. 11.

³⁵ По мусульманским представлениям, в рай ведет мост Сырат. Перешедший его оказывается в райских кущах, грешник же попадает в геенну огненную. Очевидно, это понятие восходит к зороастрийскому «Чиневаду» — мосту, соединяющему обитель мертвых с обителью вечной жизни. В законе Зороастра упоминается о многих грехах, мешающих душам перейти через него (см. История религий, тайных религиозных обществ и обычаев древнего мира. Т. III. СПб., 1883, с. 149). По мнению некоторых суфиев, переход по этому мосту можно совершить с одной-единственной целью — выявить истину (см. В. Б. Куделин. Поэзия Юнуса Эмре, с. 34).

³⁶ См. Е. Э. Бертельс. Суфизм..., с. 219.

³⁷ Цит. по кн.: Е. Э. Бертельс, Суфизм..., с. 93—94.

³⁸ Для человека, созданного творцом из земли, согласно библейско-кораническим представлениям, истинный рай предстает не таким, каким он рисуется ортодоксальной религией. В истинный рай, по убеждению суфиев, «окно... открывается тем, кто нашел истину в своем сердце» (см. А. Gölpanarlı. Yunus Emre. Hayatı Sanatı, Siirleri. İstanbul, 1960, s. 84; цит. по: В. Б. Куделин. Поэзия Юнуса Эмре, с. 78).

ли они на небо над ними, как Мы воздвигли его и разукрасили, и нет в нем расщелин? ... И низвели Мы с неба воду благословенную и произрастили ею сады и зерна посевов. ... Мы сотворили уже человека и знаем, что нашептывает ему душа. ... И возгласили в трубу: это — день обещанный. И пришла всякая душа, а с нею погонщик и свидетель. ... И приближен будет рай для богобоязненных недалеким. ... «Входите туда с миром, это — день вечности»³⁹.

Широкое использование изобразительных и числовых символов насыщает все детали композиции миниатюры существенным содержанием и обосновывает выбор композиционной схемы. Число 4 (четыре элемента в суфизме)⁴⁰ проявилось в изображении четырех гурий — райских дев⁴¹. Число 3, выражающее суфийское деление на душу, дух и тело (рух, нафс, джисм), повторяется трижды в композиции — «черная глубина», «мост Сырат», «истинный рай», изображения мечети и двух павильонов рая содержат по три арочных проема. А число 9 присутствует в изображении девяти небесных сфер. Представляет определенный интерес спаренное изображение змеи и павлина — изобразительных символов, которые встречаются в восточной миниатюре начиная с XIII века, и особенно часто в индийской миниатюре⁴². Исследователи древней культуры из всех известных зоолатрических культов выделяют офиолатрию, поклонение змеям⁴³. Изображения змей — одни из наиболее древних и распространенных как у народов, находящихся на сравнительно низком уровне развития, так и в классовом обществе (индийцы, иранцы и др.). Что же касается павлина, то, в отличие от христианской интерпретации этого символа, в восточном искусстве он получает иной смысл. Например, по представлениям йезидов (секты, существующей начиная с XIII века, исповедующей синкретическую религию, сочетающую в себе элементы зороастризма и др. религий), павлин некогда пребывал в раю, но был низвергнут богом за прегрешения. А чтобы павлин не мог вернуться, вход рая охраняет змей. Памятники восточной поэзии довольно часто доносят до нас образ павлина, причем многократно отмечается, что красота оперения в нем сочетается с грязными уродливыми ногами. На наш взгляд, рассматриваемая миниатюра имеет довольно сложную символическую структуру и нуждается в отдельном, более детальном исследовании.

Космогоническая теория суфизма проиллюстрирована как в этой миниатюре, так и в композиции, представляющей космогоническую модель отдельно⁴⁴. Она строится по следующей схеме: в нижней части

³⁹ Коран. Пер. и комментарии И. Ю. Крачковского. М., 1963, с. 412—414.

