

ГРЕКО-РИМСКИЕ И ВИЗАНТИЙСКИЕ ТРАДИЦИИ В МИНИАТЮРЕ АРАБСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Татьяна Х. Стародуб

Научно-исследовательский институт теории
и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств,
Москва, Россия, starodubth@rah.ru

Аннотация. Сравнительный анализ памятников изобразительного искусства Ближнего Востока разных эпох позволяет предположить, что красочные настенные росписи, рельефы и мозаики дворцов, культовых и общественных зданий, как и иллюстрированные греческие, латинские и сирийские свитки и кодексы, созданные в давнем и недавнем доисламском прошлом Передней Азии либо современные первым столетиям Халифата, служили «питательной средой» для развития новой для исламского мира художественной формы — книжной миниатюры.

В произведениях монументального искусства городов-государств доисламской древней Сирии и Месопотамии обнаруживаются черты, позволяющие видеть в наследии художественных культур античного и раннесредневекового Средиземноморья и несредиземноморского Эллинизированного Востока не только колыбель, но и школы греко-римской и ранневизантийской миниатюры, дополняющей и украшающей тексты древних свитков и кодексов. С поглощением этих регионов Арабским халифатом и формированием исламской цивилизации эти школы, наряду с живым и развивающимся искусством Византии, стали источниками знания и умения для художников арабских рукописей.

Оформление позднеантичных и византийских кодексов помимо иллюстраций в тексте инспирировало включение в арабские манускрипты фронтисписа с «портретом» автора и посвятельных картин — отдельных миниатюр, в аллегорической форме прославляющих заказчика или венценосного адресата книги. Со временем стиль миниатюр арабских рукописей утратил видимые связи как с греко-римскими, так и с византийскими прототипами. Однако обретение собственных стилистических приёмов и норм не означало ни окончательного отхода, ни полного отрицания полученных уроков книжной живописи. В том или ином виде их воздействие проявлялось и в более поздних иллюстрированных арабских манускриптах, хотя и ориентированных теперь на модели и идеалы Ирана и Восточной Азии.

Ключевые слова: миниатюра, мозаика, настенные росписи, арабское средневековье, греко-римское, парфянское, восточно-эллинистическое, византийское искусство

Для цитирования: Стародуб Т.Х. Греко-римские и византийские традиции в миниатюре арабского средневековья // Academia. 2020; № 4; С. 441–463. DOI: 10.37953-2079-0341-2020-4-1-441-463

GRAECO-ROMAN AND BYZANTINE TRADITIONS IN THE MINIATURE OF THE ARAB MIDDLE AGES

Tatiana Kh. Starodub

Research Institute of Theory and History
of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow,
starodubth@rah.ru

Abstract. A comparative analysis of the Middle Eastern art monuments from different epochs urge the assumption upon us that colourful murals, reliefs and mosaics of palaces, religious and public buildings, just as the illustrated Greek, Latin and Syrian scrolls and codes, created in distant and recent the Western Asia pre-Islamic past or in the early centuries of the Caliphate, served as a kind of breeding ground for the development of a new art form for the Islamic world—a book miniature.

In the works of monumental art of the city-states of pre-Islamic ancient Syria and Mesopotamia, traits are found that allow us to see in the heritage of the different art cultures of the ancient and early medieval Mediterranean and the non-Mediterranean Hellenized East not only a cradle, but also schools of Greco-Roman and Early Byzantine miniatures that complement and decorate texts of the ancient manuscripts. With the absorption of these regions by the Caliphate and the development of the medieval Islamic civilization, these schools, next to the vivid and developing art of Byzantium, became sources of knowledge and skill for the designers of Arabic manuscripts.

The design of Greek, Latin and Syrian codes, along with the illustrations in the text, inspired the inclusion in the Arabic manuscripts of the frontispiece with the “portrait” of the author (or authors) of the book, and ‘the dedication picture’—that were the separate miniatures glorifying the patron or the crowned addressee of the book in allegorical form.

Over time, the style of Arabic manuscripts had lost the visible connection with both Greco-Roman and Byzantine prototypes. However, the acquisition of their own stylistic devices, methods and norms did not mean either a final deviation or a complete denial of lessons of the classical book painting. In one form or another, their contribution in Medieval Near Eastern arts was also manifested in the later illustrated Arabic manuscripts, although now at most they were oriented toward the models and ideals of Iran and Eastern Asia.

Keywords: miniature, mosaic, wall painting, Arab Middle Ages, Greco-Roman, Parthian, Eastern Hellenistic art, Byzantine painting

For citation: Starodub T.Kh. (2020), “Graeco-Roman and Byzantine traditions in the miniature of the Arab Middle Ages” // *Academia*. 2020; no 4: pp. 441–463 (In Russ). DOI: 10.37953-2079-0341-2020-4-1-441-463

Введение

Появление этой статьи вызвано сравнением иллюстраций средневековых арабских рукописей, как с миниатюрными картинками, сопровождающими тексты греческих, латинских и сирийских манускриптов IV–VII веков, так и с предшествующими им образцами древней и раннесредневековой монументальной живописи.

Даже поверхностное ознакомление с иллюстрированными рукописями этой переходной от древности к средневековой эпохи, выполненными в мастерских различных центров африканского и европейского Средиземноморья, Леванта и Малой Азии, не оставляет сомнений в том, что именно позднеантичные и ранневизантийские кодексы, щедро и обстоятельно снабжённые миниатюрами, послужили оформителям арабских манускриптов ориентирами и помощниками в овладении методами и мастерством книжной живописи, в которой, в свою очередь, угадывается наследие древнего монументального изобразительного искусства этого огромного региона — сюжетных и орнаментальных мозаик и росписей, некогда украшавших культовые и мирские сооружения.

Цель статьи — детальнее и глубже разобраться в проблеме источников и ориентиров, которые могли инспирировать и вызвать к жизни формирование такой специфической для художественной культуры исламского мира формы визуального искусства как книжная миниатюра.

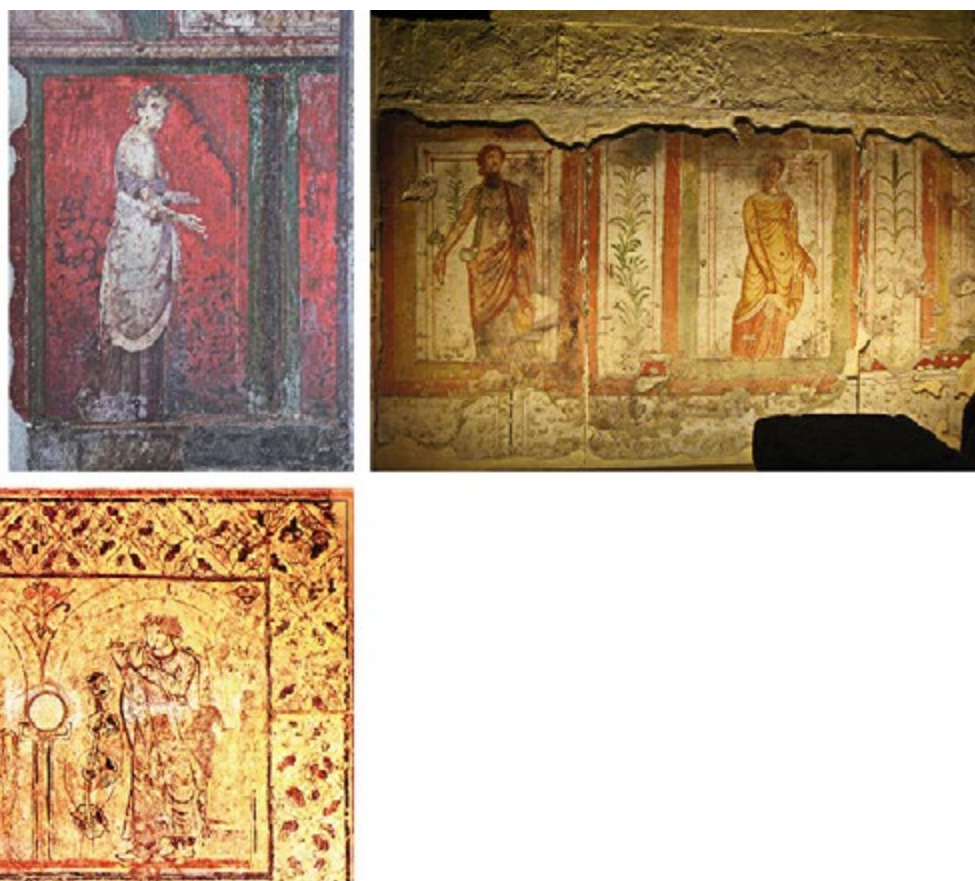


Табл. I: Фрески римского времени. **Ил. 1.** Роспись одной из комнат Виллы Мистерий. Помпеи. Италия. II–I вв. до н. э. Фрагмент. Фото автора. **Ил. 2.** Роспись «Комнаты фресок» из Евфратской виллы в Антиохии Таврской. II–III вв. Музей мозаик Зевгмы. Газиантеп. Фрагмент. Фото автора. **Ил. 3.** «Музыканты». Напольная роспись пола замка-дворца Каср аль-Хайр аль-Гарби (Западный) близ Пальмиры. Сирия. 109 г. х. / 727 г. Национальный музей Дамаска. Инв. № QHG. Фрагмент: верхний регистр.

* * *

Мы не знаем доподлинно, была ли иллюстраторам арабских кодексов знакома позднеантичная монументальная живопись, открытая лишь в XX веке раскопками разрушенных и заброшенных «мёртвых городов» Передней Азии. Яркие примеры этого вида искусства обнаружены раскопками Дура-Европос на Евфрате, Апамеи на Оронте и Пальмиры в Сирийской пустыне, равно как исследованиями остатков древних архитектурных комплексов, сохраняемых внутри поздней городской застройки или вблизи современных жилых зон, например, в Александрии в Египте или в Босре на юге Сирии.

