ЕЛЕНА МАЛОЗЕМОВА, АЛЕКСЕЙ КУРОЧКИН

ОСОБЕННОСТИ МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ ПЕРСИДСКОЙ И ИНДИЙСКОЙ МИНИАТЮРЫ КАК ИСТОЧНИКА ПО ИЗУЧЕНИЮ ИСТОРИИ ОРУЖИЯ

В статье рассматриваются особенности использования восточной миниатюры в качестве исторического источника. На конкретных иллюстративных примерах показано, насколько научная значимость миниатюры как исторического источника может зависеть от понимания подлинности, авторства, места, времени и обстоятельств ее создания. В статье демонстрируется необходимость различных подходов к рассмотрению и анализу миниатюр, иллюстрирующих эпические или мифологические сюжеты, дворцовые хроники, сказочные произведения или исторические события; обращается внимание на различные цели создания миниатюр: для единственного заказчика-правителя или же списки для продажи; указывается на зависимость изображаемого сюжета и его оформления от политических или культурных тенденций и запросов времени; показывается различие между детализацией изображения и его реалистичностью. Рассмотрены такие особенности восточной миниатюры как использование художественных трафаретов, существование эталонов, стилистических клише, устойчивых композиционных схем и канонических образов, которые существенно затрудняют попытки исследователей соотнести изображенные детали и предмет с особенностями конкретной эпохи. Показывается приоритет необходимости решения художественной задачи, стоявшей перед автором миниатюры, над реалистичностью и историчностью изображения.

При работе с миниатюрой как с источником нужно также учитывать изначально заложенные в нее принципы передачи информации, которые долгое время определяли содержание, а, следовательно, и наполнение этих произведений конкретными образами, на основании которых предполагается трактовать и определять предметы материальной культуры. Художник формирует представление о предмете в своем сознании (первая ступень искажения) и только затем с помощью технических средств переносит его на бумагу (вторая ступень искажения). Далее перенесенный на бумагу образ, обретший в этом свою новую, измененную художественную форму, должен быть прочитан и воспринят зрителем (третья ступень искажения). На этой стадии художественный образ уже в воображении зрителя соотносится с известными ему формами из окружающей его реальности. Именно в мировоззрении конкретной эпохи коренится

ключ к пониманию того кода, который используется для создания и образа, и его дешифровки, так как с реальностью изображаемый предмет связан только опосредованно: первый раз - через воображение художника при создании образа, и второй — при прочтении его зрителем. В этой связи нельзя утверждать, что знаки и образы восточной миниатюры априори понятны «по наитию» современному зрителю, существующему в иной исторической и культурной реальности, и не требуют расшифровки.

В статье делается вывод, что образы на миниатюрах необходимо воспринимать не как живые свидетельства минувших дней, а рассматривать их в контексте эпохи, видеть их через призму восприятия автора и его современников, посредством их мыслей и представлений об окружающем мире.

Ключевые слова: исторический источник, оружиеведение, восточная миниатюра, персидская миниатюра, индийская миниатюра.

Согласно классификации, предложенной Марком Блоком (Bloch 1952), исторические свидетельства можно разделить на два типа: намеренные и ненамеренные. Без сомнения, восточную миниатюру следует отнести ко второму типу: ее авторы не ставили перед собой задачу донести до будущих поколений зафиксированные исторические факты. Более того, любые описания, неважно, письменные-повествовательные или изобразительные, скорее предоставляют сведения о самих авторах и их времени, чем непосредственно сообщают исторические факты: «Среди житий святых раннего средневековья по меньшей мере три четверти не дают нам никаких серьезных сведений о благочестивых личностях, чью жизнь они должны изобразить. Но поищем там указаний на особый образ жизни или мышления в эпоху, когда они были написаны, на то, что агиограф отнюдь не собирался нам сообщать, и эти жития станут для нас неоценимыми» (Bloch 1952, 37).

Тем не менее, восточную миниатюру допустимо использовать в качестве изобразительного источника, руководствуясь методологией исследования, в соответствии с которой основной стадией, предшествующей непосредственному извлечению фактов, является источниковедческий анализ, то есть всесторонняя научная критика источника. Последняя включает в себя определение «внешних» особенностей памятника, получение сведений относительно его подлинности, времени, места, авторства, обстоятельств и мотивов его создания; определение его достоверности, полноты, представительности, научной значимости (Ковальченко 1987).

В настоящей статье на конкретных примерах рассматриваются вышеуказанные критерии, обращается внимание на особенности использования восточной миниатюры как источника по изучению истории оружия. В качестве таких примеров приводятся изображения, с максимальной очевидностью иллюстрирующие выводы авторов, сделанные на основе проведенного с позиций оружиеведения критического анализа целого ряда разных по времени и месту исполнения миниатюр, оставленных за рамками статьи. Кроме того, с этих же позиций анализируются

несколько отдельных миниатюр, которые, по мнению специалистов в области миниатюрной живописи, демонстрируют особенности, выходящие за рамки типовых художественных схем. В целом же в силу задач самого исследования конкретными примерами естественным образом становятся как правило миниатюры, отражающие период становления художественных школ, когда закладывались основные живописные и стилистические принципы, определившие дальнейшее развитие соответствующих школ и создаваемых в их рамках изображений и образов.

Авторы не ставят своей целью проанализировать временные периоды или показать особенности отдельных школ восточной миниатюры. Также перед авторами не стоит задача дать четкие указания, какие конкретные миниатюры и какой школы можно привлекать в качестве источников, а какие нет¹. Если следовать известной притче про мудреца, предлагающего голодному человеку не рыбу, а удочку, то формирование такого критического подхода к вопросу использования восточной миниатюры в целях исследования материального мира прошлого позволит не только избежать разовой ошибки в исследовании, но и создать устойчивую научную базу для изучения оружия тех временных периодов, для которых отсутствуют в необходимом количестве археологические находки или сохранившиеся предметы, а также попытаться выстроить методологию исследования миниатюр.

Известно, что восточные миниатюры, иллюстрирующие как литературные, так и исторические сочинения, не раз становились источником для исследования различных аспектов предметного мира, в том числе и оружия (Галеркина 1951; Горелик 1972; Горелик 1979а; Крамаровский 2000; Рахимова 1984; Khorasani, Singh 2013a; Khorasani, Singh 20136).

Использование миниатюр кажется особенно привлекательным тогда, когда для создания наглядной картины в распоряжении исследователей нет предметного материала соответствующей эпохи, или в ситуации, когда нужно локализовать во времени и/или пространстве имеющиеся в музейных и частных собраниях недатированные или неатрибутированные образцы, о которых нет точной документальной информации. При этом многие исследователи (Галеркина 1951, 9-10; Горелик 1979а, 50; Рахимова 1984, 31-32.), оговаривая условность изображений на восточных миниатюрах, все-таки ставят во главу угла довод об их неминуемой достоверности. В этой связи интерес представляют именно указанные оговорки, которые позволяют понять, какими границами и допущениями руководствовались исследователи материальной культуры в процессе изучения миниатюр.

О.И. Галеркина отмечала: «анализ миниатюр показывает, что, иллюстрируя литературные произведения, художник абстрактно и схематически изображал главных действующих лиц, но индивидуализировал второстепенные персонажи. Изображения орудий труда безусловно соответствовали исторически существовавшим инструментам того времени, в чем мы убеждаемся при проверке другими видами источников (курсив наш — Е. Малозёмова, А. Курочкин). Таким

-

¹ Хотя в отдельных примерах искусствоведческого анализа, которые приводятся в данной статье, такие указания будут даны.

образом, средневековые восточные миниатюры при всей своей специфичности могут быть использованы наравне с данными письменными, археологическими и этнографическими в качестве достоверного и полезного источника по истории материальной культуры и организации производства изучаемого периода» (Галеркина 1951, 10).

М.В. Горелик указывал: «факт, что мусульманская миниатюра является первоклассным и *при правильном подходе* (курсив наш — Е. Малозёмова, А. Курочкин) достоверным источником по материальной культуре, в том числе и по истории костюма, уже давно отмечен многими исследователями» (Горелик 1979а, 49). В других работах М.В. Горелик указывал, что «фигуративное искусство Ближнего и Среднего Востока зачастую лишено доверия. Тем не менее, *если мы постигнем формулу художественного выражения* (курсив наш — Е. Малозёмова, А. Курочкин), почти всегда возможно определить, какой материальный предмет скрывается за ней, и тогда открывается объем точной информации» (Gorelik 1979b, 31). Позже в отношении памятников древневосточного изобразительного искусства исследователь замечал: «изобразительные памятники отличаются наглядностью, «сиюминутностью» передачи информации. По счастливому стечению обстоятельств для целого ряда древневосточных культур, *хотя далеко не для всех и не на всех этапах их существования* (курсив наш — Е. Малозёмова, А. Курочкин), характерны изображения, отличающиеся высокой степенью натуралистичности в передаче предметных реалий» (Горелик 1993, 4).

Мнение исследователя древнерусских миниатюр и именно оружия, хоть и не относящееся к восточной миниатюре, тоже не менее характерно: «древние рисунки от петроглифов до гравюр включительно обладают одним драгоценнейшим свойством: они довольно часто имеют темами ... именно то, что восстановить по ископаемым вещам обычно не удается. Впрочем, использовать данные этих рисунков можно вообще только на основе предварительного изучения вещественных и письменных исторических источников (курсив наш — Е. Малозёмова, А. Курочкин)» (Арциховский 1944, 4).

Таким образом, исследователи отмечают как минимум условность и специфичность изображений и говорят о необходимости предварительного знания культуры по письменным или вещественным источникам, или же освоения некой «формулы художественного выражения». Попробуем рассмотреть, какие же условности необходимо принимать во внимание исследователю восточных миниатюр и какими формулами руководствоваться.

При работе с миниатюрой как с источником нужно учитывать изначально заложенные в нее принципы передачи информации, которые долгое время определяли содержание, а, следовательно, и наполнение этих произведений конкретными образами, на основании которых предполагается трактовать и определять предметы материальной культуры. Кроме того, по замечанию специалистов в области и искусствоведения, и востоковедения, для постижения сути художественного явления, следует знать язык искусства, понимать его «речь», обладать сведениями о смыслах и сочетаниях художественных образов, метафор, символов (Бертельс 1997, 293).

«Художественный образ в средневековом искусстве не только иллюстрация, но и знак, наделенный различным спектром значений. Выяснение конкретного значения этого знака зависит от нашего понимания принципов его функционирования» (Шукуров 1989, 184).

Эти замечания в полной мере относятся и к такому художественному явлению как восточная миниатюра, которая не только сама по себе представляла знаковую систему, но и отражала наполненность литературного текста, с которым, особенно на раннем этапе, была довольно тесно связана. «Художнику неважно, какого цвета был конь у Бижана (хотя в тексте это и указывается), он его просто обозначает. Караван из сотен верблюдов не вписан художником не только потому, что он их бы не уместил. Ему неважно, сколько их было, знаком из двух верблюдов художник передает не количество верблюдов, а оценку явления. Это уже качественное понятие» (Шукуров 1983, 36).

Таким образом, изначально художники не ставили задачу ни в полной мере отразить литературный текст, ни наполнить миниатюру переданными до деталей изображениями предметов. Миниатюра, как и любой другой вид изобразительного искусства, говорит на языке художественных образов. Художник формирует представление о предмете в своем сознании (первая ступень искажения) и только затем с помощью технических средств переносит его на бумагу (вторая ступень искажения). Для этого образ должен быть сначала мысленно отделен от вещи. Именно образ позволяет вещи присутствовать там, где она отсутствует (Шукуров 2016, 83). Этот процесс в чем-то аналогичен переводу с одного языка на другой, в котором неизменным сохраняется только смысл, а сама форма претерпевает изменение. Далее перенесенный на бумагу образ, обретший в этом свою новую, измененную художественную форму, должен быть прочитан и воспринят зрителем (третья ступень искажения). На этой стадии художественный образ уже в воображении зрителя соотносится с известными ему формами из окружающей его (!) реальности. Именно в мировоззрении конкретной эпохи коренится ключ к пониманию того кода, который используется для создания и образа, и его дешифровки. Ш.М. Шукуров в этой связи указывает, что «традиционная иконографическая схема или развернутый повествовательный цикл изображений передает зрителю только самые общие сведения о том, например, по каким правилам построено изображение, к какому классу персонажей можно отнести действующих лиц, иерархию этих персонажей и т. д. Наблюдатель же конкретизирует эти сведения или понятия, отталкиваясь при этом от своих собственных конкретных представлений. Следует, однако, всегда помнить, что и собственные представления наблюдателя в значительной степени обусловлены не только закрепленной в его памяти информацией, но и множеством других мало заметных для человека в традиционном обществе факторов — эпохой, социальной средой, религиозными представлениями и т. д.» (Шукуров 1983, 38). Таким образом, с реальностью изображаемый предмет связан только опосредованно: первый раз - через воображение художника при создании образа, и второй – при прочтении его зрителем.

В случае миниатюрной живописи это заключение особенно важно учитывать, поскольку художники зачастую намеренно использовали одни и те же типовые образы, и только знание литературной традиции, общих правил создания образов и умения «читать» конкретное изображение позволяло зрителю узнать образы, трактовать само изображение и понимать, насколько оно соотнесено с литературным произведением (Додхудоева 1985, с.75). То есть зритель в полной мере выступал соавтором поэта и художника.

В рамках обсуждаемой темы эта мысль наиболее очевидна на примере миниатюры из датированного 1633 г. списка «Падшах-наме»² (Королевская библиотека, Виндзорский замок) — иллюстрированной хроники правления Шах-Джахана, содержащей наиболее реалистичные и детализированные изображения в могольской живописи (Cohen 1997, 93) — со сценой приема Шах-Джаханом персидского посольства (Beach, Ebba 1997, plate 17) (Илл. 1³). Сабли на поясе иранцев изображены с неестественно большой степенью кривизны, которая никогда не встречается у реальных иранских сабель. Это не ошибка художника, а прием, при помощи которого индийский художник, привыкший к индийским саблям с незначительной степенью кривизны клинка, передает



Илл. 1.

свое восприятие чужих, иранских, сабель, казавшихся ему чрезмерно изогнутыми. В восприятии зрителей эти сабли «распрямлялись» дореальных форм, продолжая оставаться, тем не менее, чрезмерно изогнутыми по сравнению с привычными индийскими.

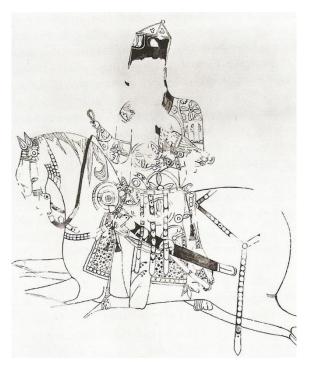
Условность была положена в основу живописной традиции на Ближнем Востоке уже на самом раннем этапе, который представлен еще не книжной миниатюрой, а стенописью. Так, на росписи, обнаруженной в Нишапуре и датируемой исследователями IX в. (Hauser, Wilkinson 1942, 118), представлено изображение сокольничего-аристократа. На поясе всадника закреплены два длинноклинковых предмета вооружения, из которых при помощи размера и акцентного черного

_

² В статье принята облегченная система транскрипции.

³ Прорисовки с миниатюр М.С.Морозовой

цвета выделен предмет, вложенный в ножны клинок которого представляется как довольно широкий с заметным градусом кривизны $(Илл. 2)^4$. Ч. Уилкинсон, один из руководителей американской археологической миссии, проводившей изыскания на городище Нишапур в 30-х гг. XX в., считает кривизну этого клинка незначительной и сопоставляет с сасанидскими мечами





Илл. 2. Илл. 3.

(Wilkinson 1986, 212). Среди предметов клинкового оружия в Нишапуре было обнаружено только два железных кинжала и одно практически полностью сохранившееся железное длинноклинковое оружие, которое специалисты также относят к IX столетию⁵ (от второго клинка сохранилась только половина, причем это, очевидно был прямой меч, но его длина неизвестна (Allan 1982, 57, 108-109)) (Илл. 3). Клинок оправлен бронзовой крестовиной, оформленной золотом, что позволяет относить его к категории аристократического оружия. При этом его ширина вполне обычна (3,5 см), а кривизна очень незначительна. Трактуется он, тем не менее, разными специалистами по-разному. Дж. Аллан называет это оружие мечом аварского типа с изогнутой рукоятью, а его клинок определяет как однолезвийный (Allan 1982, 57, 108-109), как меч оно обозначено и на сайте музея Метрополитан⁶. Тем не менее, в недавно вышедшем издании, посвященном исламскому оружию и доспеху в собрании музея Метрополитан, Д. Александр называет его уже самой ранней

⁴ Прорисовка изображения была впервые опубликована (Hauser, Wilkinson 1942, 118).

⁵ Стоит отметить, что исследования на городище проводились без учета стратиграфии, поэтому датировки обнаруженных предметов сделаны на основе общеискусствоведческого анализа с учетом приблизительной датировки времени жизни на каждом отдельном кургане (Allan 1982, 13). В отношении же меча со слов Ч. Уилкинсона известно, что он обнаружен «в нижнем слое Y2 Тепе Мадраса…» (Allan 1982, 57).

⁶ https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449855

сохранившейся исламской саблей (Alexander 2015, 145). М.М. Хорасани тоже пишет о нем как о сабле (Khorasani 2006, 132, 130.). В любом случае уже этот ранний пример показывает, что реальные вещи отличались от их воспроизведения в живописи, демонстрируя более комплексную ситуацию, чем это представлял зрителю художник, которому было важно показать только идею, в данном случае связанную с появлением нового вида оружия, предполагавшего отличную от прежней технику использования его в бою. Точно так же только идею демонстрируют художники по крайней мере начала XVI в. при изображении пояса. На миниатюрах второй половины XV-первой половины XVI вв. (например, «Аудиенция Амира Тимура в Балхе в апреле 1370 г.» из созданного в 1480-1485 гт. в Герате для Султан-Хусайна Байкары списка сочинения Шараф ад-Дина Али Йазди «Зафарнаме» (Библиотека Милтона С. Ейзенхауэра при университете Джона Хопкинса, Балтимор) или «Наблюдение новой луны после Рамадана» из тебризского списка «Дивана» Хафиза 1525-29 гг.) (Фонд искусств и истории; на ответственном хранении в Музее А.М. Саклера, инситут Смитсониан, Вашингтон) пояса персонажей представляют собой неширокую основу, на которой закреплены несколько пряжек-розеток (чаще всего их четыре). На сохранившемся же поясе шаха Исмаила (Hunt for Paradise 2003, 205), количество пряжек так велико, что они скрывают основу, да и форма их заметно отличается от той, которая видна на миниатюрах.

Тем не менее, если автор миниатюры и зритель связаны одной реальностью, в том числе в прямом смысле исторической реальностью, то есть говорят на одном языке, то при прочтении образа происходило полное его сопоставление. Так, современники восточных миниатюр воспринимали их вполне реалистично. В описании маджлиса, устроенного Алишером Навои, в котором участвовала интеллектуальная элита Герата, и в том числе легендарный художник XV-XVI вв. Камаль ад-Дин Бехзад, который принес в дар Навои его портрет на фоне цветущего сада, рассказывается: «Восхищенный Навои спросил своих гостей: "Что приходит вам на ум в отношении оценки и восхваления этого замечательного изображения?". Один из них воскликнул, что ему захотелось сорвать цветок, изображенный на миниатюре, и воткнуть в чалму. Другой сказал, что испытал такое же чувство, но испугался, как бы не вспугнуть при этом изображенных на миниатюре птиц. Третий возразил, что этим он разгневал бы изображенного на миниатюре Навои. Четвертый воскликнул, что за такую дерзновенную выходку он его ударил бы посохом, с которым изображен Навои» (Пугаченкова 1994, 9-10).

Реалистично воспринимать изображения (начиная от наскальных рисунков и пещерной живописи до картин импрессионистов и постимпрессионистов) современникам живописца позволяет именно знание кода, необходимого для их «прочтения». Только знание ключа к коду позволяет правильно воспринимать художественные произведения любого исторического периода, даже произведения социалистического реализма, не говоря уже о произведениях модернизма, хотя может казаться, что такой код отсутствует или не необходим. В этой связи было бы наивно утверждать, что знаки и образы восточной миниатюры априори понятны «по наитию» современному зрителю, существующему в иной исторической и культурной реальности, и не

требуют расшифровки. «Изобразительные знаки обладают тем преимуществом, что, подразумевая внешнее наглядное сходство между обозначаемым и обозначающим, структурой знака и его содержанием, они не требуют для понимания сложных кодов (наивному адресату подобного сообщения кажется, что он вообще не пользуется в данном случае никаким кодом)» (Лотман 1970, 73). При этом такие знаки, будучи вырванными из контекста, «могу либо перестать работать вовсе, либо уводить в сторону» (Балонов 1991, 88).

Таким образом, современным исследователям иллюстративный код необходимо расшифровывать и находить к нему ключ, опираясь на данные исторической традиции, известные по письменным источникам каждой конкретной эпохи, а также на информацию о конкретном художественном произведении, месте иллюстрируемого сочинения в культуре, природе самого текста. Одновременно необходимо постигать и ту самую «формулу художественного выражения», анализируя примененные художником при создании образа изобразительные средства и принципы и проистекающие из них механизмы «общения» со зрителем.

Анализ произведений персидской и индийской миниатюры позволяет говорить, что одним из таких механизмов был механизм «узнавания». Зритель может «узнать» предмет, опознав его конкретные признаки, которые, следовательно, должны быть выражены, ярко выражены, а иногда и искаженны по сравнению с действительностью. Принцип искажения, примененный для уже упоминавшихся иранских сабель на могольской миниатюре, использовался как для того, чтобы подчеркнуть реальные признаки предмета (другой пример: изображение на миниатюрах чрезмерно развитой елмани указывает только на ее наличие, а не на истинный размер), так и для того, чтобы отразить внутренние свойства предмета или сюжета и их психологическое восприятие. Так, изображение гигантского по размеру меча «зу-л-факар» на ширазской миниатюре 1480 г. «Попирание врагов» (Музей изобразительного и прикладного искусства, Тегеран)⁷ призвано показать не реальные размеры меча, а его значение в культуре и ужас, наводимый им на попираемых врагов (Илл. 4).

На миниатюре к бухарскому списку иранского героического эпоса «Шах-наме» («Книга царей»), датируемому XVI в. (Robinson 1976, plate 77), можно наблюдать другую особенность художественного образа. На переднем плане миниатюры изображены два всадника, которые наносят друг другу сабельные удары. На заднем плане – всадники, только собирающиеся ударить друг друга. Легко обнаружить, что при равном размере изображенных человеческих фигур, сабли в руках у бьющих всадников немного длиннее. То есть художественный образ, в отличие от обозначаемого им предмета, может содержать в себе помимо формы еще и движение или качественные характеристики (сабля, которой наносят удар, будет длиннее, чем сабля, которую просто держат в руках), и таким образом выступать в качестве знака. «Художественный образ в средневековом искусстве не только иллюстрация, но и знак, наделенный различным спектром

_

⁷ "Попирание врагов" из the Khawar-nama of Ibn Husan. Museum of Decorative Art (Tahran), fol.112 (Furusiyya 1996, 155).

значений. Выяснение конкретного значения этого знака зависит от нашего понимания принципов его функционирования» (Шукуров 1989, 184).

Этот последний пример с очевидностью показывает, что принцип знаковости следует учитывать при анализе изображения оружия, обязательно входящего в состав элементов, используемых для создания многих художественных образов, и, в частности, героических персонажей «Шах-наме», которые сами по себе наделены очевидным статусом знака. В этой сфере хорошо заметен еще один хорошо известный принцип, заключенный в создание художественного образа ближневосточной миниатюры, - принцип повторяемости однажды сформированных типов. В рамках обсуждаемой темы примером тому может служить изображение на протяжении двухсот лет (с монгольского времени и, по крайней мере, до середины XV в.) Бижана, Исфандиара или Бахрама Гура, облачен-



ными в практически одинаковые доспехи, созданные по виду ламеллярного. Восточноазиатский ламеллярный доспех настойчиво изображался художниками придворной мастерской монгольских правителей Ирана, созданной Рашид ад-Дином в первой трети XIV столетия в столичном Тебризе. Его можно увидеть и на миниатюрах в списках 1314 года исторического сочинения Рашид ад-Дина «Джами ат-таварих» («Собрание историй»), и знаменитой «Великой монгольской «Шах-наме». Повторение одинаковых элементов разными мастерами одной мастерской примерно одного времени в некоторой степени позволяет верифицировать изображение и утверждать в определенной мере надежно на основе только миниатюр, что этот доспех был актуальным в монгольское время, когда на страницах самых первых списков складывались образы героев «Шах-наме». Для последующих же полутора столетий столь же уверенным в этом быть уже нельзя.

Таким образом, всегда нужно принимать во внимание, что исследователь зачастую сталкивается в первую очередь с некими стилистическими клише и типовыми схемами, заимствованными из предыдущих работ, и, прежде чем делать конкретные выводы, следует выявить период

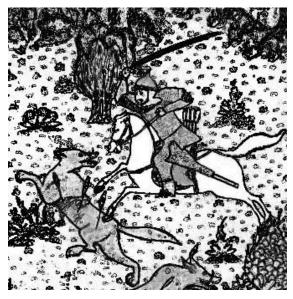
существования такого клише. Иными словами, необходимо установить, имеет ли место первоначальный образ предмета из реального, современного мастеру, мира, или же это трафарет, устойчиво существующий на протяжении десятилетий в рамках художественной школы или даже шире. Причем этот трафарет мог быть необходим и просто как образец для обучения молодых художников (по традиции над миниатюрой работали несколько мастеров различной специализации с учениками и подмастерьями (Назарли 2006, 140) - Мустафа Дефтери, более известный как Али Эффенди, в созданном в 1587 г. трактате «Манакеб-е хонарваран» («Восхваления искусных мастеров»), посвященном искусству живописи, писал: «процесс копирования практиковался в течение нескольких лет, пока рука ученика не становилась привычной к этому виду работы. Постоянно упражняясь, он фиксировал в памяти очертания и детали различных объектов (курсив наш – Е. Малозёмова, А. Курочкин). Когда курс обучения подходил к завершению, юный художник был обязан уметь предельно точно копировать все требуемые фигуры и формы (курсив наш –Е. Малозёмова, А. Курочкин,)» (Brown 1975, 184)⁸ – так и преследовать более сложные цели. Повторяя одни и те же композиционные схемы и раз и навсегда выработанные очертания предмета, освященные изобразительной традицией и защищенные авторитетом мастеров прошлого, художники постепенно выработали канон, необходимый для передачи ряда образов-знаков. Актуальным использование канона было для создания образа не только литературного героя, но и правителя, что важно для обсуждаемой темы, поскольку этот образ часто содержал оружие. Канон с элементами архаизации в изображении правящего династа на основе существовавшей ранее иранской (Sims, Grube, Marshak 2002, 40) изобразительной традиции сложился уже к XIII в., что видно на самых первых сохранившихся единичных примерах миниатюры на бумаге сельджукского периода, таких как фронтиспис к арабскому поэтическому сочинению середины XIII в. «Китаб ал-Дирйак» («Книга противоядий») (Австрийская Национальная библиотека, Вена)⁹. В отношении же оружия на основе только этой миниатюры позволительно лишь утверждать, что в иранской придворной традиции, к которой стали причастны и тюркские завоеватели, оно по-прежнему занимало важное место. О типах этого оружия, равно как его количестве и конструктивных особенностях в сельджукское время, доказательно рассуждать, опираясь только на эту миниатюру, без обращения к другим источникам, невозможно.

В дальнейшем художники применяли канон – а он предполагал использование хорошо известных изобразительных схем таких как, например, известная с сасанидских времен (Бертельс 1997, 330) композиция «шах пирует с красавицей» или наделение героя атрибутами, например, тоже уже известными в сасанидскую эпоху (а, возможно, даже раньше в скифской и пазырыкской культурах) пристегнутыми к поясу горитом и длинноклинковым оружием - для создания образов царей-героев литературных сочинений и особенно при изображении исторического персонажа как законного правителя иранских земель. Последнее хорошо видно на созданном в 1434-36 гг.

⁸ Цитируется по (Атманова 2013, 87).

⁹ В статье авторов «Восточная миниатюра как источник по изучению истории оружия» была допущена неточность в количестве томов указанного сочинения.

идеализированном (Sims, Grube, Marshak 2002, 109) изображении Тимура, выезжающего на охоту в окрестностях Бухары, из списка «Зафар-наме» (Фонд искусств и истории; на ответственном хранении в Музее А.М. Саклера, инситут Смитсониан, Вашингтон) или на миниатюре с изображением охотящегося Байсонкура из гератского списка антологии поэзии и прозы 1427 г. (Центр по изучению искусства Ренессанса при Гарвардском университете, Гарвард), где принц помещен в окружение, исполненное в традиционно иранском духе (Указ.соч., 38) (Илл. 5). При этом предметные детали этих каноничных образов, в том числе оружие, которые изначально, возможно, и отражали объективную реальность, в дальнейшем были малочувствительны к веяниям времени и тем более технического прогресса в части «эволюционирования» форм или отражения физической реальности, поскольку были призваны проецировать славное и, как правило, легендарное прошлое в настоящую действительность, а не наоборот. Но даже эталон, условное «первое» изображение все



Илл. 5.

равно оставалось продуктом творческого художественного осмысления или просто являлось характерной чертой, а иногда даже недостатком конкретного мастера. Так упомянутый выше Камаль ад-Дин Бехзад, чье творчество легло в основу целого художественного стиля и послужило основанием для многочисленных копирований и подражаний, обвинялся в свое время в недостаточной реалистичности изображений. Современник художника Захир ад-Дин Бабур отзывался о нем так: «он обладал тонкостями художественного мастерства, но лица безбородых изображает плохо, - слишком вытягивает подбородок. Лица бородатых мужчин он рисует очень хорошо» (Бабур 1992, 189).

Даже в признанной самой реалистичной «портретной» живописи, могольской, имело место типизация и идеализация:

«Следует отметить, что, несмотря на ярко выраженные реалистические тенденции, могольский портрет во все времена сохранял идеализированные и типизированные черты, в полной мере

отвечая требованиям своей эпохи. Он искусно сочетал в себе документальную правду с эстетизированной «красивостью». На протяжении долгих трех столетий своего существования могольский портрет служил определенному назначению: его главная социальная функция заключалась в выявлении и подчеркивании общественного положения модели. Портретное изображение должно было в полной мере соответствовать бытовавшим в то время представлениям о сословном и этическом идеалах эпохи. Пристальное внимание к внешности модели и в то же время способность уловить в ней черты времени, запечатлеть специфику эпохи всегда являлись неотъемлемой частью могольского портрета. Художественная правда заключалась в органическом соединении реалистического правдоподобия с идеализирующей типизацией» (Атманова 2013, 229).

Использование канона, повторов изображений было связано также с тем, что в восточной миниатюре, как правило, не использовалась практика позирования. Известным исключением является правление могольского падишаха Акбара Великого, период становления могольской живописи и самого жанра портрета, когда Акбар позировал сам и приказывал позировать своим придворным. В целом же в могольском портрете и тем более в ранние периоды существования восточной миниатюры работа с натуры не подразумевала прямого позирования. Художник мог сделать зарисовку во время официальных собраний, где портретируемый мог стоять на любом расстоянии от художника или вообще находиться в движении (Указ.соч., 229).

В качестве примера можно привести два изображения¹⁰ принца Муаззама (позднее императора Шах Алама Бахадура), разделенных периодом более тридцати лет. Не составляет труда заметить, что позднее изображение является практически копией с раннего, за исключением более взрослого лица и иного цветового решения элементов одежды.

Индийская живопись еще со времен стенописи также основывалась на выделении отдельных информативных морфологических элементов, изображаемых определенным способом. Из этих элементов художник конструировал морфологическую модель изображения (Вертоградова 2006). В трактате по теории и технике стенописи «Читрасутра» (IV—VII в.) указывается: «Горы, о лучший из царей, следует изображать в виде сети каменных глыб, с вершинами, минералами, выступающими на поверхности, деревьями, водопадами, змеями. Крепость должна быть показана хорошо расположенной на местности, окруженной земляными валами, сторожевыми башнями и горами. Базары надо представить товарами для продажи. Питейные места скопищем людей, распивающих напитки. Игроков в кости следует изображать без верхней одежды. Проигравших исполненными скорби, выигравших радости. Поле битвы следует показать войском четырех видов. Сражающимися людьми, окровавленными мертвыми телами» (Указ.соч.).

¹⁰ «Emperor Shah Alam Bahadur (Bahadur Shah I, r. 1707-1712) when he was Prince Muhammad Muazzam», Los Angeles County Museum of Art (LACMA)

^{1712).}jpg) и «Aurangzeb receives a prince», Chester Beatty Library

⁽http://www.cbl.ie/cbl_image_gallery/search/detail.aspx?imageId=104&ImageNumber=T0000253&page=0).

В дополнение к существовавшим клише, предметный мир, в том числе и оружие, на миниатюрах зачастую изображался мастерами так, чтобы решить исключительно художественные задачи. Это становится очевидным при строгом анализе, например, двух миниатюр на одинаковый сюжет «Сражение Бижана с кабанами» из двух почти одновременных списков (около 1300 и 1330-40-ых гг.) «Шах-наме» (Музей Метрополитен, Нью Йорк) (Илл. 6, 7). Центральным элементом обеих композиций оказывается клинок, причем в одном случае он широкий и короткий, а в другом – длинный и узкий, что в первую очередь определяется художественной необходимостью одновременно привлечь внимание зрителя и гармонизировать все детали в выбранной композиционной схеме, а вовсе не стремлением передать реальный образ клинка. Важно показать просто его наличие, а не достоверный образ¹¹ или разнообразие, которое, возможно, и могло быть, но это нужно доказывать привлечением других источников. При этом максимум, что можно безопасно отметить, — это использование монголами слегка искривленного клинка, а не прямого, как во времена Сасанидов, где похожая композиция также известна. Тем не менее, разный внешний





Илл. 6. Илл. 7.

вид одного и того же предмета, в том числе типа оружия 12 или одежды 13 (даже у одного и того же персонажа) в одном списке, служит другим доказательством знаковой природы предметных образов.

Можно было бы предположить, что тип и характер иллюстрируемого произведения также влиял на «реалистичность» изображаемых предметов. Так иллюстрации к историческим сочинениям, казалось бы, должны отражать действительность, соответствующую времени создания списка. Исследователи указывают, что на миниатюрах в целом можно обнаружить черты, корреспондирующие с реальной действительностью на момент создания списка, например, в изображении деталей интерьера или костюмов (Бертельс 1997, 326). Опираясь на этот постулат, именно в исторических сочинениях и следовало бы искать наиболее достоверные миниатюры, однако исследования авторитетных специалистов в области персидской миниатюрной живописи показывают, например, что в тех немногочисленных исторических хрониках, которые все-таки

_

¹¹ Примечательно, что на миниатюрах из «Шах-наме» 1330-40-ых гг. исследователи отмечают искажение пропорций в передаче и длинноклинкового оружия, и других элементов композиции: головы людей, растения (Swietochowski 1994, 68).

¹² См. изображения в (Адамова 2010) Кат. №1/18 (стр. 135) и Кат. № 1/28 (стр. 143).

¹³ См. изображения в (Указ.соч.) Кат. № 3/3 (стр. 165) и Кат. № 3/4 (стр. 166).

были проиллюстрированы в период правления династии Сефевидов, миниатюры демонстрируют в большинстве своем не индивидуализированные исторические моменты, а типовые для традиции миниатюрной живописи в Иране сцены, такие как охоты, сражения и осады, пирующие правители, и вне своего литературного контекста они абсолютно неидентифицируемы (Melville 2011, 181). Следовательно, и предметный мир в основе своей будет, скорее, столь же типовым, чем индивидуализированным, что привычно в случае иллюстраций к спискам других сочинений. Нужно очень внимательно подходить к использованию таких миниатюр как источника, содержащего конкретную информацию. Даже если события в таких придворных заказных рукописях и показаны облаченными в детали, а герои изображены в определенных костюмах, с предметами, в частности с оружием, вполне соответствующим определенной эпохе (Указ.соч.), следует понимать, что эти конкретные элементы продолжали оставаться только образами, а не изображениями реальных предметов.

Кроме того, миниатюры большинства этих исторических сочинений подчеркивают очевидный интерес к периоду правления династии Тимуридов и ранней исламской истории, связанной с имамом Али, а совсем не современным Сефевидам событиям. Первый и очень редкий пример, когда, по мнению Ч. Мелвилла, иллюстрации отражают более или менее современную Сефевидам историю, — это гератский список «Ахсан ат-таварих» («Избранные истории») Хасана Румлу (Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург) (переплет 1603 г.), хотя выбор сюжетов здесь довольно странен, в частности батальные сцены имеют сравнительно малое отношение к Сефевидам (Указ.соч., 172). Оружие, изображенное на миниатюрах этого списка, созданного не в шахской мастерской, также не несет никаких отличительных деталей эпохи. Более того, на первой миниатюре двенадцатого тома этого сочинения, заканчивающегося смертью шаха Тахмаспа в 1576 году, совершенно очевидна погрешность в изображении кривизны клинка и его ножен, а последняя миниатюра вообще исполнена уже значительно позже, около 40-ых гг. XVIII в.

Миниатюры других исторических хроник тем более легко можно было бы представить в любом списке «Шах-наме», которая для Сефевидов оставалась главным средством для отражения и продвижения шахских ценностей, как общего порядка, так и, возможно, связанных с событиями их эпохи. «В любом случае требуется детальный анализ иллюстративного цикла/циклов, иконографии и контекста каждой рукописи, будь то «Шах-наме» или более обычной исторической работы, прежде чем определять, насколько ее посыл современен времени ее создания» (Указ.соч., 181).

Тем не менее, действительно, столь часто упоминаемая здесь «Шах-наме» Абу-л-Касема Фирдоуси, а также «Хамсе» («Пять поэм») Низами были двумя наиболее часто иллюстрируемыми литературными сочинениями в иранской книжной традиции. Однако прежде чем делать скольконибудь определенные выводы относительно предметного материала, изображенного на миниатюрах в разных списках этих сочинений, в случае «Хамсе» стоит учитывать характер самого сочинения, а в случае с «Шах-наме» необходимо вспомнить, что этот эпос, очевидно, занимал особое, знаковое место в придворной культуре Ирана, кто бы ни был ее носителем, и, анализируя

изображения в списках этих сочинений, снова поразмыслить над той самой «формулой художественного выражения» и попытаться определить, насколько картинка, которую рисует художник, стремится к реалистичности на момент создания списка.

Говоря о «Хамсе», стоит напомнить, что автор этого сочинения «питал на первый взгляд непостижимое для средневекового мусульманского поэта пристрастие к живописи и другим пластическим искусствам. В его поэмах есть персонажи – художники, рисующие портреты, которые потом играют ключевую роль в сюжете поэмы, архитекторы-декораторы, украшающие дворцы мозаикой и символическими фресками, даже скульпторы, а живопись и ее *символическая* (курсив наш — Е. Малозёмова, А. Курочкин) связь с действительностью имеет философский смысл» (Бертельс 1997, 292). Художники-миниатюристы словно вторили личности поэта, совершенно поособенному оформляя его сочинение.

Миниатюры к разным поэмам внутри пятерицы чаще всего по-разному выстраивались художниками, следовавшими в целом за повествованием Низами. Так, миниатюры к «Сокровищнице тайн», иллюстрировавшие преимущественно дидактические притчи, при каноничности композиции с основными действующими персонажами иногда воплощались как жанровые сцены, что позволяло сделать их злободневными (особенно это справедливо в отношении миниатюр, демонстрирующих влияние Бехзада, созданных в конце XV в.) - ведь одна из задач дидактической поэмы состояла в показе сцен из современной автору жизни (Додхудоева 1985, 22-23). Такие иллюстрации с осторожностью можно рассматривать как источник для исследования материальной культуры.

С таких же позиций стоит анализировать на предмет культуры оружия и те немногочисленные миниатюры с изображением батальных сцен к поэме «Искандар-наме», которые оказываются уникальными с точки зрения построения композиции и передачи информации, то есть «единственными в своем роде» (Указ.соч., 59). В таких миниатюрах литературный сюжет раскрывается «не с помощью традиционных изображений, а на основе реальных наблюдений. В миниатюрах есть стремление запечатлеть не известное, хорошо знакомое, а новое и более конкретное... Художники стремятся расширить тематику иллюстраций и выбирают моменты, которые могли бы стать поводом для создания необычных композиций, ситуаций, приближенных к реальным условиям» (Указ.соч., 59). Стоит при этом отметить, что специалисты по оформлению списков «Хамсе» обнаружили только три такие миниатюры. Это миниатюра с представлением армии хакана у лагеря Искандера из списка 1479 г. (Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург), миниатюра, иллюстрирующая подготовку Искандером снаряжения для армии из хорасанского списка «Искандар-наме» 1572 г. (Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург) и миниатюру с изображением построенного войска Искандара для битвы с Дарием из другой хорасанской рукописи «Хамсе» 70-ых гг. XVI в. (Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург) (Додхудоева 1985, 59). Тем не менее, анализ этих и других миниатюр из списков на предмет изображенного оружия явил уже знакомую картину: только типы, без возможности

говорить о конкретных особенностях. Даже очень детализированные, исполненные использованием золота очевидно в придворной мастерской миниатюры списка 70-ых гг. XVI в. (переплет можно датировать 1571 - 72 гг.), демонстрируют довольно схематично, буквально одним росчерком кисти, написанные клинки. Художники, работавшие над списком 1572 г., не показали даже подвесов. В списке 1479 г., правда, есть возможность уловить изменение формы сабельных ножен: традиционный для XV в. прямой обрез наконечника, заметный по частоте воспроизведения и на других миниатюрах этого столетия, соседствует с угловым, характерным уже для позднейшей традиции, представленной многочисленными сохранившимися образцами. Этот опыт лишний раз подтверждает, что в XV-XVI вв. мастеров-миниатюристов больше занимали вопросы композиции и построения рисунка, нежели точная передача предметных деталей. Поэтому и остальные миниатюры, в том числе иллюстрирующие батальные сцены «Искандар-наме», хоть и не обладающие традиционными отличительными признаками, свойственными иллюстрации героических подвигов, нужно рассматривать и анализировать с критических позиций. Так, например, специалистами по миниатюрной живописи отмечается факт, что при изображении сражения с зинджами художники стремились «изобрести для них самое невероятное вооружение» (Указ.соч., 37).

Романтические же поэмы «Хамсе» иллюстрировались в принципе по-другому. В «Хосрове и Ширин» иллюстрировались сюжеты, которые были традиционными литературными, то есть разрабатывались и другими поэтами, а также те рассказы, которые отличались схожими сюжетными ситуациями и в произведениях других авторов (Указ.соч., 37). Иконографические схемы миниатюр были поэтому каноничными, хоть образы героев и оказывались разными. Так, например, Фархад был воплощением самых высоких представлений об идеальном герое (Указ.соч., 38), что нужно учитывать, анализируя детали его образа.

Уже не позднее XIII в. были разработаны специальные миниатюры-«интерлюдии» или «иллюстративные комментарии», призванные вместе с рисунками, непосредственно воспроизводящими события поэмы, истолковывать не действие, а сентенции (Указ.соч., 13). Особенно очевиден это принцип иллюстрирования для поэмы «Лейла и Маджнун», где Низами больше интересовало развитие чувств героев, психология (Указ.соч., 47). Опираться только на такие миниатюры, как на полноценный источник информации о материальной культуре, едва ли возможно.

Специалисты по миниатюрной живописи отмечают, что на иллюстрациях к сочинениям Низами изображался идеальный мир, хоть иногда в нем и можно увидеть отголоски реальной действительности. Однако в целом это мир «красоты и царственного изящества», подчиненный сложившемуся живописному эстетическому канону (Бертельс 1997, 325, 323), в котором особую роль играл свойственный персидской миниатюре в целом локальный чистый цвет. С очевидностью цвет проявлен в миниатюрах к поэме «Семь красавиц», где он задает смысловой код, которому подчиняются все остальные детали миниатюр, в первую очередь колорит. Все эти общие

обстоятельства необходимо учитывать при работе с миниатюрами к «Хамсе», особенно в ранних списках сочинения.

В отношении «Шах-наме» тоже необходимо учитывать намеренную изменчивость предметных образов, множественность смыслов и эпический характер, как самого текста, так и структурно схожих с ним иллюстраций, а также помещенность героев, художника и зрителя в единый мир $^{14}.$ Для рассматриваемой темы наиболее ярким примером может быть миниатюра, изображающая, казалось бы, имевшую место в истории сцену битвы между Ардаширом I и Артабаном V из списка «Великой монгольской «Шах-наме» (Институт искусств, Детройт). Тем не менее художник при помощи цвета и линий в передаче деталей пейзажа (золото в оформлении неба, голубой тон в передаче листвы и травы, намеренно искривленные линии, доставшиеся в наследство от традиций китайской живописи, в изображении рельефа земли и веток деревьев) очевидно помещает персонажей и вслед за ними зрителя в фантастический, нереальный антураж, заставляя таким образом рассматривать этот исторический эпизод как эпическую картину и искать опору для изображенного на миниатюре материального мира, в частности оружия, не только (а возможно и не столько) в современных ему арсеналах, сколько в изображениях предшествующих эпох. Поэтому едва ли стоит предполагать, что изображенные комплекты вооружения обеих сторон могли целиком и полностью соответствовать исторической действительности (Gorelik 1979b, 31). В данном конкретном случае, по крайней мере в изображении доспеха сасанидского царя, скорее следует видеть сочетание элементов действительно близких к исторической реальности монголов (уже упомянутый восточно-азиатский (Sims, Grube, Marshak 2002, 95) доспех) и архаичных деталей (иранский сасанидский шлем с маской и кольчужной сеткой), учитывая совершенно особую смысловую нагруженность текста «Шах-наме» в монгольскую эпоху в условиях необходимости легитимизировать и оправдать власть пришлых властителей над иранскими землями и возможную стилистику исполнения этого конкретного списка как «зеркало для принцев» (Указ.соч., 45). В этом случае изображение Ардашира I становится в полном смысле слова «художественным образом», сочетающим настоящее и прошлое. Ш.М. Шукуров замечает, что в искусстве Ирана не следует искать абсолютно точных «портретных» изображений, но «только индивидуализированные подобия того или иного исторического персонажа» (Шукуров 1999, 215).