⁴⁰ Согласно суфиям, сочетающим мистический взгляд на вселенную как эманацию божества со стихийно-материалистическими представлениями о реальной подоснове мира, присущими древним предкам, видимый материальный мир создан из четырех элементов: огня, воды, земли и воздуха (ветра).

⁴¹ О гуриях в символике суфийской поэзии см. Е. Э. Бертельс. Суфизм..., с. 82—84.

⁴² D. Barret, B. Gray. Indian Painting, p. 142; E. Kuhnelt. Miniaturmalerei im Islamische Orient. Berlin, 1922, Abb. 3, 15; и др.

⁴³ А. Чегодаев. Одеты в чешую. — Наука и религия. 1980, № 1, с. 34—35.

⁴⁴ Опираясь на основные положения космогонии Аристотеля, впоследствии разработанной Птолемеем, суфии считают Землю центром шарообразного мира, вокруг которого вращаются особые сферы и небо с укрепленными на нем семью планетами, а также созвездиями Зодиака.

изображен сегмент светло-охряного цвета, подписанный «земной шар», далее изображены миниатюрные фигурки реалистически трактованных животных и птиц, близких по своему стилю к традиции могольской миниатюры, подписанных «мир»; над этим возвышается свод из девяти небес, подписанных последовательно — «луна», «сфера со звездами», «ангелы» (22 фигурки), «солнце»; за всем этим следует изображение «истинного трона» и далее «престола»⁴⁵ с символическим изображением «благодословенной сандали».

Особый интерес представляет иллюстрация к месневи «Насабнама» о родословной Накшбанда (л. 201б — рис. 3). В месневи указаны двадцать имен⁴⁶, начиная с 'Али'⁴⁷, из родословной основателя ордена. На миниатюре они представлены сидящими в два ряда перед пророком с завешенными лицами и в ореолах пламени, в соответствии с принятой в искусстве стран ислама иконографией. Спокойный, уравновешенный ритм этой композиции, образованный цепью повторяющихся поз персонажей, сгармонизированными цветовыми пятнами их костюмов, вертикалями кипарисов, оживляется резким масштабным выделением фигуры пророка, сидящего на лиловом коврикe на фоне трех уменьшенных фигур, расположенных в правой нижней части композиции лицом к остальным персонажам. Горизонтальное членение композиции на две части подчеркивает ритм миниатюры и позволяет выделить ее главную часть — пророка Мухаммада и первых шесть предшественников Накшбанда в родословной цепи. Колорит миниатюры дополняет активная полоса синего неба с темно-зелеными, почти черными силуэтами кипарисов и доминирующий в композиции песочно-желтый тон одеяний персонажей⁴⁸, в сочетании с красным и лиловыми тонами. Следует отметить оригинальность композиции миниатюры как в отношении лежащего в ее основе литературного сюжета, так и по форме его изобразительного эквивалента — композиционной структуры⁴⁹.

⁴⁵ В Коране мы встречаем выражения, дающие антропоморфное представление о божестве: например, говорится о восседании его на престоле (XX, 4 и в других местах). В данном случае в соответствии с иконографией, принятой в исламском искусстве, изображен только престол.

⁴⁶ 'Али, Хусайн, Зайн-ул Абидин, Мухаммад Бакир, Джафар Садик, Муса Казим (Али Муса), имам Таги, Хасан Аскари, Али Акбар, Махмуд Сейид Джамме, Фахр уд-дин, Суфи Мухаммад, Мухаммад Булак, Мухаммад Руми, Бурхан уд-дин Кляч, Джалал ад-дин, Сайид Мухаммад, Хваджа Мухаммад, Накшбанд.

⁴⁷ Известно, что все суфийские ордена ведут свою «цепь духовной преемственности» от одного из шейхов или каких-либо легендарных личностей. Например, шиитские ордена ведут ее от одного из двенадцати имамов (см. И. П. Петрушевский. Ислам в Иране. Л., 1966, с. 66). Как явствует из текста афганской рукописи Матенадарана, в ордена «накшбандие» она ведется от 'Али' (ср. А. А. Семенов. Бухарский шейх Баха уд-дин (Накшбанд). — Восточный сборник в честь А. Н. Веселовского. М., 1919, с. 204—244; И. П. Петрушевский. Ислам..., с. 344—345).