Археологические открытия 1990-х годов и позднее на территориях, ныне входящих в состав Сирии и Турции, дали дополнительные доказательства того, что местные мозаики и фрески, заказчики и авторы которых несомненно были воспитаны на памятниках искусства Поздней Античности, могли и, по-видимому, служили иллюстраторам кодексов на греческом и латыни своеобразными учебными пособиями в освоении приёмов создания изображений и организации их в тематическую картину.

Возможность изучения и использования опыта мастеров греко-римской древности художниками Эллинизированного Востока наглядно подтверждается настенными росписями II–III веков из раскопок Зевгмы, или Антиохии Таврской, — одного из городов восточно-эллинистического царства Коммагены в Юго-Восточной Анатолии. В Музее мозаик Зевгмы в городе Газиантеп на востоке Южной Турции воссоздана «Комната фресок», открытых раскопками виллы на берегу Евфрата. Фризковая композиция, как и иллюзионистический характер росписей Евфратской виллы напоминают живопись Помпей, например, некоторые сцены в одном из помещений Виллы Мистерий (II–I вв. до н.э. Табл. I: ил. 1). Именно **некоторые**, потому что немногочисленные и представленные лишь фрагментами росписи Зевгмы, созданные несколькими столетиями позднее помпейских, выказывают, хотя и не явно, но вполне ощутимо, признаки постепенного отхода от античных моделей и возрождение отдельных приёмов (преимущественно, композиционных), присущих переднеазиатской древней традиции.

Так, стены парадного зала Евфратской виллы «обёрнуты» выше имитированного «цоколя» (полоса штукатурки с несохранившимся узором, возможно, растительного характера) поясом росписей в терракотовых и зелёных тонах по светлому гладкому фону. Каждая роспись построена как мизансцена с «портретом» в полный рост поочерёдно мужчины и женщины в античных одеждах¹. Изображённые слегка выступающими за край рамы-«рампы», они как бы намереваются сойти со стены в зал, «застланный» большой напольной мозаикой со сценой «Рождения Афродиты». Эти театрализованные картины-панно в обрамлении двухцветных широких полос чередуются с разделяющими их узкими вертикальными панелями, на всю высоту заполненными изгибающимся или прямым побегом (Табл. I: ил. 2). Пережив столетия, подобный приём чередования сюжетного изображения и декоративного мотива нередко применялся, как в произведениях монументального искусства эпохи Омейядов (661–750), например, в живописи замка Каср аль-Хайр аль-Гарби² (Табл. I: ил. 3), так и позднее, в продукции художественных мастерских ближневосточных центров XII–XIV веков. Варианты оформления произведений искусства «малых форм» композициями, которые структурой и сюжетом близки настенным фризам восточно-эллинистических памятников, можно видеть в расписанных цветными эмалями сосудах из керамики или стекла: ритмично повторяющихся или следующих друг за другом изображениях людей и/или животных, разделённых мотивом куста, цветка или пальметтой. (Табл. II: ил. 4, 5).

Античное наследие, которое было так успешно ассимилировано ближневосточной культурой первых столетий нашей эры, оказалось не единственным источником вдохновения иллюстраторов арабских рукописей. На это указывают различные по сюжетам и стилю образцы монументальной живописи селевкидского, парфянского и римского

¹ Судя по греческим именам, надписанным в правом верхнем углу, — это герои древнегреческих мифов; рядом с фигурой молодой женщины надпись: «Пенелопа».

² Каср аль-Хайр аль-Гарби (Западный), один из «замков пустыни», в 80 км к юго-западу от Пальмиры. Построен в 109 г. х./ 727 г. Раскопки 1930-х гг. Франц. Археол. экспедиции под руководством Д. Шлюмберже.



Табл. II: Сосуды с полихромной росписью. **Ил. 4.** Кружка с изображением процессии четырёх «сфинксов». Керамика, надглазурная роспись в технике «минаи». Иран. Конец XII века. Коллекция Баррелла, Глазго. Инв. №33/81.

Ил. 5. Бокал с фигурой юноши в чалме. Стекло, роспись цветными эмалями. Дамаск (Сирия). Около 1280. Музей исламского искусства. Берлин. Инв. №I.727. Все фото автора.

периода—результат многолетних раскопок древнего города Дура-Европос³, обнаруженного благодаря случайно открытой в 1920 г. одной из настенных росписей Храма Бела⁴ [Breasted 1924, p. 52–53]. Живопись храмов и молелен Дура-Европос, созданных адептами разных культов и верований, демонстрирует более сложное, чем в Зевгме, сплетение привнесённых греко-римских, парфянских, иранских и уходящих в глубокую древность сирийско-месопотамских традиций.

Отличающаяся редкой стилистической неоднородностью, художественная культура Дура-Европос формировалась в среде чрезвычайно пёстрого населения и исчезла за несколько столетий до ислама вместе с городом, который на протяжении шести веков своего существования, по мнению историков, не играл заметной роли в судьбах Ближнего Востока; его неустойчивое наименование крайне редко встречается в письменных источниках⁵. Однако образцы монументальной живописи Дура-Европос, открытые в руинах культовых построек, иллюстрируют уникальные и одновременно типичные черты синкретической художественной культуры Передней Азии селевкидского, парфянского и римского времени.

Самые ранние из найденных—росписи храма Бела, или Храма пальмирских богов⁶,—относятся, как к периоду правления парфян («Жертвоприношение Конона», I в.), так и ко времени власти римлян («Жертвоприношение Юлия Терентия», 239 г.) (Табл. III: ил. 6, 7), и включают пояснительные надписи на греческом и латинском языке. В характере и стилистических особенностях настенных росписей Храма Бела их первый исследователь—американский археолог Дж.Х. Брестед (1865–1935)⁷ увидел «единственных оставшихся восточных предшественников византийской живописи, от которых произошла до-ренессансная живопись Европы». В интерпретации Брестеда (скорее поэтической, чем научной), «город, оставленный в восточной пустыне как след волны отступающей лавины греко-македонского вторжения при Александре и его преемниках, стал

³ Дура-Европос, город-крепость на востоке Сирии; был заложен около 300 г. до н.э. Селевком I Никатором (Победителем), основателем государства Селевкидов; с 100 г. до н.э.—в составе Парфянского царства, с 165 г.—Римской империи. Зброшен после захвата в 256 г. войсками государства Сасанидов (224–651 гг.).

⁴ Бел (др.-евр.), Ба'л, или Баал, в семитских языках—«бог», «хозяин», «владыка», в греко-римский период отождествлялся с Гелиосом или Зевсом.

⁵ В «Парфянских стоянках» географа Исидора Харакского (I в. до н.э.—I в.) упомянут «город Дура Никанорис, основанный македонянами, называемый греками Европус» [Perpard 2016, p. 223, n. 2]

⁶ Название происходит от фигур трёх статуй римских императоров в росписи «Жертвоприношение Юлия Терентия» (согласно надписи—начальник римского гарнизона в Дура-Европос), ошибочно принятых за образы популярных в Пальмире божеств [Acqua, 2016, pp. 153–154].

⁷ В публикации Брестеда Храм Бела идентифицирован как храм Зевса-Баала [Breasted 1924, pp. 4 и далее, о настенной живописи этого храма см.: pp. 75–99].



Табл. III: Настенная роспись по сухой штукатурке. Храм Бела в Дура-Европос. **Ил. 6.** «Жертвоприношение Конона». Фрагмент настенной росписи храма Бела в Дура-Европос. I в. Национальный музей Дамаска.

Ил. 7. «Жертвоприношение Юлия Терентия». Роспись по сухой штукатурке. 239 год. Художественная галерея Йельского университета. Нью-Хейвен. Инв. № 1931.386.

восточным домом эллинистической культуры, центром греко-сирийской цивилизации» [Breasted 1924, p. 1].

Многофигурная композиция сцены жертвоприношения, совершаемого главным жрецом Кононом в присутствии членов его семьи, лишь отчасти отвечает выводу Брестеда. В именах, которыми по античной традиции (как и в «Комнате фресок» из Зевгмы) подписаны «портреты» главных персонажей, исследователь отметил «очевидное присутствие элементов как греческого, так и восточного происхождения» [Breasted 1924, p. 86]. Типаж участников таинства, особенности костюма священнослужителей (высокие остроконечные колпаки; приталенные, расширенные книзу платья с длинными узкими рукавами), плоскостность и неподвижность очерченных по контуру фигур, расставленных с явным стремлением не нарушить целостности каждого персонажа (несмотря на сомкнутое изображение людей в группе, характерное для восточно-эллинистического изобразительного искусства), выдают ментальную связь анонимных авторов росписей Храма Бела с древневосточным, в частности, древне-месопотамским восприятием изображения живого существа как носителя или хранителя некоей магической силы.

Жизнестойкость древних месопотамских традиций подтверждается не только сохранением некоторых композиционных и стилистических приёмов, но и техникой живописи по сухому грунту, которая принципиально отличается от античной фрески — росписи по сырой штукатурке, восходящей к эгейской (западной) практике. Варианты ближневосточной техники, восходящие к глубокой древности, известны по росписям залов дворца аморейского⁸ царя Зимри-Лима (ок. 1774–1759 гг. до н.э.) в Мари⁹. Сцена инвеституры¹⁰, в которой богиня Иштар в знак надления Зимри-Лима верховной властью вручает ему скипетр и посох, выполнена росписью по сухому (по тонкому слою белёной сухой штукатурки из иловой глины, сглаживающей поверхность стены из сырцового кирпича). В росписи с изображением процессии жертвенных животных использовалась (в качестве фона и для более прочного сцепления красок с поверхностью толстого слоя гипсовой штукатурки) слоистая смесь ила и глины. Палитра красок дворцовых росписей включала коричневый, красный, белый, серый, жёлтый и чёрный цвета; в некоторых композициях фигуры обведены чёрным контуром [Gates 1984, pp. 70–87]¹¹.

В Храме Бела в Дура-Европос, по описанию Брестеда, поверхность стены тоже была покрыта «белой известковой штукатуркой, довольно гладкой», а многоцветная роспись

⁸ Амореи, или амориты, западные семиты, кочевой народ Передней Азии [Быт. 10:15, 14:7; Чис. 21:13–25].

⁹ Мари (городище Тель-Харири), древний город-государство 3-го–2-го тыс. до н.э. на востоке Сирии, в 25 км от Дура-Европос ниже по течению, на правом берегу Евфрата.

¹⁰ Инвеститура, здесь — вручение божеством царю символов власти.

¹¹ Недавней новой реставрацией «Инвеституры Зимри-Лима» обнаружен ярко-оранжевый краситель. Ил. см.: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/mural-painting>



Табл. IV: Росписи синагоги Дура-Европос. 244–245 гг. Реконструкция главного зала. Национальный музей Дамаска. **Ил. 8.** Западная и северная стена. Общий вид. **Ил. 9.** Ковчег Торы в центре западной стены. **Ил. 10.** «Переход евреев через Красное море». **Ил. 11.** «Триумф Мордехая».

нанесена «водяными красками, которые смешаны с клейкой смолой такой силы, что краска остаётся прочной и твёрдой... /использованные/ цвета и оттенки: чёрный, белый, бордовый, красный, коричневый, оранжевый, фиолетовый, пурпурный, несколько вариантов зелёного, жёлтого, бледно-голубого и серого... Контуры фигур иногда обведены чёрными линиями» [Breasted 1924, p. 75]. Отметим, что подобная цветовая гамма и контурная обводка фигур характерна и для миниатюр арабских рукописей XII–XIV веков.

Органичное, хотя порой и неожиданное совмещение древних переднеазиатских, греко-римских, восточно-эллинистических и ирано-парфянских художественных приёмов более всего заметно в уникальных и хорошо сохранившихся росписях синагоги Дура-Европос, согласно арамейской надписи, завершённой строительством в 244–245 году и пережившей, благодаря археологам, своё второе рождение в 1932¹². Стены главного зала синагоги¹³, включая Ковчег Торы в виде ниши, выступающей в центре ориентированной на Иерусалим западной стены, поверх гладкого слоя сухой штукатурки расчерчены горизонтальными, вертикальными или почти квадратными прямоугольниками с заключёнными в них красочными композициями на темы священной истории иудеев (Табл. IV: ил. 8, 9). Демонстрирующие редкое тематическое и стилистическое разнообразие, росписи синагоги Дура-Европос отражают необычное соединение в этом городе нескольких религий и культов, объясняемое этой же необычностью. М. Пеппард, современный исследователь религиозной и художественной жизни Дура-Европос римского периода, которым датируется большинство храмовых росписей города. Особенность эта заключается в редкой веротерпимости: любому горожанину, независимо от вероисповедания, «в середине III века можно было посещать здания и святыни, посвящённые богам Греции, Рима, Иудеи, Сирии и Персии... Терпимость была правилом,

¹² Предположительно, в целях защиты примыкающие к городской стене синагога, церковь, Митреум и другие здания перед захватом города армией Сасанидов в 256 г. были засыпаны песком и щебнем, что и спасло росписи от разрушения [Шлюмберже 1985, с. 96].

¹³ После 1936 г. реконструирован в Национальном музее Дамаска в специально выстроенном для росписей синагоги помещении.



Табл. IVa: Ил. 12. «Освящение скинии Иерусалимского храма». Ил. 13. «Спасение младенца Моисея из вод». Ил. 14. «Битва израильтян с филистимлянами у Авен-Эзер». Фреска северной стены синагоги

нетерпимость — исключением. Люди часто принадлежали к нескольким различным религиозным объединениям одновременно. Исключением было бы принадлежать / только/ к одному или ни к какому /объединению/» [Perrard 2016, p. 6].

Настенная живопись синагоги Дура-Европос убедительно подтверждает этот вывод, демонстрируя не только усвоение уроков греко-эллинистического и римского искусства. Как и росписи, обнаруженные в памятниках римско-парфянской Пальмиры, расположенной в 225 км к западу, красочные композиции синагоги в Дура бесконфликтно соединяют (нередко в одной сцене) художественные приёмы и этнографические особенности греко-римской, ирано-парфянской и уходящей корнями в глубокую древность переднеазиатской культуры. Например, в сцене «Перехода евреев через Красное море» (Табл. IV: ил. 10), по древней традиции, изображения главных действующих лиц размером значительно превышают всех остальных персонажей. Сплетение западных, восточных и, вероятно, местных традиций наиболее очевидно в одежде. Например, в «Миропомазании Давида» преобладают хитоны, туники, тоги, гиматии, характерные для античного мира [Шлюмберже 1985, с. 99]. Большинство композиций отличаются «космополитическими» формами одежды с заметными иранскими, парфянскими и сирийскими реминисценциями: в мужском костюме преобладают приталенные однобортные кафтаны, подпоясанные рубахи с длинными узкими рукавами, широкие, круглящиеся складками штаны, высокие сапоги и мягкие шапки-*кулахи*, в женском — свободные длинные платья, туники, кофты, головные платки или покрывала (Табл. IV: ил. 11–13). В отличительных чертах костюмов, причёсок и головных уборов персонажей росписей Дура Европос в большей степени, чем в скульптуре и живописи Пальмиры, проявилось активное формирование парфянской изобразительной традиции, включающей заметный иранский компонент [Стародуб 2011, с. 218, 221–222], который отчётливо просматривается, например, в сцене «Битвы израильтян с филистимлянами у Авен-Эзер» (Табл. IV: ил. 14).

Очевидное, особенно в живописи синагоги Дура-Европос, развитие принципиально новой художественной школы не осталось без внимания исследователей. Аналитическая

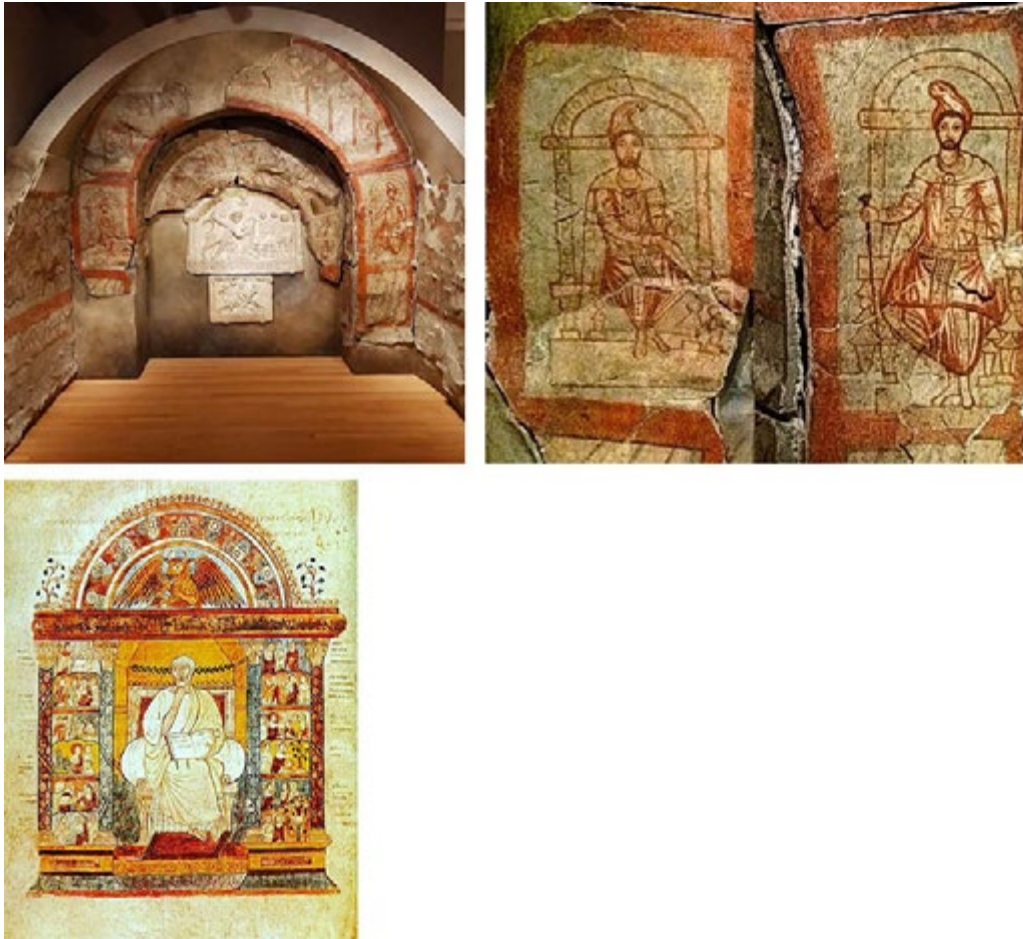


Табл. V: Настенная и книжная живопись. **Ил. 15** Митреум. 240–256 гг. Реконструкция святилища Митры с остатками росписей и рельефов. Инв. № 6746. **Ил. 16 а, б.** Изображения «пророков»: слева — «Заратуштра», справа «Останес» (?). Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен. **Ил. 17.** «Евангелист Лука». Миниатюра Евангелия Св. Августина Кентерберийского. Италия. Конец VI в. Кембридж, библиотека колледжа Корпус Кристи (MS 286), fol. 129v.

статья «Дура и проблема парфянского искусства» М.И. Ростовцева¹⁴, справедливо поставившего вопрос о выделении этого историко-художественного явления в самостоятельный тип [Rostovtzeff 1935, pp. 157–304], вызвала не утихающую по сей день дискуссию как последователей, так и противников его концепции, вплоть до стремления «доказать, что термин “парфянное искусство” неправильный» [Driven 2016, p. 69]¹⁵.

Между тем, росписи на темы священной истории в культовых зданиях разных религиозных общин — в синагоге, в церкви (между 232 и 256 г.) и в Митреуме — небольшом римско-парфянском святилище Митры, перестроенном из жилого дома (после 240 г. **Табл. V: ил. 15, 16а, б**), показывают признаки постепенного прорастания сквозь наслоения привнесённых античных и автохтонных древневосточных (в том числе и ирано-парфянских) традиций принципиально новой иконографической системы религиозных, мифологических и реальных образов. Изображения и мотивы, формально похожие на греко-римские образцы, в действительности, — в соответствии с присущим ближневосточному сознанию постижением смысла сюжета и образа через намёк, иносказание, ассоциацию, символическое прочтение, — сохраняли условность, фронтальность, бесплотность. Казалось бы, инспирированные конкретной, адекватной реальности формой, усвоившие античные типажи и художественные приёмы, они, тем не менее, трактованы скорее как отблеск реального образа или его схематичный набросок.

¹⁴ Ростовцев, Михаил Иванович (1870–1952), историк, справедливо высокую оценку трудам которого дала Л. С. Чаковская [Чаковская 2011, с. 32]; в 1928–1937 возглавлял совместную экспедицию в Дура-Европос Йельского университета и Французской академии надписей и изящной словесности.

¹⁵ Статья Люсинды Дривен (Амстердамский университет) «Проблема с парфянским искусством в Дура» грешит излишне категоричными, без убедительных доказательств возражениями.

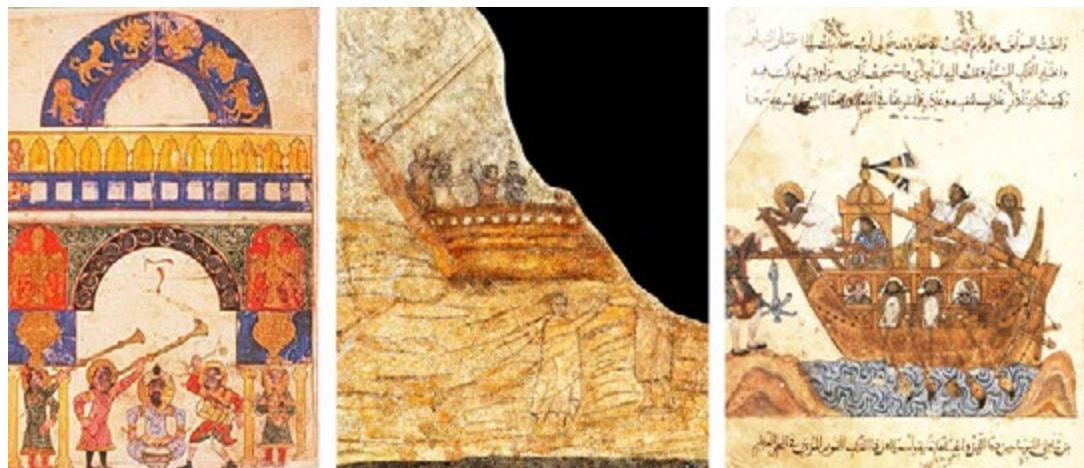


Табл. Va: Ил. 18. «Солнечно-водяные часы». Миниатюра рукописи аль-Джазари «Сборник по теории и практике механических искусств». 1206. Библиотека Дворца-музея Топкапы. Стамбул (Ahmet III, 3472).

Ил. 19. «Хождение по водам». Роспись из Баптистерия церкви в Дура Европос. Между 232 и 256 гг.

Инв. №34499. Фрагмент. **Ил. 20.** «Корабль на пути в Оман». Миниатюра из рукописи «Макамы». Багдад (?). Около 1240. Институт восточных рукописей РАН. СПб (С 23).

Несмотря на различия иконографических типов, композиционных и цветовых решений, многоликую живопись Дура-Европос объединяет энергичное, насыщенное, не оставляющее места фону (за исключением построения планами) заполнение пространства картины множеством персонажей и деталей. Изображения становятся все более обобщёнными и создают впечатление интуитивных поисков адекватного (не искажающего требования заказчика и/или замысел исполнителя) перехода от трёхмерной конкретности к двухмерной условности, тем самым, предвдвая появление раннесредневековых художественных концепций. Эти нововведения отчётливо просматриваются в таких разных по своим задачам и сюжетам росписях синагоги, как «Освящение скинии Иерусалимского храма»¹⁶ и «Триумф Мордехая» (Табл. IV: ил. 12, 11), явно лишь формально усвоившие внешние черты античной культуры.

Особенно далеки от эллинистических оригиналов продолжающие месопотамскую (возможно, парфянскую, заметную и в скульптуре Пальмиры) традицию, несколько схематичные и более плоскостные «портреты» людей в разных, но одинаково застывших фронтальных позах, с неподвижным взором чётко очерченных глаз (Табл. IV: ил. 13). Как и ранние композиции Храма Бела (ил. 6), они иллюстрируют жизнестойкость древнего переднеазиатского наследия. По мнению В.Н. Лазарева, присущее сирийско-месопотамским памятникам «строго фронтальное положение фигур отчасти предвосхищает стиль византийской монументальной живописи, лишней раз свидетельствуя, сколь многим была последняя обязана Востоку» [Лазарев 1986, с. 28, с. 199, прим. 42].

Эту мысль историка византийской живописи подтверждает и сравнение изображений двух «пророков» на фасаде Митреума, сидящих каждый на возвышении, обрамлённом полукруглой аркой, и вызывающих ассоциации как с фигурой сидящего в той же позе и тоже одетого по-парфянски Мордехая в сцене его «Триумфа» (Табл. IV: ил. 11), так и с иллюстрацией к «Евангелию св. Августина Кентерберийского» (конец VI в.) с изображением евангелиста Луки в античных одеждах и позе учёного, с раскрытой книгой в руке, сидящего в эдикуле под аркой с полу-фигурой его символа — крылатого Тельца в тимпане и в обрамлении сцен из его жития (Табл. V: ил. 15–17). Композиционная схема миниатюры в общих чертах повторяется в иллюстрации механических солнечно-водяных часов к арабской рукописи 1206 года трактата об автоматах инженера-изобретателя аль-Джазари (около 1136–1206). Этому остроумному проекту сам автор трактата придал

¹⁶ Имеется в виду Второй Иерусалимский храм, реконструированный по инициативе царя Ирода Строителя в конце I в. до н.э.



Табл. VI: Сцены охоты. **Ил. 21.** «Охота Митры на оленей и вепря». Роспись с левой стороны сакральной ниши Митры. 2-я пол. III в. Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен. **Ил. 22.** «Охота на газель». Напольная роспись из замка-дворца Каср аль-Хайр аль-Гарби (Западный) близ Пальмиры. Сирия. 727/728 гг. Национальный музей Дамаска. Инв. № QHG. Фрагмент: средний регистр.

форму ворот в виде римской монументальной арки с оркестром под ней и знаками зодиака на венчающем её своде¹⁷ (Табл. V: ил. 18).

Другой пример устойчивости и последующего широкого развития традиций позднеантичной монументальной живописи в книжном искусстве средневекового арабского мира, дают два памятника разных эпох: фрагмент стеной росписи середины III века с частично сохранившимся изображением корабля (из баптистерия церкви в Дура-Европос) и иллюстрация к средневековой арабской рукописи с похожей композицией, но выполненной в более условной, плоскостной и декоративной манере, хотя и на редкость выразительной. Это — миниатюра, украшающая датированный 2-ой четвертью XIII века петербургский список «Макам», или плутовских новелл арабского писателя Мухаммада аль-Харири (1054–1122) (Табл. V: ил. 19, 20).

Удачный опыт слияния восточно-эллинистических и ирано-парфянских черт, получивший многовариантное продолжение в средневековом искусстве Ближнего Востока, показывает картина охоты Митры на левой стене его святилища в Дура-Европос. Изображение божества в виде знатного парфянского всадника, который на всем скаку целится из лука в разбегающихся в ужасе животных, с одной стороны, вызывает в памяти наскальные охотничьи сцены, с другой — служит ранним примером утвердившегося в официальном искусстве Сасанидов образа царя-охотника или непобедимого царя-воина. Динамичный рисунок этой росписи, как и мастерское построение многофигурной сцены (к сожалению, не полной), почти на полтора тысячелетия опережает композиции массовых сцен царской охоты в персидских рукописях XV–XVII веков. Однако удивительно точно переданное неизвестным древним художником ощущение азарта, напряжения и стремительного движения значительно раньше находит близкое по иконографии, но более пластичное по рисунку продолжение в раннеисламской живописи. В средний регистр напольного панно из омейядского замка Каср аль-Хайр аль-Гарби¹⁸ вписано изображение натягивающего стрелу конного всадника, «летающего» в той же позе и направлении, как и Митра-охотник в живописи Митреума; головной убор с раздвоенной лентой и, в целом, костюм всадника формально напоминает образы царей-охотников или воинов на сасанидских серебряных блюдах, но плавная, гибкая и подвижная линия предполагает творческое усвоение уроков греко-римской пластики и предвещает приоритетное развитие линейного рисунка в иллюстрациях арабских рукописей. (Табл. VI: ил. 21, 22)

Возвращаясь к пост-эллинистическим росписям, следует отметить, что в отличие от многих римских мозаик и фресок, изображение конкретной среды (пейзажного или архитектурного фона) в живописи Дура-Европос, как и в некоторых других

¹⁷ Оригинал трактата не сохранился. Изображения этих часов, как и других изобретений аль-Джазари, известны по нескольким иллюстрированным арабским спискам XIII–XIV вв.

¹⁸ Изначально роспись центрального поля внутри рамы с растительным орнаментом была разделена на три регистра с тремя разными сюжетными композициями; из-за плохой сохранности нижняя треть обеих плит, которые некогда оформляли полы помещений по сторонам входа в замок, а в Национальном музее Дамаска демонстрируются рядом в вертикальном положении, была скрыта опорной стенкой.



Табл. VII: Ил. 23. «Ловля рыбы». Фрагмент мозаики «Малая охота». Вилла дель-Казале близ Пьяццо Армерина. Сицилия. Конец II—начало III века. Фото автора. Ил. 24. Мозаика пола Баптистерия церкви Моисея на горе Нево, Иордания. 530 г. Фото Carole Raddato.

памятниках III–IV веков, сменяется условным обозначением пространства одноцветным нейтральным фоном, тем самым выдвигая на первый план сюжетную композицию, построенную как мизансцена. Варианты подобного «постановочного» решения обнаруживаются и в хронологически близких позднеантичных памятниках европейского Средиземноморья, например, в ярусно-фризовых построениях и цветовом решении напольных мозаик уникального красочного ансамбля римской Виллы дель-Казале (1-я четверть IV в.) близ Пьяццо Армерина в центральной Сицилии, и в напольной мозаике баптистерия церкви VI в. на горе Нево в Иордании (Табл. VII: ил. 23, 24).

Неожиданное и трудно объяснимое сходство в передаче пластики человеческого тела, свободного от драпирующих фигуру одежд, обнаруживается в разделённых не только большим расстоянием, но и несколькими столетиями двух примерах монументальной живописи. Первый, римского времени, представляют мозаики гимнасия Виллы дель-Казале — удивляющие своей современностью изображения занимающихся спортом девушек в «бикини» [Piazza Armerina 2003, p. 58]. Второй и единственный в своём роде пример, иллюстрирующий ранний этап искусства Арабского халифата, даёт динамичная сцена занимающихся физическими упражнениями юношей в «плавках» в росписи западной стены дворцового зала *Кусайр Амра* (Маленький замок Амра) в Иордании. Этот самый известный из «замков пустыни»¹⁹, предположительно, был построен около 710 года для одного из омейядских принцев как загородная резиденция с комплексом хозяйств и устройств, обслуживающих небольшое, перекрытое тремя цилиндрическими сводами каменное здание с примыкающими к нему банями римского типа. Все помещения этого непонятного сооружения расписаны композициями на темы насыщенной событиями дворцовой и сельской жизни. Их сюжетную свободу, раскованность и стилистическое разнообразие можно объяснить лишь бесконтрольным участием в оформлении интерьера здания мастеров из разных культурных регионов — коптского Египта, Ирака, византийской Сирии, предположительно, даже из Центральной Азии. Возможность участия иноземных мастеров в строительстве и оформлении Маленького замка подтверждают, с одной стороны, надписи — греческие, выполненные капитальным шрифтом, и арабские, выведенные ещё не кодифицированным почерком, с другой, — стиль росписей (например, иконописного типа образы юношей в царском платье с расшитым узоромм оплечьем; изображения занятых работой ремесленников, по внешности — египетских христиан-коптов; полуобнажённые, напоминающие индианок фигуры танцовщиц и музыкантов на софитах арок). Дополнительным подтверждением служат и сообщения ранних арабских географов об участии в оформлении мозаиками архитектурных проектов Омейядов «руми (византийских) и коптских ремесленников, жителей Сирии и Египта» [Gautier-van Berchem 1969, p. 231].

Живопись Кусайр Амры даёт не только пример уникального соединения в одном памятнике сюжетов и стилей, происходящих из разных культур и эпох, но и дополнительное доказательство общности художественных тенденций ближневосточного

¹⁹ «Замки пустыни», археологическое название заброшенных поместий Омейядов 1-й пол. VIII в.



Табл. VIII: Ил. 25. Фрагмент росписи западной стены приёмного зала Кусайр Амры. Иордания. Около 710 г.

Ил. 26. «Спортивные игры». Мозаика гимназия виллы дель-Касале. Сицилия. Конец II – начало III века. Фото автора.

Ил. 27. Роспись западного люнета тепидария (теплой комнаты) бань Кусайр Амры.

Ил. 28. «Пастухи Титир, играющий на флейте, и Мелибей». Иллюстрация к первому эклогу «Буколик» Вергилия. V в.

Римский Вергилий. Ватиканская библиотека: Vat. lat. 3867, f. 1 **Ил. 29.** «Архитектурный пейзаж». Панно западной галереи двора Мечети Омейядов в Дамаске. Между 706–715 гг. Смальтовая мозаика. Фрагмент. Фото автора.

и средиземноморского мира в периоды перехода от древности к средневековью. Сравнение одной из пейзажных росписей *тепидария* (тёплой комнаты) бань Маленького замка и датированной V веком миниатюры в рукописи *Римского Вергилия* в библиотеке Ватикана показывает, что и в том, и в другом случае в трактовке темы человека и природы использован, практически, тот же, что и в живописи Дура-Европос, приём совмещения конкретного и условного, пластически подвижного и, одновременно, застывшего, характерного и обобщённого (Табл. VIII: ил. 25, 26, 27, 28).

Самые ранние и наиболее известные памятники монументальной живописи раннеисламского времени, заложившие основы изобразительного и декоративного искусства арабского средневековья, — настенные, преимущественно, смальтовые мозаики интерьеров мусульманской святыни Купол Скалы в Иерусалиме (691 г.) и Большой мечети Омейядов в Дамаске (между 706 и 711) — долгое время признавались работой византийских мастеров. Эту точку зрения поддерживало повторяемое поколениями средневековых арабских авторов полуполюгендарное сообщение о письме омейядского халифа аль-Валида (705–715) к византийскому императору с просьбой прислать мастеров и материалы для украшения мозаикой мечетей в Медине, Мекке и Дамаске. Однако Маргарет Готье-ван Берхем (1892–1984) — исследовательница иерусалимских и дамасских мозаик, обратила внимание на расхождения арабских источников в этом вопросе [Стародуб 2015, с. 308–312] и склонялась «к тому, чтобы предполагать, что арабы обращались к местным художникам» [Gautier-van Berchem 1969, p. 230]. В объяснение своей позиции она цитирует авторитетного иерусалимского географа и путешественника X в. аль-Мукаддаси²⁰, по свидетельству которого при халифе аль-Махди (775–785 гг.) в Заповедной мечети Мекки «стены портиков покрыли снаружи мозаиками и для этой цели привезли

²⁰ аль-Мукаддаси, Шамс ад-Дин Мухаммад ибн Ахмад (946/947–после 1000), автор историко-географического труда «Лучшее разделение для познания климатов», основанного на материалах, собранных им в путешествиях по странам ислама и почерпнутых из работ других авторов.



Ил. 29. «Архитектурный пейзаж». Панно западной галереи двора Мечети Омейядов в Дамаске. Между 706–715 гг. Смальтовая мозаика. Фрагмент. Фото автора.

сюда ремесленников из Сирии и Египта. Их имена должны быть там видны» [Gautier-van Berchem 1969, p. 233] (Ил. 29).

Историк искусства проф. Ричард Эттингхаузен (1906–1979) — автор первого обобщающего историко-аналитического труда «Арабская живопись», пришёл к выводу, что «в омейядский период главными составляющими арабской живописи были античная и иранская; эти составляющие существовали бок о бок, и, несмотря на свободный выбор темы, демонстрировали не исламский подход». В правление халифов из династии Аббасидов (750–1258 гг.) ведущим стал «иранский компонент», но в период «нового расцвета арабской живописи, который начался к концу XII века, вновь возобладало античное начало, на этот раз благодаря византийскому вдохновению». Последнее определение Р. Эттингхаузена особенно примечательно и не только своей образностью, но и точностью, как и его вывод: понадобилось «шесть столетий развития, чтобы арабский мир смог интегрировать антично-византийские влияния в собственную художественную систему»; достичь этого удалось «удержанием византийских иконографических типов и разных характеристик византийского стиля, одновременно адаптируя их к арабомусульманскому образу жизни» [Ettinghausen 1962, p. 67].

Действительно, в стиле миниатюр средневековых арабских рукописей, созданных в XI–XIV веках в библиотечных мастерских Египта, Ирака, Сирии, или Джазиры²¹ просматриваются черты, которые, хотя и в разной степени, но вызывают довольно настойчивые ассоциации с произведениями позднеантичного и ранневизантийского монументального искусства и книжной живописи IV–VII веков. В усвоении (а не отторжении) исламским миром чужой культуры нет ничего удивительного, поскольку иллюстрированные арабские рукописи появились как следствие переводческого движения, осознанно и направленно организованного верховной властью халифата Аббасидов. Имеется в виду небывалая по масштабу и длительности деятельность по переводу на арабский язык с языков Средиземноморья и Передней Азии фундаментальных трудов учёных эллинистического, римского и позднеантичного времени. Центром этого движения стал Дом мудрости в Багдаде, основанный аббасидским халифом аль-Мамуном (813–833 гг.). Наибольшее внимание уделялось переводам греческих и латинских трактатов по астрономии, астрологии, естествознанию, медицине, географии, космографии;

²¹ Джазира — регион в верхнем течении Тигра и Евфрата в Северной Месопотамии.



Таблица IX: Миниатюры рукописи Абд ар-Рахмана ас-Суфи «Книга изображений неподвижных звёзд». 1009/10 г. Бодлианская библиотека, Marsh 144. **Ил. 30.** Зат аль-Курси («Имеющая трон»). Созвездие Кассиопеи, с. 101. **Ил. 31.** аль-Мусалла («Связанная цепью»). Созвездия Андромеды и Кита, с. 167.

использовались и сирийские переводы с греческих трудов. Тексты сопровождалось множеством рисунков и чертежей, которые переводчики старательно перерисовывали с оригиналов, нередко включая в перерисованные с них иллюстрации арабские наименования.

Самый ранний известный пример средневековых арабских рукописей с иллюстрациями, ориентированными на классические образцы, но заметно изменённые, представляет «Книга изображений неподвижных звёзд» в собрании Бодлианской библиотеки в Оксфорде (MS. Marsh 144). Это арабская копия научного трактата астронома, астролога и математика Абд ар-Рахмана ас-Суфи (903–986 гг.), выполненная в 1009/10 г. по несохранившемуся оригиналу. Согласно авторскому предисловию, в работе над собственным научным трудом ас-Суфи опирался как на доисламскую арабскую астрономию, так и на переводы трудов древнегреческих учёных, главным образом, на «Альмагест» Клавдия Птолемея» (ок. 100—ок. 170; Александрия Египетская), но вместе с тем поставил целью исправление ошибок своих предшественников. Так, в основном сохраняя принятую в классической астрономии систему знаков и иконографию персонифицированных созвездий (подчас, псевдоантичную, с явными восточными реминисценциями в рисунке одежд и аксессуаров), ас-Суфи заметил, что в «Альмагесте» Птолемея «изображение / созвездия/ в небе не соответствует тому, что мы видим на глобусе /небесной сферы/», и предложил своё решение [Hafez 2010, f. 29–30. p. 98–100; 113–114]. В итоге, в оксфордской рукописи 1009/10 г. (Marsh 144), как и в последующих арабских списках трактата, изображения созвездий повторены дважды, но в зеркальном отражении с соответствующей надписью: «созвездие /такое-то /, как его видно на /небесном/ глобусе» или «как его видно на небе». Рисунки оксфордского манускрипта, выполненные чёрной и красной тушью, построенные на контрасте тонкой линии и сочного пятна, дополненные пояснительными арабскими надписями, дают пример преобразования и воплощения, казалось бы, усвоенной традиции трёхмерного восприятия окружающего мира в двухмерные, отвечающие ближневосточному видению, пластичные, гибкие и не менее выразительные линейные формы (Табл. IX: ил. 30, 31).

Примером подобной тактичной и умелой трансформации служит сравнение рисунков византийского списка трактата греческого врача и естествоиспытателя I века Педания Диоскорида «О лекарственных веществах» (*De Materia Medica*) в собрании Австрийской национальной библиотеки в Вене (далее ÖNB)²² с иллюстрациями тех же сюжетов в двух арабских списках этого чрезвычайно популярного в исламском средневековье научного труда. Очень показательны, например, сравнение изображения напоминающего человеческую фигуру корня мандрагоры в позднеантичном *Венском Диоскориде* и в арабской рукописи того же трактата в Бодлианской библиотеке, выполненной в 637 г.х./1240 г., предположительно, в Багдаде (Табл. X: ил. 32, 33). В арабской версии

²² *Венский Диоскорид* (ÖNB: *Codex medicus Graecus 1*), кодекс на пергаменте, выполнен ок. 512 или 515 г. в Константинополе по заказу принцессы Аникии Юлиане (463–527/8), покровительнице искусств и науки.



Таблица X: «Мандрагора». Миниатюры рукописи Диоскорида (I в.). Де Материя Медика («О лекарственных веществах»). Ил. 32. Италия (?). Конец VI—начало VII века. Национальная библиотека, Неаполь, fol. 90v.

Ил. 33. Багдад (?). 1240, Бодлианская библиотека, Оксфорд. fol. 120r.

рисунок этого растения, сохраняя свои отличительные биологические черты, больше напоминает фигуру орнамента.

Ещё заметнее различия миниатюр, представляющих читателю автора трактата (Табл. XI, ил. 34, 35а). В *Венском Диоскориде* — это характерная для позднеантичной живописи картина в широкой раме, с объёмно моделированными фигурами персонажей в античных одеждах: сидящий в кресле учёный указывает зрителю рукой на стоящую перед ним Аллегию научного открытия с корнем мандрагоры в руке, а падающая в судороге собака у его ног служит намёком на популярное поверье²³. В арабском списке 626 г. х./1228–29 г. Библиотеки Дворца-музея Топкапы в Стамбуле (далее TSMK), возможно, выполненном в Багдаде, — это помещённое на золотом фоне статичное, локального колорита изображение учителя и ученика в арабских *хафтанах*²⁴ и в *имамах*²⁵. Примечательно, что двойной фронтиспис этой же рукописи (фол. 1а, б), тоже на золотом фоне и в арочном обрамлении, включает изображения (на лицевой стороне — Диоскорида, сидящего в кресле перед столиком с письменным прибором, а на оборотной — двух стоящих перед ним учеников с книгами в руках), выполненные в стиле, бесконфликтно сочетающем черты античной и византийской живописи с отвлечённо-декоративной трактовкой, присущей миниатюрам арабского средневековья. Следующий по времени, на редкость выразительный «портрет» автора, открывающий рукопись трактата Диоскорида 1240 года в Бодлианской библиотеке, свидетельствует о бескомпромиссной победе арабской концепции пространства как линейной структуры без третьего измерения (Табл. XI: ил. 36).

Сравнение иллюстраций Венского и арабских списков трактата Диоскорида показывает также, что, следуя позднеантичным примерам, средневековые копиисты стали отдавать дань уважения и признательности создателю оригинала и/или заказчику его копии. Варианты «портретов авторов» можно видеть и в других арабских манускриптах, например, в двух списках фармацевтического трактата *Китаб ад-Дирьяк*, или «Книга противоядий».

Ранняя копия, парижская (BNF, шифр: Arabe 2964), датирована 595 г. х. / 1198 годом, и, предположительно, выполнена на севере Ирака в единственно возможном художественном центре — городе Мосул. Вторая рукопись, венская (ÖNB, шифр: A. F. 10), колофон которой полностью утрачен, датируется периодом 1220–40-х годов. «Авторы» текста трактата — это девять врачей античности, перечисленные в начале книги. Из заключительной фразы пространного заглавия следует, что эта книга служит «напоминанием имён врачей», которые, «один за другим ... от предшественника к преемнику», составляли

²³ По легенде, выкапываемый корень мандрагоры кричит, убивая криком всех, кто его слышит; поэтому к приоткрытому корню привязывают собаку: бросаясь за хозяином, она вырывает корень и погибает.

²⁴ *Хафтан* (араб.), широкий долгополый халат

²⁵ *Имама* (араб.), то же, что чалма (тюрк.).



Таблица XI: Фронтисписы рукописей трактата Диоскорида «О лекарственных веществах». Портреты автора. **Ил. 34.** «Диоскорид и Аллегория открытия с корнем мандрагоры». Венский Диоскорид. Константинополь. Около 512 г. ÖNB: Codex medicus Graecus 1. fol. 4v.



Таблица XI: Фронтисписы рукописей трактата Диоскорида «О лекарственных веществах». Портреты автора.

Ил. 35 а, б, в—Северный Ирак или Сирия. 626 г. х./1228–29. Каллиграф Ибн Йусуф аль-Мусули («из Мосула»). Библиотека Дворца-музея Топкапы, Стамбул, инв. № А 2127: а—«Диоскорид и ученик с корнем мандрагоры». fol. 2 v; б—«Ученики», fol. 2r (левая сторона разворота); в—«Диоскорид», fol. 1 v (правая сторона); **Ил. 36.** Багдад (?). 1240, fol. 2b Bodl_Arab. d. 138.

териак (противоядие), что-то дополняли, и что-то исключали из композиции этого спасительного средства, «а числом их /было/ девять», начиная с Андромаха (араб. *Андрумахус*) Старшего, придворного врача императора Нерона, и завершая Галеном (араб. *Джалинус*) [Kerper 2007, p. 28]. Рассказы о них составляют главную сюжетную линию трактата, происхождение и истинное авторство которого остаётся неизвестным. Как отметила проф. Франсуаза Мишо, «мы не знаем, ни каким автором, ни в каком месте, ни в какую дату,



Таблица XII: Миниатюры рукописей *Китаб ад-Дирьяк*, или «Книги противоядий» с «портретами» фармацевтов — создателей тириака. **Ил. 37.** «Маринус, Андромах Старший и Андромах Младший».

Джазира. Мосул (?). 595 г. х. / 1198 г. BNF, Arabe 2964. **Ил. 38.** «Девять врачей». Мосул (?). 1220–40-е годы. ÖNB A. F. 10_f. 3v.

ни на каком языке изначально была составлена «Книга териака»: на греческом в Александрии в V–VI веках, на *сирияке* в VI–VII веках или на арабском в Багдаде в VIII–IX веках?» [Micheau 2013, p. 7]. Текст оригинала был восстановлен по шести сохранившимся разновременным копиям. Что касается «портретов авторов», то в парижском манускрипте их заменяют отдельные жанровые сценки с участием в каждой трёх врачей из девяти и размещённые на трёх одинаковой композиционной схеме страницах, которые, судя по тексту, первоначально следовали за фронтисписами. Каждый учёный представлен сидящим под сенью фигурной арки в интерьере дома или садового павильона, читающим книгу, пишущим что-то или беседующим с учеником или помощником. В венской рукописи красочные «портреты» всех девяти легендарных врачей представлены вместе на оборотной стороне фронтисписа по трое тремя рядами, разделёнными по вертикали их именами, написанными золотыми чернилами справа от каждого. Несмотря на кажущуюся одинаковость и строгое соблюдение заданной схемы (каждый фармацевт изображён сидящим по-восточному, с полураскрытой книгой в руке и золотым нимбом вокруг головы), портреты учёных отличаются позами, фасоном и цветом одежд и головных уборов, формой и окраской бороды и усов, (Табл. XII: ил. 37, 38). Оформление обеих рукописей, особенно, ранней, парижской, с разным декоративным решением каждой страницы, в котором важная роль отведена каллиграфии, далеко ушло, как от греко-римских, так и от византийских прототипов.

Обретение собственных стилистических приёмов и норм вовсе не означало ни окончательного отхода, ни полного отрицания полученных уроков греко-римской и византийской книжной живописи; в том или ином виде их воздействие проявлялось и в более поздних иллюстрированных арабских манускриптах. Об этом свидетельствуют иллюстрации единственной известной рукописи сочинения философа XI века Абуль-Вафа' аль-Мубашшир ибн Фатика «Изысканные афоризмы и изящные изречения» (*Мухтар аль-хикам ва Махасин аль-калим*). Предполагают, что эта рукопись Библиотеки Дворца-музея Топкапы в Стамбуле была выполнена в Сирии в первой половине XIII века. Миниатюры, построенные как выразительные театральные сценки с нотками юмора, представляют читателю прославленных античных мыслителей беседующими на лоне природы с восхищённо внимающими им учениками, беседующими друг с другом или, как в многофигурном «портрете авторов», занятыми собственными наблюдениями и рассуждениями. На связь с древней традицией, безусловно, формальную, намекают облачения персонажей в античные одежды (Табл. XIII: ил. 39).

Напротив, единственная иллюстрация завершённой в 686 г. х. / 1287 году в Багдаде рукописи философско-теологической энциклопедии «Послания Братьев чистоты и друзей верности» — двойной фронтиспис, эффектно демонстрирующий на развороте двух листов двойной групповой «портрет авторов», свидетельствует, что исполнителю этого диптиха удалось органично применить усвоенные приёмы античного рисунка



Таблица XIII: «Портреты авторов». **Ил. 39.** «Шесть мудрецов». Абу-ль-Вафа' аль-Мубашшир «Изысканные афоризмы и изящные изречения». Сирия (?). 1-я половина XIII в. TSMK, Ahmet III, 3206, fol. 173. **Ил. 40** а, б— «Авторы, писцы и слуги». Двойной фронтиспис рукописи «Послания Братьев чистоты». Багдад, 686 г. х./1287 г. Библиотека Сулеймание, Стамбул. Esad Efendi 3638. а. fol. 4r; б. ol. 3.

в воспроизведении реалий своего времени. Объединённые общим сюжетом и стилем, обе миниатюры необычностью многофигурной композиции (симметричной в целом, но асимметричной в деталях), различиями характеристик внешне похожих персонажей, виртуозным, отточенным рисунком и тщательно подобранной палитрой в несколько красок, зрительно подготавливают читателя к восприятию сложного, необычного, но увлекательного текста. Ту же роль выполняет и панель-*китабе* с надписью на чистом фоне бумаги вверху каждой страницы. В *китабе* над левой (второй по ходу чтения) миниатюрой помещено заглавие книги «Послания Братьев чистоты и друзей верности», выведенное крупным торжественным почерком *сульс*²⁶; панель над правой миниатюрой заполняют три строчки убористого *насха*²⁷ с именами предполагаемых авторов, что позволило Р. Эттингхаузену отнести этот двойной фронтиспис к жанру «авторской картины — изобретению классической древности» [Ettinghausen 1962, p. 100, 102] (Табл. XIII: ил. 40а, б). Оформление греческих, латинских и сирийских позднеантичных и византийских кодексов инспирировало, наряду с «портретами авторов», появление в арабских рукописях посвячительных картин — полностраничных миниатюр, прославляющих заказчика книги, которым мог быть правитель или другой человек, обладающий реальной властью и силой.

Иконографическая схема миниатюры апофеоза какой-либо личности или идеи, продолжает и развивает композицию, один из вариантов которой можно видеть в посвятельном фронтисписе *Венского Диоскорида* с изображением принцессы Аникии Юлианы, сидящей на «троне» в окружении аллегорических фигур (Табл. XIV: ил. 41). В искусстве арабского средневековья по этой схеме обычно строилась композиция произведений «княжеского стиля» [Ettinghausen 1962, pp. 61–66] с подчёркнуто крупным изображением сидящего «по-восточному» в центре миниатюры главного персонажа и теснящихся по сторонам, значительно уступающих ему в размерах фигур приближённых.

Выразительный, усиленный патетическими нотами вариант подобной композиции, дополненной вознесением небесными девами почётной сени над головой властителя, демонстрирует фронтиспис рукописи 19-го тома антологии арабской поэзии *Китаб аль-Агани* («Книга песен») с парадным «портретом» правителя на троне, окружённого придворными. Разборчивая арабская надпись на *тиразе* левого рукава его халата — *Бадрад-дин*, продолжающаяся на *тиразе* правого рукава — *Лулу Абд Аллах*, соответствует имени правителя Мосула в 1222–59 гг., который прошёл путь от *гуляма* (мальчика-раба) до монарха (Табл. XIV: ил. 42).

²⁶ Сульс, (араб. — одна треть), третий из шести арабских классических почерков, в котором криволинейные и прямолинейные элементы соотносятся как 1: 3.

²⁷ Насх, насхи (араб. — переписка), группа старейших и наиболее распространённых видов курсивного письма, четвёртый из шести арабских классических почерков.



Таблица XIV: «Посвятительные картины». **Ил. 41.** «Аникия Юлиана и аллегии Великодушия и Мудрости». Венский Диоскорид. Константинополь. Около 512. ÖNB, Med. gr. 1, fol. 6v. **Ил. 42.** «Правитель на троне». На рукавах арабская надпись «Бадр ад-дин Абд Аллах Лулу». Китаб аль-Агани («Книга песен»). Том XIX. Мосул. Около 1218–19 года. Национальная библиотека (Millet Kütüphanesi), Стамбул, Feyzulla Efendi 1566, fol. 1. **Ил. 43.** «Вознесение Христово». Евангелие Рабулы. BML, Plut. I, 560. **Ил. 44.** «Апофеоз Луны». Китаб ад-Дирьяк. Мосул (?). 595 г. х. / 1198 г. BNF, Arabe 2964. Fol. 43. **Ил. 45.** «Правитель на троне». Посвятительная картина. Макамат («Посиделки») аль-Харири. Каир (?). 734 г. х./ 1334 г. ÖNB, A. F. 9, fol. 1a.

Образ небесной девы, нередко встречающийся в искусстве арабского средневековья, чрезвычайно близок образу античной богини победы — Ники. В эллинистический и позднеантичный период летящую Нику с венком в руках нередко изображали в рельефах на саркофагах и в мемориальной живописи, например, в росписи гипогея Трёх братьев в Пальмире²⁸. Однако в Дура-Европос изображение летящей крылатой девы с венком в правой и пальмовой ветвью в левой руке было обнаружено на стене бани (II в. Национальный музей Дамаска, инв. № 4955; цветная репродукция: Шлюмберже 1985, с. 70, ил. 57).

Другим возможным образцом композиционного решения темы апофеоза в «посвятительных картинах» арабских манускриптов могли быть миниатюры сирийских христианских рукописей, такие как изображение вознесения Христа крылатыми ангелами на одной из иллюстраций «Евангелия Рабулы» 586 года (табл. XIV: ил. 43). В этом случае, заимствованная из византийского искусства композиция посвятительной картины, отвечающая христианской идее вознесения, оформителями арабских рукописей в изображениях мусульманских правителей была переосмыслена и интерпретировалась как форма прославления государя в идеальной или аллегорической форме, явно почерпнутой из богатого словаря образов древневосточной и мусульманской астрологии.

²⁸ Как дочь океаниды Стикс, хозяйки одноименной реки в царстве мёртвых, Ника ассоциировалась также с божеством, которое приветствует душу усопшего и сопровождает в иной мир.

Одним из примеров использования заимствованной формы прославления в инокультурной системе образов может служить двойной фронтиспис²⁹ парижской рукописи *Китаб ад-Дирьяк* с изображением апофеоза Луны. Ночное светило представлено в облике прекрасной небесной царицы с двумя предстоящими, помещённой в геометрически правильное кольцо из двух змей с головами драконов и прославляемой четырьмя небесными девами, олицетворяющими четыре стороны света. Позами и пластикой превосходно переданного движения изображения дев напоминают индийских танцовщиц. Тюркский типаж персонажей, их костюмы, причёски, головные уборы, равно как узоры одежд, орнаментация рамы и маргиналий фронтисписа характерны для росписей *сельджукидского стиля* конца XII — первой четверти XIII века с присущим этому времени слиянием центрально-азиатских и ближневосточных художественных традиций.

Иконография и смысл двойного фронтисписа парижской *Китаб ад-Дирьяк* породили несколько гипотез [Стародуб 2003, с. 230], из которых наиболее вероятным остаётся предположение М.В. Горелика. По его мнению, аллегория Луны могла заменять изображение самого правителя, поскольку образ Луны был геральдическим знаком той ветви тюркских эмиров, которые правили в Мосуле [Горелик 1977, с. 115–116] с 1127 г. до узурпации их власти Бадр ад-дином Лулу в 1222. Однако в контексте этой статьи важнее другое. Живопись двойного фронтисписа парижской *Китаб ад-Дирьяк* стилистически отличается от других миниатюр этого манускрипта — в ней трудно обнаружить какую-либо зависимость от античной и византийской традиции, но отчётливо проявляется приоритет восточно-азиатских ориентиров: иранской и индийской эстетики, а также не вполне определённое, но ощутимое воздействие буддийского искусства (Табл. XIV: ил. 44).

В ещё большей степени эти черты характеризуют и «посвятительную картину» рукописи «Макам» аль-Харири 734 г. х./ 1334 года в собрании ÖNB. В целом, сохраняющая композицию «княжеского стиля» и иконографию апофеоза правителя (государь на троне в окружении придворных и крылатых ангелов), эта миниатюра существенно отличается от приведённых выше примеров, и не только введением дополнительных персонажей — музыкантов и акробата. В сравнении с книжной живописью конца XII — 1-й половины XIII века существенно изменилась художественная концепция посвятительной картины, подчёркивающей пышность двора и прославляющей монарха в отвлечённых декоративных образах. Их истинный смысл завуалирован тщательно продуманным красочным рисунком центральной сюжетной композиции в репрезентативной раме с парадным вариантом *ислими*³⁰ — далёким потомком эллинистической виноградной лозы, видоизменённым в художественной практике средневекового Ирана. Фронтиспис, как и другие миниатюры венского списка плутовских новелл — *Макам* аль-Харири, выполненного (предположительно, в Каире) в период третьего правления в Египте мамлюкского султана Бахрита³¹ ан-Насир Мухаммада ибн Калауна (1309–40 гг.) и, возможно, ему посвящённого, принадлежит эпохе монгольских завоеваний, которые повлекли за собой значительные изменения в эстетике исламского мира. Стиль иллюстраций венской рукописи *Макам*, помимо преобладающей декоративности, характеризуется заменой тюркского типажа монголоидным и тяготеет к искусству Ирана периода ильханов (1256–1353), который, однако, слишком долго поддерживал контакты с эллинистическим и пост-античным миром, чтобы полностью утратить уроки его древней культуры (Табл. XIV: ил. 45).