Одновременно с такими, хоть и очень детализированными, но очевидно эпического характера изображениями, несколько миниатюр из списка «Великой монгольской Шах-наме» исполнены так, будто художник изображал интерьер конкретного здания (Sims, Grube, Marshak 2002, 189). Это утверждается и касательно, например, отдельной миниатюры, сегодня вмонтированной в альбом «Кей Хосров победитель дивов» (Музей дворца Топ-Капы, Стамбул), которая тоже могла принадлежать списку «Великой монгольской «Шах-наме». Принимая во внимание одновременно целый комплекс факторов: уже отмечавшийся выбор редко изображаемого сюжета (т.е. отсутствие выработанной схемы для конкретного сюжета и сведения ее просто к типу «правитель на троне»),

-

¹⁴ См. подробнее (Шукуров 1983).

изображение интерьера, весьма точно соответствующего реально сохранившимся образцам (Указ.соч.), четкую проработку деталей предметного мира – позволительно говорить, что на данной конкретной миниатюре и изображенное оружие может рассматриваться как приближенное к реальности, и эта конкретная миниатюра может стать базой для дальнейших выводов, в том числе оружиеведческого характера, но все же столь же осторожных. Отметим, что при внимательном рассмотрении представленное на миниатюре оружие как раз практически лишено деталей, демонстрируя лишь только типы предметов с небольшими вариациями.

Последний пример показывает в рамках узкой обсуждаемой темы давно отмеченную специалистами еще одну, казалось бы, противоречащую уже описанным, особенность персидской живописной традиции: в случае, когда единственным зрителем выступал заказчик, миниатюрыиллюстрации текстов поэтических и, как правило, псевдоисторических произведений служили только поводом для отражения современной художнику дворцовой жизни. Единственной возможностью соотнести эти сочинения или эпические тексты, включая «Шах-наме», с современной списку эпохой было включение образов, относительно «портретных», правителя или заказчика в миниатюры вроде сцен охот, сражений, восшествия на престол или просто во фронтиспис к рукописи (Melville 2011, 183). «Любому значительному событию из жизни сефевидского двора подбирался аналогичный сюжет из литературного произведения. Этот сюжет иллюстрировался с использованием всевозможных аллегорий, символов, иносказаний и пр. При этом заказчик изображался в образе Искандера, Хосрова, тем самым подчеркивая свои притязания на власть» (Назарли 2006, 57). Именно в случае придворного заказного списка, где тем или иным образом выступает фигура правителя-заказчика, появлявшиеся в рамках изобразительного канона вариации как раз позволяют осторожно предполагать актуальность повторяемых, но измененных элементов образа в рамках не слепо повторенных, а именно переосмысленных схем.

Так, можно предполагать, что актуальным для монгольских правителей Ирана с начала XIV в. было использование двух клинков в церемонии коронации или восшествия на трон (известная с сельджукских времен композиция присутствует с вариациями на миниатюрах «Великой монгольской «Шах-наме»), а для Тимуридов был актуален образ иранского царя-охотника с возможностью, но не строгой при этом обязательностью, использования в этом церемониале лука и длинноклинкового оружия. Столь же актуальным и узнаваемым был образ воина-араба, который всегда предполагал изображение длинноклинкового оружия, зафиксированного вертикальным подвесом на плече, как это видно уже на миниатюре из одной из самых ранних иллюстрированных рукописей Багдадской школы «De Materia Medica» 1220-ые гг. (Художественная галерея Фрир, Вашингтон), где «детально передан предметный мир, но стилизованы образы деревьев и персонажей» (Dimand 1933, 166-171), и далее, например в списке «Джами ат-таварих» Рашид-ад-Дина 1314 года (Коллекция Насера Халили, Лондон) и «Хамсе» Низами 1431 года (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург)¹⁵. Однако какое конкретно оружие использовалось

¹⁵ См. изображения в (Адамова 2010) Кат. №1/17 (стр. 134).

для коронации монгольских царей Ирана точно сказать, опираясь на миниатюры, нельзя, равно как и высчитывать угол кривизны или говорить о приемах оформления сабли Тимура. В этом смысле показательно, что на миниатюре из списка «Хамсе» 1431 г., созданного в придворной мастерской Шахруха в Герате, в руках арабов изображены очевидные мечи, тогда как ножны показаны с заметным сабельным изгибом.

Изображение реальной жизни создавалось художником и при иллюстрации событий, допускающих при их визуализации некую повествовательность, которая преимущественно отсутствует в иранских текстах. Это чаще не сцены поединков и сражений, предполагающие свойственный иранскому сознанию героико-эпический пафос, а изображения занятий обычных людей или уже упомянутый повествовательный антураж придворной жизни, показанный при помощи реалистично переданных второстепенных персонажей, что и отмечалось О.И. Галеркиной (Галеркина 1951, 10). Так, на уже упомянутой миниатюре «Аудиенция Амира Тимура в Балхе в апреле 1370 г.» из списка «Зафар-наме», которая, как отмечается исследователями (Sims, Grube, Marshak 2002, 40), очень реалистично демонстрирует атмосферу придворной жизни, описание которой отсутствует в тексте, оруженосец, изображенный слева от помещенного в каноничную композицию «царь на троне» Тимура, держит принадлежащее правителю длинноклинковое оружие под мышкой (Илл. 8). Это не просто деталь, сама по себе явно «подсмотренная из жизни», но и, что важно, вариация уже сложившегося, как представляется, при дворе Джалаиридов канона в изображении оруженосцев. Таким образом, эту конкретно миниатюру безопасно использовать для характеристики предметного материала, в том числе и изображенных на ней типов оружия.

Говоря о других конкретных миниатюрах и списках, которые можно относительно безопасно привлекать для анализа предметного материала, стоит также отметить знаменитые списки «Шахнаме» (миниатюры рассеяны по собраниям мира) и «Хамсе» (Британская библиотека, Лондон), созданные для шаха Тахмаспа в придворной мастерской в 1524-1543 и 1539-1543 гг. соответственно,



Илл. 8.

миниатюры к которым, по мнению специалистов, педантично передают предметный мир сефевидского двора (Hunt for Paradise 2003, 12).

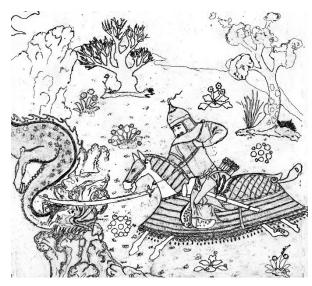
Тем не менее, во всех случаях следует понимать, что детализация и точность изображений не тождественны реалистичности. Хорошим примером могут служить миниатюры раннего могольского периода, иллюстрирующие сказочные повествования и создававшиеся для развлечения юного Акбара. Изумительные по своей красочности и деталировке миниатюры к списку 1560-1570 гт. «Хамза-наме» (Австрийский музей прикладного искусства, Вена) - сказочной повести, посвященной фантазийным приключениям Амира Хамзы, дяди пророка Мухаммеда – могут провоцировать исследователей искать в них подтверждения существования в XVI в. тех или иных видов вооружений. При этом представляется достаточно сомнительной практика, когда из всех видов показанного на миниатюрах оружия отбираются только те образцы, которые в той или иной степени соответствуют искомому автором или похожи на известные материальные предметы. Присутствие рядом фантастических изображений оружия (а точнее причин, по которым они там присутствуют) игнорируется. В этом случае, как уже обращалось внимание выше, более точные данные могут быть получены на основании искусствоведческого анализа миниатюр, понимания изображенного сюжета, сравнения различных миниатюр из одного списка и выявление художественного почерка автора (или, как в случае указанного списка, авторов различных иллюстраций), понимание общих изобразительных тенденций в изображении оружия (например, единичное изображение предмета или многократное изображение одного и того же предмета у одного и того же героя не могут служить признаком «историчности», а многократное изображение схожих предметов у разных нефантастических персонажей с определенной степенью допущения может). В противном случае исследователю лучше обратить внимание на другие миниатюры того же периода, известные своей большей реалистичностью (в данном случае – иллюстрации к «Тутинаме» (Библиотека Честер Битти, Дублин)).

При этом, анализируя миниатюры к спискам, созданным при дворе и по заказу, едва ли стоит поднимать вопрос о возможных ошибках художника-миниатюриста. Ошибки могли возникать, причем весьма курьезные и чаще всего «технического» свойства, в коммерческих списках.

Существование иллюстрированных коммерческих рукописей только усугубляет ситуацию для исследователей, ищущих в них свидетельства материального мира. При этом упрощение и уход от сложных художественных образов и знаков на миниатюрах в коммерческих списках парадоксальным образом приводит не к реалистичности изображений, а к упрощениям и еще большим искажениям, но при этом уже лишенным какого-либо внутреннего содержания. Например, миниатюра «Гуштасп и дракон» из «коммерческого» списка Шах-наме 1475 г. (Robinson 1976, plate 39) демонстрирует деформированные пропорции фигуры Гуштаспа и особенно его коня, не говоря уже о несочетающихся размерах сабли в руках царя и ее ножен, деталей фигур и пр. (Илл. 9). В данном случае отсутствует вышеуказанный художественный акт переноса представления о предмете на бумагу. Воспринимать подобные изображения как реалистичные не позволяет их явная

изобразительная неполноценность, а попытка трактовать их как образы и выяснять значения стоящих за ними «знаков» неминуемо приведет исследователя к фиаско.