⁴⁸ Внешним отличием приверженцев ордена «накшбандие» является хирка песочно-желтого цвета, которую они получают после посвящения и постоянно носят.

⁴⁹ Косвенной аналогией к этой композиции можно считать миниатюру с изображением сцены в мечети, иллюстрирующую список 1237 г. «Макамов» ал-Харир Пажрижской национальной библиотеки работы мастера Йахйа ибн Махмуда, исполненную в традициях арабо-месопотамской школы (см. воспр.: Всеобщая история искусств. Т. II, кн. 2. М., 1961, с. 24).

Подводя итоги, отметим следующее. Большое число сохранившихся и иллюстрированных кодексов суфийского содержания, хранящихся как в советских собраниях, так и за рубежом, дают богатый материал для исследования процесса проникновения суфизма в культурную жизнь исламских народов. Особый интерес представляют памятники книжной миниатюры XVIII века, местом создания которых является Северная Индия. Современный уровень изученности этих миниатюр не дает возможности конкретно наметить историческую эволюцию направления, называемого индо-персидским, или кашмирским. Однако известно, что искусство книжной иллюстрации отмеченного региона и того периода имеет ряд специфических особенностей, отличающих его от современного ему искусства индийской и персидской миниатюры. Одной из особенностей кашмирской миниатюры является расширение круга сюжетов, демократизирующее этот вид искусства. Миниатюры афганской рукописи Матенадарана демонстрируют указанную особенность, обнаруживая влияние одного из широко распространенных и популярных в странах ислама течений — суфизма — на кашмирскую книжную миниатюру. Заимствование суфийских представлений отразилось в выборе сюжетов и в определенной степени повлияло на формирование некоторых образов и иконографических типов.

ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ ԱՖԳԱՆԱԿԱՆ ԶԵՌԱԴՐԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐԸ

Ռ. Ի. ԱՄԻՐԲԵԿՅԱՆ

(Ա մ փ ո փ ու մ)

Հոգվածի նպատակն է ներկայացնել Մաշտոցի անվան Մատենադարանում պահվող № 538 ձեռագրի (XVIII դարի աֆղան բանաստեղծ Ալի Ակբար Օրագզայի «Գուլշան-ի Աֆղան» ժողովածուն, գրված պարսկերեն և փուշառ լեզուներով) սուֆիական բովանդակությամբ բնագրի պատկերադարձումը: Ինչպես սովետական, այնպես էլ արտասահմանյան հավաքածուներում պահպանված մեծ թվով պատկերադարձ ձեռագրերը հարուստ նյութ են տալիս իսլամական ժողովուրդների մշակույթի մեջ սուֆիզմի ներթափանցման պրոցեսի ուսումնասիրության համար: Առանձնահատուկ հետաքրքրություն են ներկայացնում XVIII դարի քաշմիրյան ոճի գրավոր հուշարձանները, շնորհիվ այն յուրահատկությունների, որոնցով դրանք առանձնանում են ժամանակակից պարսկական, հնդկական և միջինասիական պատկերադարձ ձեռագրերից: Հիմնական առանձնահատկություն կարելի է համարել պատկերադարձով սյուժետային շրջանակի ընդլայնումը, որով ժողովրդայնանում է արվեստի այս ճյուղը: Մատենադարանի աֆղանական ձեռագրերի մանրանկարները հաստատում են այս առանձնահատկությունը: Սուֆիական պատկերացումների փոխառումը արտահայտվում է սյուժեների ընտրության մեջ և զգալի ազդեցություն թողնում որոշ կերպարների և սրբապատկերային տիպերի ձևավորման վրա: Հոգվածում ներկայացվող նյութը ընդլայնում է արևելյան մանրանկարչության արվեստի պատմության մեջ հնդկա-պարսկական կամ քաշմիրյան ուղղության մասին ցարդ հղած պատկերացումները: