

**Миллер Ю. А. Искусство Турции / Ю. Миллер. –
М.: Искусство, 1965. – 168 с.**

*Избранные страницы, посвященные орнаментике
и оружейному производству Османской империи.*

OCR:

Зброєзнав
Зброєзнав

Ткачество, как и ковроделие, было развито еще в государстве Сельджукидов. Есть сведения, что во второй половине XIII в. в Ладике (греч. Лаодикея) ткали шелковую или бархатную парчу с золотыми нитями. Османские мастера сохраняли, по-видимому, верность старым традициям. Хотя вещественные памятники пока не обнаружены, письменные источники подтверждают существование ткачества и во второй половине XIV в. В хрониках 1348, 1364 гг. в числе подарков, преподнесенных султанам Орхану, Мураду I, Баязиду I, названы и различные ткани, включая парчовые, и указано место, где их делали, — Денизли, небольшой городок в Малой Азии.¹⁰

В XV в. это производство расширилось, и основным центром стал город Бурса. Под наименованием «бурсские» в турецких летописях этого времени часто перечисляются бархаты, шелка, парчи и т. д.

Предполагается, что именно в этом городе были сделаны те редкие образцы, которые сохранились до наших дней, например, приписываемые первым османским султанам одеяния из светлой материи с очень крупным растительным узором (Музей дворца Топ-Капу, Стамбул).

Представление о прикладном искусстве конца XIV—XV в. было бы неполным, если не сказать о художественной обработке металла, дерева, кости, о резьбе по камню, о тиснении кожи, о вышивках. В настоящее время известны лишь отдельные и, вероятно, не всегда лучшие памятники, но каждый из них имеет важное значение, являясь иногда единственным свидетельством процветавшего мастерства.

Всевозможные изделия из металла были широко распространены еще у Сельджукидов, о чем опять-таки говорят письменные источники. Уже упоминавшийся путешественник Ибн-Баттута отмечает, что в Эрзинджане «есть медные копи, из руды которых выплавляют медь и делают из нее бронзовые вазы и подсвечники», а в дервишском монастыре — завие города Анталы он сам видел бронзовые лампы.¹¹ Из немногих дошедших до нас произведений нужно упомянуть серебряную ажурную лампу для мечети. Мастер Али ибн Мухаммед Нисибини из города Коньи поставил на ней свою подпись и дату — 699 (1299—1300 гг.).

Обычно для разнообразной утвари использовали медь, бронзу, латунь и серебро, удобные в обработке. По формам и декорировке изделия имеют много общего с теми, которые бытовали на всем Ближнем Востоке в эпоху средневековья. Подсвечники в виде усеченного конуса, чаши — глубокие, с загнутым внутрь бортом, кувшины с узким, длинным горлышком, шка-тулки, подносы, калемданы — приборы для письма украшались резьбой, чеканкой, насечкой и инкрустацией. В Лувре (Париж) хранится небольшая бронзовая ваза первой половины XIV в. с растительным узором; в его завитках и переплетениях вписано имя султана Орхана. И орнамент, и надписи исполнены в технике инкрустации серебром. Этот прием заключался в том, что на поверхность металла наносился рисунок, затем его углубляли острым резцом и в углубления вставляли серебряную проволоку. Инкруста-

ция была ценна своей долговечностью и возможностью создавать сложные композиции на металле, к тому же светлое серебро четко и красиво выделялось на темном фоне меди или бронзы.

На столетие позже, чем ваза Орхана, сделан еще один интересный памятник — круглая бронзовая чаша с высоким бортом, покрытая серебряной и золотой инкрустацией (Эрмитаж, Ленинград). В картушках, на фоне мелких листьев и цветов строгими и изящными линиями арабских букв выведена надпись. «Султан Мурад-хан, единственный из царей времени...» — так начинается панегирик Мураду II (1421—1451), прославляющий его мнимое миролюбие.

Существует еще несколько бронзовых и медных изделий, относящихся к этому периоду, — шкатулка с именем того же Мурада, астролябия с именем султана Баязида II (1481—1512) и другие. Высокие художественные достоинства ставят их в один ряд с произведениями знаменитых мастеров Ирана, Ирака и Сирии.

Теми же достоинствами отмечены образцы резьбы по дереву. Постоянный источник вдохновения османские резчики также находили в убранстве сельджукских сооружений. Подлинным шедевром являются двери Зеленой мечети и Зеленого мавзолея в Бурсе, мечети Загнос-паши в Балыкесире. Здесь твердый материал превращен в тончайшее кружево; поражают изобретательность, вкус и точный расчет мастеров. Основная композиция рисунка створок, построенная на сочетании геометрических фигур — звезд и многоугольников, воспроизводит схему, широко бытовавшую в орнаментике всего Ближнего Востока.

С не меньшим успехом трудились резчики и в сложной технике инкрустации. Сохранилась небольшая шкатулка со вставками из мельчайших кусочков дерева и слоновой кости, подобранных так, что они образуют сплошной узор из звезд, кругов и других фигур. На внутренней стороне крышки врезана костяная пластинка с рельефной надписью: «Сделано для сокровищницы султана Баязида, сына султана Мехмеда, в 888 году» (то есть в 1483 г.). Из другой же надписи явствует, что автором шкатулки был «мастер Ахмед из города Бурсы». Естественно, что он должен был не только уверенно владеть материалом, но и знать традиционные приемы и навыки, помогавшие ему найти новые творческие решения.

Об изобразительном искусстве конца XIV — первой половины XV в. судить трудно, так как, скованное ригоризмом мусульманских богословов, оно проявилось только в миниатюрной живописи. Самые ранние из известных в настоящее время памятников относятся ко второй половине — концу XV в. Они сравнительно немногочисленны, но и по ним возможно проследить некоторые существенные моменты, повлиявшие на формирование этого вида художественного творчества.

Типология керамики не ограничивалась перечисленными примерами. Существовали, в частности, сосуды, похожие на бутылки, но имеющие в дне сквозное отверстие — их подвешивали на длинных тонких шнурках как украшение под куполом мечети.

Орнаментика и цветовая гамма керамики заслуживают особого внимания потому, что они в большой мере свойственны всему турецкому прикладному искусству рассматриваемого времени.

В конце XV— начале XVI в. изделия расписывали кобальтом по белому фону или же резервом. Основное место в декорировке занимали своеобразно трактованные растительные мотивы — крупные лотосы и мелкие цветы с круглыми лепестками, вьющиеся стебли, часто переходящие в арабески, и т. д. Иногда к ним присоединяли условные стилизованные узоры, взятые из различной орнаментики. Эту роспись еще нельзя считать самобытной; лишь изредка в нее вводились арабские надписи религиозно-благопожелательного порядка. Заимствованные орнаменты с очень ограниченным числом компонентов и предельно лаконичным колоритом на первых порах казались интересными и понятными. Но это не могло длиться долго. Художники стремились оживить однообразные схемы, придать им новое звучание в соответствии с собственными понятиями о красоте. Вот почему уже в первой половине XVI в. декорировка керамики значительно обогащается и, что самое важное, постепенно приобретает самостоятельные, оригинальные черты.

Цветовая гамма начинает строиться на сочетании синих и белых красок с голубыми, оливковыми, фиолетовыми; появляется и черная — для контура рисунка. В дальнейшем, примерно с середины XVI в., османские художники включают в свою палитру ярко-зеленый и особенно ярко-красный цвет, который становится одним из наиболее излюбленных в средневековой турецкой керамике. Чистые и насыщенные, эти краски тем не менее не производят впечатления излишней пестроты. Тонко чувствуя цветовые отношения, мастера-керамисты с поразительным умением варьировали цвета, добиваясь великолепной гармонии. Для получения красок применялись различные химические составы — обычно окислы металлов, водные растворы которых наносились на ангобированную поверхность. Соединения кобальта давали синие, бирюзовые и голубые тона, соединения меди — зеленые, марганца — коричневато-фиолетовые. Особый сорт железистой глины давал красный цвет.

Одновременно развивалась и орнаментика. Хотя по-прежнему использовались китайский лотос, арабеска и некоторые другие мотивы, наряду с ними появились и вскоре стали доминировать розы, гиацинты, жимолость, а чаще всего — тюльпаны и гвоздики. Такой подбор был не случаен и восходил, по-видимому, к нескольким источникам. Если простые и скромные гвоздики и тюльпаны должны были напоминать о старине, о бескрайних степных просторах, покрывавшихся весной пестрым ковром цветов, то

розы, жимолость, а также плоды граната были перенесены из Ирана. Взятые и в качестве основы, все эти элементы — и местные, и привнесенные — получали новую трактовку, новое стилистическое исполнение.