Подводя итог, хотелось бы еще раз отметить, что ни один источник не может быть интерпретирован вне той общекультурной ситуации, с которой он связан возникновением и функционированием (Русина 2015, 194). Необходимо воспринимать образы на миниатюрах не как живые свидетельства минувших дней, а рассматривать их в контексте эпохи, видеть их через призму восприятия автора и его современников, их глазами посредством их мыслей и представлений об окружающем мире, которые, как ни трудно будет это признать, стоя на позициях реализма, значительно отличались от современных и в целом, и в деталях, не являясь при этом неправильными или неполноценными.



Илл. 9.

Опираясь на вышеизложенное, анализ восточной миниатюры должен выявлять следующие обстоятельства: временной период создания произведения, художественную школу или авторство, сюжет произведения, цели и обстоятельства создания, стилистику произведения. В процессе такого анализа исследователь должен раскрыть информационные возможности интерпретировать те сведения, которые намеренно или помимо своей воли сообщает автор, об условиях, в которых было создано произведение, и общекультурной ситуации (Указ.соч., 200). Только после достижения понимания смысла, целей и задач конкретного произведения искусства, поняв его на языке оригинала, автора и его зрителей, переведя полученные данные на свой современный язык, исследователь уже в процессе синтеза, рассматривая источник целостно, как явление культуры соответствующего времени, существенно повышает шансы на достоверное установление исторических фактов: использование изображения как исторического источника.

В заключении следует еще раз акцентировать внимание на том, что диалог с культурой прошлого, как отмечает Ш.М. Шукуров, можно уподобить беседе двух людей, говорящих на разных

языках. Для того, чтобы им понять друг друга необходимо по крайней мере одно условие — знание одним из собеседников языка другого. Только тогда вопрошающий может понять значение получаемых им ответов, но и в этом случае многое зависит от формулировки вопроса: насколько адекватным и корректным он окажется (Шкуров 1989, 185). Конкретный же результат, полученный при анализе изображенных на персидских и индийских миниатюрах деталей оружия, как и любых других элементов, может рассматриваться как релевантный только при критическом подходе, учитывающим целый ряд описанных выше факторов и главную особенность восточной и особенно персидской миниатюрной живописи: «это мир мечты, мир снов, вечная весна, вечно цветущий сад» (Бертельс 1997, 324).

Библиография

- Адамова А.Т. Персидские рукописи, живопись и рисунок XV начала XX века. Каталог коллекции. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2010. 512 с.
- Арциховский А.В. Древнерусские миниатюры как исторический источник. М.: Издание МГУ, 1944. 102 с.
- Атманова Ю.Г. Портрет в могольскои миниатюрной живописи XVI-XIX веков (иконография, типология, семантика). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 2013.
- Бабур, Захир ад-дин Мухаммед. Бабур-наме. Записки Бабура. Пер. М. Салье. Ташкент, 1992. 463 с.
- Балонов Ф.Р. Ворсовый пазырыкский ковер: семантика композиции и место в ритуале (опыт предварительной интерпретации) // Проблемы интерпретации памятников культуры Востока. Москва, 1991. С. 88-121.
- Бертельс А.Е. Художественный образ в искусстве Ирана IX-XV веков (Слово, изображение). Москва: Издательская фирма "Восточная литература" РАН, 1997. 422 с.
- Блок М. Апология истории или ремесло историка. М.: Издательство «Наука», 1973. 232 с.
- Вертоградова В.В. Морфологические характеристики древнеиндийской живописи // Проблемы сохранения и реставрации монументальной живописи: Материалы конференции ГосНИИР 26 апреля 2006 г. Москва, 2006.
- Галеркина О.И. Материальная культура Средней Азии и Хорасана XV-XVI вв. по данным миниатюр ленинградских собраний. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Ленинград, 1951.
- Горелик М. В. Ближневосточная миниатюра XII—XIII вв. как этнографический источник (опыт изучения мужского костюма) // Советская Этнография. 1972. № 2. С. 37-50.
- Горелик М. В. Среднеазиатский мужской костюм на миниатюрах XV—XIX вв. // Костюм народов Средней Азии. Изд. «Наука», 1979. С. 49-69.
- Горелик М.В. Оружие Древнего Востока. СПб., 1993. 315 с.

ИСТОРИЧЕСКОЕ ОРУЖИЕВЕДЕНИЕ, 5-6/2018

- Додхудоева Л.Н. Поэмы Низами в средневековой миниатюрной живописи. Москва: Главная редакция восточной литературы, 1985. 311 с.
- Ковальченко И. Д. Методы исторического исследования. М.: Наука, 1987. 440 с.
- Крамаровский М.Г. Золото Чингисидов: джучидская сокровищница // Алтын Урда Хэзинэлэре. Сокровища Золотой Орды. The Treasures of the Golden Horde. СПб.: Славия, 2000. С. 132-201.
- Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Москва, 1970. 384 с.
- Назарли М.Д. Два мира восточной миниатюры. Проблемы прагматической интерпретации сефевидской живописи. Труды Института восточной культур и античности. Выпуск X. РГГУ. Москва, 2006. 288 с.
- Пугаченкова Г. А. Среднеазиатские миниатюры (XVI—XVIII веков в избранных образцах). Ташкент, 1994. 47 с.
- Рахимова З.И. Мавераннахрская (среднеазиатская) миниатюрная живопись XVI-XVII вв. как источник по истории костюма. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ташкент, 1984.
- Русина Ю.А. Методология источниковедения. Екатеринбург: Издательство Уральского университетаб 2015. 204 с.
- Шукуров Ш.М. Шах-наме Фирдоуси и ранняя иллюстративная традиция (текст и иллюстрация в системе иранской культуры XI-XIV веков). М.: Наука. ГРВЛ, 1983. 176 с.
- Шукуров Ш.М. Иран. Искусство средневекового Ирана (Формирование принципов изобразительности). М.: Наука, 1989. 246 с.
- Шукуров Ш.М. Искусство и тайна. М. Алетейя, 1999. 248 с.
- Шукуров Ш.М. Хоросан. Территория искусства. Москва, 2016. 399 с.
- Alexander D.G. (2015). Islamic Arms and Armor In The Metropolitan Museum Of Art. The Metropolitan Museum of Art. New York. 348 p.
- Allan J. W. Nishapur: Metalwork of the Early Islamic Period. Metropolitan Museum of Art. New York, 1982. 110 p.
- Beach M.C., Ebba K. King of the World: The Padshahnama: an Imperial Mughal Manuscript from the Royal Library, Windsor Castle. Arthur M. Sackler Gallery (Smithsonian Institution), Windsor Castle. Royal Library, Azimuth Editions, 1997. 248 p.
- Brown P. Indian Painting under the Mughals: AD 1550 AD 1750. New York, 1975. 204 p.
- Cohen S. An Ideal Reality: Carpet Images in the Windsor Padshahnama // Hali The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art, 95 (1997). pp. 93-95.
- Dimand M.S. Islamic Miniature Painting and Book Illumination // Bulletin of the Metropolitan Museum of Art. Vol. XXVIII, № 10. New York, October, 1933. P. 166-171.
- Furusiyya: The horse in the art of the Near East, ed. D. Alexander. Vol. II. King Abdulaziz Public Library, 1996. 288 p.
- Gorelik M.V. Oriental armour of the Near and Middle East from the eighth to the fifteenth centuries as

ИСТОРИЧЕСКОЕ ОРУЖИЕВЕДЕНИЕ, 5-6/2018

- shown in works of art, in Elgood, R. (ed.) Islamic arms and armour, Scolar Press, 1979. pp. 30-63.
- Hauser W., Wilkinson Ch.K. The Museum's Excavations at Nīshāpūr. // Bulletin of the Metropolitan Museum of Art. Vol. XXXVII, Number 4, April, 1942, pp.83-119.
- Hunt for Paradise. Court Arts of Safavid Iran. 1501-1576. Ex. catalogue. Ed. by J. Thompson and Sh.R. Canby. Milan, Skira, 2003.
- Khorasani M.M., Singh A.. An Analysis of the Depiction of the Šamšir: Persian Miniature Paintiungs. Part 1 // CAAM (Classic Arms and Militaria), Vol. XX, Issue 3, June/July 2013, pp. 50-54
- Khorasani M.M., Singh A. An Analysis of the Depiction of the Šamšir: Persian Miniature Paintings. Part 2 // Classic Arms and Militaria, Vol. XIX, Issue 5, October/November 2013, pp. 31-34.
- Khorasani M.M. Arms and Armor from Iran. The Bronze Age to the End of the Qajar Period. Tübingen, 2006. 776 p.
- Melville Ch. The Illustration of History in Safavid Manuscript Paintig // New Perspectives on Safavid Iran. Empire and Society. Ed. by C.P. Mitchel.London and New York. 2011. pp. 163-197.
- Robinson B.W. Islamic Painting and the Arts of the Book. London, 1976. 323 p.
- Sims E., Grube E.J., Marshak B.I. The Peerles Images. Yale University Press, New Haven and London, 2002. 352 p.
- Swietochowski M.L., Carboni S. Illustrated Poetry and Epic Images: Persian Painting of the 1330s and 1340s. New York, 1994. 148 p.
- Wilkinson Ch.K. Nishapur. Some Early Islamic Buildings and Their Decoration. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1986. 328 p.