Заключение

Сопоставление произведений изобразительного искусства древнего и средневекового Ближнего Востока выявляет формальные и тематические связи монументальной и миниатюрной живописи, в стиле которой в разные периоды по-разному переплетались

²⁹ В современном состоянии рукописи лист с парным фронтисписом на лицевой и оборотной стороне вшит в середину кодекса.

³⁰ *Ислими*, вид исламского орнамента, построенного на соединении вьюнка и спирали; в стилизованной или натуралистической форме создаёт образ непрерывно развивающегося и цветущего листовенного побега.

³¹ Мамлюки Бахриты (араб *аль-бахр* — море), или «Морские» (1250–1390), выходцы из гвардии, которая набиралась из захваченных в плен юных невольников-мамлюков этнически разного происхождения; их казармы находились на окружённом водой острове на Ниле, отсюда их прозвище.

или параллельно существовали греко-римские, парфянские, иранские, отчасти также аравийские, и уходящие в глубокую древность сирийско-месопотамские традиции. Так, тема человека и природы в иллюстрации арабской рукописи трактована в том же ключе, что и в миниатюре латинского манускрипта V века, и в росписи месопотамского здания III века. Во всех трёх случаях использован приём совмещения конкретного и условного, пластически подвижного и застывшего, характерного и обобщённого, что свидетельствует о сходстве художественных тенденций ближневосточного и средиземноморского мира в периоды перехода от древности к средневековью. Устойчивость межвременных и межрегиональных связей отчасти объясняется как вниманием художников Халифата к античному изобразительному наследию, так и интересом халифов к достижениям науки античного мира и организацией государственного центра переводов иллюстрированных научных трактатов на арабский язык. Несмотря на то, что религиозные и политические причины способствовали усилению в исламском искусстве иранской ориентации, включению в его изобразительную систему тюркского, а затем и монгольского типажа, уроки античности не забылись и к концу XII— началу XIII века были вновь востребованы.

Литература

1. Бонгард-Левин, Гаибов, Кошеленко 2004—*Бонгард-Левин Г. М., Гаибов В. А., Кошеленко Г. А.* Открытие митреума в Дуре-Европос и современная митраистика // ВДИ, 2004. №1. С. 125–157.
2. Горелик 1977—*Горелик М. В.* О содержании некоторых миниатюр школы Джазиры. // Искусство Востока и античности. М., 1977. С. 112–122.
Горелик М. В. О содержании некоторых миниатюр школы Джазиры. // Искусство Востока и античности. М., 1977. С. 112–122.
3. Григер 2015—*Григер М. В.* Свидетели иудаизма III века (фресковый цикл синагоги Дуре-Европос) // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. Науки, 2015. Т. 157, кн. 3. С. 141–151.
4. Лазарев 1986—*Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М.: Искусство, 1986.
5. Медников 1897—*Медников Н. А.* Палестина от завоевания её арабами до крестовых походов по арабским источникам. // Православный Палестинский сборник. Т. XVII. Вып. II. —СПб, 1897. Приложения II (1, 2). С. 1–1304.
6. Стародуб 2003—*Стародуб Т. Х.* Артукидская чаша в контексте изобразительной программы росписей на керамике «сельджукского» стиля. // Сравнительная история: методы, задачи, перспективы. М.: Институт всеобщей истории, 2003. С. 224–239.
7. Стародуб 2011—*Стародуб Т. Х.* Пальмира: средокрестие культур Востока и Запада, античности и раннего средневековья // Искусствознание. 3–4/11. М., 2011, С. 195–232.
8. Стародуб 2015—*Стародуб Т. Х.* Мозаика западной галереи Мечети Омейядов в Дамаске. Проблема интерпретации // О классике и классическом. М.: Памятники исторической мысли, 2015. С. 294–318.
9. Чаковская 2011—*Чаковская Л. С.* Воплощенная память о Храме: художественный мир синагог Святой Земли III–VI вв. н. э. М.: «Индрик», 2011. —368 с, ил.
10. Шлюмберже 1985—*Шлюмберже Д.* Эллинизированный Восток. Греческое искусство и его наследники в несредиземноморской Азии / Пер. с франц. Н. П. Алампиевой; ред. и предисловие Б. Я. Ставиского, послесловие Г. А. Кошеленко. М.: Искусство, 1985.

References

1. Al-Mokaddasi (1879), *Descriptio imperii Moslemici auctore Al-Mokaddasi* (in Arabic) // Bibliotheca geographorum Arabicorum / Ed. M. J. de Goeje. Lugduni Batavorum (Leiden): Brill, 1879. Vol. 3, p. 73, ll. 3–5.
2. Acqua, Cr. M. (2016), *Imperial Representation at Dura-Europos* // Ted Kaizer (ed.): *Religion, Society and Culture at Dura-Europos*. Cambridge University Press, Cambridge/ New York/ Melbourne/ Delhi/ Singapore 2016, pp. 153–154.
3. Baird, J. A. (2018), *Dura-Europos*. Bloomsbury Academic, London, 2018.
4. Breasted, J. H. (1924), *First-Century wall painting from the fortress of Dura on the Middle Euphrates* // The oriental forerunners of Byzantine painting [Oriental Institute Publications, vol. 1]. Chicago, Illinois: The University of Chicago, 1924. 105 p.
5. Dirven L. (2016) *The Problem with Parthian Art at Dura* // Religion, Society and Culture at Dura-Europos (ed. T. Kaizer). Cambridge: Cambridge University Press, 2016, pp. 65–88.
6. Ettinghausen, R. (1962) *Arab Painting*. Geneva: Skira, 1962.

7. Finster, B. (1970-1971), *Die Mosaiken der Umayyadenmoschee von Damaskus // Kunst des Orients*. 1970–1971. Vol. 7, S. 83–141. S. 84.
8. Gates, Marie-Henriette (1984). *The Palace of Zimri-Lim at Mari // The Biblical Archaeologist*, Vol. 47, No. 2 (Jun., 1984), pp. 70–87.
9. Gautier-van Berchem, M. (1969) *The Mosaics of the Dome of the Rock in Jerusalem and of the Great Mosque in Damascus // Creswell K.A. C. Early Muslim Architecture. Umayyads A.D. 622–750*. Oxford, 1969, pp. 215–322.
10. Grabar, O. (2006), *The Dome of the Rock*. London, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2006.
11. Hafez, I.) 2010), *Abd al-Rahman al-Sufi and his book of the fixed stars: a journey of re-discovery*. PhD thesis, JCU, Townsville, Queensland, Australia, 2010.
12. Hillenbrand R. (2012), *Reflections on the Mosaics of the Umayyad Mosque in Damascus // Arabia, Greece and Byzantium Cultural Contacts in Ancient and Medieval Times*. Proceedings of the International Symposium on the Historical Relations between Arabia, the Greek and Byzantine World (5th century BC–10th century AD). Riyadh, 2012 / AH 1433. Vol. II, pp. 163–201.
13. Kerner, J.J. (2007), *Art in the Name of Science: The Kitāb al-Diryāq in Text and Image // Arab Painting in Illustrated Arabic Manuscripts. Text and Image / Ed. A. Contadini*. Leiden, Boston, 2007, 2010 P. 25–40.
14. Micheau, F. (2013), *La calligraphie du Kitāb al-diryāq de la Bibliothèque nationale de France: entre sens et esthétique // Les non-dits du nom. Onomastique et documents en terres d'Islam*. Beyrouth: Presses de l'IFPO, 2013, P. 29–52. 2013
15. Peppard, M. (2016), *The World's Oldest Church: Bible, Art, and Ritual at Dura-Europos, Syria*. New Haven, London: Yale University Press, 2016.
16. Piazza Armerina. *The Roman Villa of Casale Morgantina /transl. from Italian by N Whithorn*. Messina. 2003.
17. Rostovtzeff, M. (1935), *Dura and the Problem of Parthian Art // Yale Classical Studies 5: New Haven, Yale University Press, 1935, pp. 157–304*.
18. Rostovtzeff, M.I. (1938), *Dura-Europos and its Art*. Oxford: Clarendon Press, 1938.
19. Schlumberger D. (1970), *L'Orient hellénisé: l'art grec et ses héritiers dans l'Asie non méditerranéenne [L'Art dans le Monde: fondements historiques, sociologiques et religieux. Civilisations européennes]*, Paris: Albin Michel, 1970.

Сокращения

ВДИ—Вестник древней истории.

г.х.—год хиджры, т.е. год, соответствующий мусульманскому летоисчислению.

BML. (Biblioteca Medicea Laurenziana)—Библиотека Медичи Лауренциана, Флоренция.

BNF (Bibliothèque nationale de France)—Национальная библиотека Франции, Париж.

Bodl. (Bodleian Library)—Бодлианская библиотека, Оксфорд.

fol. (folio)—двухсторонний лист рукописи

r. (recto)—лицевая (обычно левая) сторона листа арабской рукописи

v. (verso), оборотная (обычно правая) сторона листа арабской рукописи

ÖNB (Österreichische Nationalbibliothek)—Австрийская национальная библиотека, Вена.

MIK (Museum für Islamische Kunst)—Музей исламского искусства. Берлин.

TSMK (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi)—Библиотека Дворца-музея Топкапы, Стамбул.

Информация об авторе

Татьяна Х. Стародуб, доктор искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия, 119034, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; starodubth@rah.ru; t.starodub@gmail.com

Author Info

Tatiana Kh. Starodub, Dr. of Sci. (Art history), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; starodubth@rah.ru; t.starodub@gmail.com