References

- Adamova A.T. (2010). *Persidskie rukopisi, zhivopis' i risunok XV nachala XX veka Katalog kollekcii* [Persian manuscripts, paintings and drawings of the XV the beginning of the XX century Catalog of the collection]. St.Petersburg: State Hermitage. 512 p.
- Alexander D.G. (2015). *Islamic Arms and Armor In The Metropolitan Museum Of Art*. The Metropolitan Museum of Art. New York. 348 p.
- Allan J. W. (1982) *Nishapur: Metalwork of the Early Islamic Period*. Metropolitan Museum of Art. New York. 110 p.
- Arcihovskij A.V. (1944). *Drevnerusskie miniatjury kak istoricheskij istochnik* [Old Russian miniatures as a historical source]. Moscow: Moscow State University. 102 p.
- Atmanova Ju.G. (2013). *Portret v mogol'skoi miniatjurnoj zhivopisi XVI-XIX vekov (ikonografija, tipologija, semantika*). Diss. kand. iskusstvovedenija [Portrait in Mogul miniature painting of the 16th-19th centuries (iconography, typology, semantics). Thesis for the Candidate's Degree in Art history]. Moscow.
- Babur, Zahir ad-din Muhammed (1992). Babur-name. Zapiski Babura [Babur-name. Notes of Babur].

- Tashkent. 463 p.
- Balonov F.R. Vorsovij pazirikskij kovjor: semantika komposizii i mesto v rituale (opit predvaritel'noj interpretazii) [The Pile Carpet from Pazyryk: the Significs of the Design and Place in the Ritual (an Attempt of Preliminary Interpretation)]. *Problemi interpretazii pamjatnikov kul'turi vostoka* [The Problems in Interpretation of the Cultural Artifacts of the East]. Moscow. pp. 88-121.
- Beach M.C., Ebba K. (1997) King of the World: The Padshahnama: an Imperial Mughal Manuscript from the Royal Library, Windsor Castle. Arthur M. Sackler Gallery (Smithsonian Institution), Windsor Castle. Royal Library, Azimuth Editions. 248 p.
- Bertel's A.E. (1997). *Hudozhestvennyj obraz v iskusstve Irana IX-XV vekov (Slovo, izobrazhenie)* [Artistic image in the art of Iran IX-XV centuries (Word, image)]. Moscow: Izdatel'skaja firma "Vostochnaja literatura" RAN Publ. 422 p.
- Blok M. (1973). Apologija istorii ili remeslo istorika [The apology of history or the craft of a historian]. Moscow: Nauka Publ. 232 p.
- Brown P. (1975). Indian Painting under the Mughals: AD 1550 AD 1750. New York. 204 p.
- Cohen S. (1997). An Ideal Reality: Carpet Images in the Windsor Padshahnama. *Hali The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art*, 95, 1997. pp. 93-95.
- Dimand M.S. (1933). Islamic Miniature Painting and Book Illumination. *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art.* Vol. XXVIII, № 10. New York, October, 1933. P. 166-171.
- Dodhudooeva L.N. (1985). Poemi Nisami v srednevekovoj miniaturnoj zhivopisi [Poems by Nizami in the Medieval Miniature Painting]. Moscow: Oriental Literature Publ. 311 p.
- Furusiyya: The horse in the art of the Near East (1996). Ed. D. Alexander. Vol. II. King Abdulaziz Public Library, 1996. 288 p.
- Galerkina O.I. (1951). *Material'naja kul'tura Srednej Azii i Horasana HV-HVI vv. po dannym miniatjur leningradskih sobranij*. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata istoricheskih nauk [Material culture of Central Asia and Khorasan XV-XVI centuries according to the miniatures of the Leningrad meetings. Abstract of thesis for the Candidate's Degree in historical sciences]. Leningrad.
- Gorelik M. V. (1972). Blizhnevostochnaja miniatjura XII—XIII vv. kak jetnograficheskij istochnik (opyt izuchenija muzhskogo kostjuma) [Middle Eastern miniature of the 12th-13th centuries as an ethnographic source (an attempt of studying a man's suit)]. *Sovetskaja Jetnografija* [Soviet Ethnography]. 1972. № 2. pp. 37-50.
- Gorelik M. V. (1979a). Sredneaziatskij muzhskoj kostjum na miniatjurah XV—XIX vv. [Central Asian men's costume in miniatures of the XV-XIX centuries]. *Kostjum narodov Srednej Azii* [Costume of the peoples of Central Asia]. Nauka Publ. pp. 49-69.
- Gorelik M.V. (1979b). Oriental armour of the Near and Middle East from the eighth to the fifteenth centuries as shown in works of art. In R. Elgood (ed.), *Islamic arms and armour* (pp. 30-63), Scolar Press.
- Gorelik M.V. (1993). Oruzhie Drevnego Vostoka [Weapons of the Ancient East]. St. Petersburg. 315 p.
- Hauser W., Wilkinson Ch.K. (1942). The Museum's Excavations at Nīshāpūr. Bulletin of the Metropolitan

- Museum of Art. Vol. XXXVII, Number 4, April 1942, pp.83-119.
- Hunt for Paradise. Court Arts of Safavid Iran. 1501-1576 (2003). Ex. catalogue. Ed. by J. Thompson and Sh.R. Canby.Milan, Skira.
- Khorasani M.M., Singh A. (2013a). An Analysis of the Depiction of the Šamšir: Persian Miniature Paintiungs. Part 1. *CAAM (Classic Arms and Militaria)*, Vol. XX, Issue 3, June/July 2013, pp. 50-54.
- Khorasani M.M., Singh A. (2013b) An Analysis of the Depiction of the Šamšir: Persian Miniature Paintings. Part 2. *CAAM (Classic Arms and Militaria)*, Vol. XIX, Issue 5, October/November 2013, pp. 31-34.
- Khorasani M.M. (2006). Arms and Armor from Iran. The Bronze Age to the End of the Qajar Period. Tübingen. 776 p.
- Koval'chenko I. D. (1987). *Metody istoricheskogo issledovanija* [Methods of historical research] Moscow: Nauka Publ. 440 p.
- Kramarovskij M.G. (2000). Zoloto Chingisidov: dzhuchidskaja sokrovishhnica [Gold of the Chinggisids: the Juchid treasury]. *Altyn Urda Həzinələre*. *Sokrovishha Zolotoj Ordy. The Treasures of the Golden Horde* [Treasures of the Golden Horde]. St.Petersburg: Slavija Publ. pp. 132-201.
- Lotman Ju.M. (1970). Struktura hudozhestvennogo teksta [Structure of the artistic text]. Moscow. 384 p.
- Melville Ch. (2011). The Illustration of History in Safavid Manuscript Paintig. *New Perspectives on Safavid Iran. Empire and Society*. Ed. by C.P. Mitchel. London and New York. pp. 163-197.
- Nazarli M.D. (2006). *Dva mira vostochnoj miniatjury. Problemy pragmaticheskoj interpretacii sefevidskoj zhivopisi* [Two worlds of oriental miniatures. Problems of pragmatic interpretation of Safavid painting]. Moscow. RSUH. 288 p.
- Pugachenkova G. A. (1994). Sredneaziatskie miniatjury (XVI—XVIII vekov v izbrannyh obrazcah) [Central Asian miniatures (XVI-XVIII centuries in selected samples)]. Tashkent. 47 p.
- Rahimova Z.I. (1984). *Maverannahrskaja (sredneaziatskaja) miniatjurnaja zhivopis' XVI-XVII vv. kak istochnik po istorii kostjuma*. Diss. kand. iskusstvovedenija [Maverannahr (Central Asian) miniature painting of the XVI-XVII centuries. As a source on the history of the costume. Thesis for the Candidate's Degree in Art history]. Tashkent.
- Robinson B.W. (1976). Islamic Painting and the Arts of the Book. London, 1976. 323 p.
- Rusina Ju.A. (2015). *Metodologija istochnikovedenija* [Methodology of source study]. Ekaterinburg: Ural State University. 204 p.
- Shukurov Sh.M. (1983). Shah-name Firdousi i rannjaja illjustrativnaja tradicija (tekst i illjustracija v sisteme iranskoj kul'tury XI-XIV vekov) [Shah-name Firdousi and an early illustrative tradition (text and illustration in the Iranian culture of the 11th-14th centuries)]. Moscow: Nauka. GRVL. 176 p.
- Shukurov Sh.M. (1989). *Iran. Iskusstvo srednevekovogo Irana (Formirovanie principov izobraziteľ nosti)* [Iran. The art of medieval Iran (Formation of the principles of representativeness)]. Mocow: Nauka. 246 p.
- Shukurov Sh.M. (1999). Iskusstvo i tajna [Art and mystery]. Moscow: Aletejja. 248 p.

ИСТОРИЧЕСКОЕ ОРУЖИЕВЕДЕНИЕ, 5-6/2018

- Shukurov Sh.M. (2016). Horosan. Territorija iskusstva [Horosan. The territory of art]. Moscow. 399 p.
- Sims E., Grube E.J., Marshak B.I. (2002). *The Peerles Images*. Yale University Press, New Haven and London. 352 p.
- Swietochowski M.L., Carboni S. (1994). *Illustrated Poetry and Epic Images: Persian Painting of the 1330s and 1340s*. New York. 148 p.
- Vertogradova V.V. (2006). Morfologicheskie harakteristiki drevneindijskoj zhivopisi [Morphological characteristics of ancient Indian painting]. *Problemy sohranenija i restavracii monumental'noj zhivopisi: Materialy konferencii GosNIIR 26 aprelja 2006 g* [Problems of preservation and restoration of monumental painting: Proceedings of the conference GosNIIR April 26, 2006]. Moscow. (in Russian).
- Wilkinson Ch.K. (1986). *Nishapur. Some Early Islamic Buildings and Their Decoration*. The Metropolitan Museum of Art. New York. 328 p.