Пышная и яркая флора вдохновляла не только мастеров кисти, к ней охотно обращались в своих стихах и лучшие поэты того времени. Так, Иса Месихи прославился, в частности, посвященным весне стихотворением, в котором цветам уделено много места. Живо и образно передает автор свои впечатления от весеннего цветника, где «все... наполнено священным светом, и гордо рдеют среди зелени тюльпаны». Лист ириса он сравнивает с клинком, а затем восторженно восклицает:

*О розы, тюльпаны, — красавицы с пестрыми
душами!
Повисли на ваших ушах росинки — жемчужины!*

С не меньшей любовью воспевал цветы и уже упоминавшийся знаменитый турецкий лирик Баки. Одно из ранних, но сразу же принесших поэту известность произведений так и называется «Гиацинтовая касыда», а написанная впоследствии газель начинается такими строками:

*Точно прекрасная роза
Кравчему — чаша с вином,
Тот, кто возьмет ее в руки,
Станет тотчас соловьем,*

*Скажет — взгляните, вот рана —
На голове у меня,
Красной прелестной гвоздикой
Стала она для меня.*

*Из-за тоски беспредельной
К локонам тонким твоим,
Стал гиацинтом лазоревым
Сизый и сумрачный дым.*

Эти поэтические строки невольно приходят на память каждому, кто знакомится с памятниками средневекового турецкого искусства — будь то тяжелая парча, затканная розами, или ковер с крупными красными гвоздиками, или, наконец, изразцовое панно с стебельками синих гиацинтов.

В декорировке керамики постепенно выработалось несколько основных композиций. Панно обычно расписывались орнаментальной сеткой из вьющихся стеблей с листьями и цветами, образующими овалы, или изображением цветущего куста или дерева. Великолепным образцом последнего варианта может служить панно, и поныне украшающее одно из помещений дворца Топ-Капу. В центральную часть поля, завершаемую стрельчатой аркой, с большим мастерством «вписан» цветущий куст. И хотя автор росписи, стремясь, видимо, к максимальной цветовой насыщенности, изобразил ветви голубыми, гармоничное сочетание их с бело-красными

цветами и темно-синим фоном заставляя забыть о некоторых погрешностях в воспроизведении натуры.

Композиции куста в принципе была очень близка схема росписи блюд и тарелок, где всевозможные цветы, точно «вырастая» из одной точки, казались иногда букетами, брошенными на дно сосуда. Замечательным произведением является блюдо XVI в. (Эрмитаж, Ленинград). На его поверхности разбросаны темно-синие гиацинты, голубые тюльпаны, красные розы, зеленые длинные листья на тонких темных стеблях.

Выше уже отмечалось, что обращение османских художников к орнаменту, и в частности использование мотивов из растительного мира, было в значительной мере вынужденным. Но именно существовавшие ограничения косвенно способствовали тому, что, работая в области растительной орнаментики, живописцы стремились как можно глубже и разнообразнее передать особенности флоры или же создавать на ее основе иные, более сложные варианты. Так постепенно выработался особый стиль изображения цветов, листьев, целых растений, благодаря которому возможно бывает определить турецкое происхождение того или иного памятника.

Хотя со временем в трактовке элементов растительного узора намечалась определенная каноничность, она в принципе восходила к воспроизведению натуры. Вот почему не без оснований сравнивают с букетом или кустом цветы, изображенные на блюде, — настолько верно бывают подмечены и точно переданы формы и особенности строения растений, их пропорции, движение и т. д. В этом смысле бесспорный интерес представляет роспись небольшой вазы, датируемой второй половиной XVI в. (Эрмитаж, Ленинград). Художник расписал ее тулово крупными синими тюльпанами, точно склонившимися под напором ветра. Но разместить на ограниченной площади длинные стебли, не нарушая пропорций всего растения, было трудно, поэтому он как бы «сломал» стебли под острым углом и тем самым справился со стоявшей перед ним задачей.

Воспроизведение лишь наиболее характерных, общих очертаний узора без скрупулезной детализации отличает огромное количество образцов керамики рассматриваемого периода. Но сдержанная манера изображения и ограниченная цветовая гамма не всегда соответствовали эстетическим воззрениям живописцев, поэтому они смело расширяли обычные орнаментальные формы, усложняли их, включая все новые и новые детали, размещая неожиданно и произвольно. Так, на традиционных зеленых зубчатых листьях появляются гирлянды мелких белых цветов, в контур лотоса вписывается целый букет, а из плода граната «вырастает» гвоздика.

Кроме растительной орнаментики в декорировке использовались и другие мотивы — меандр, заимствованный, вероятно, из византийского искусства, и двойные волнистые полосы, перемежающиеся с тремя кружками, проникшие, по-видимому, из Ирана.

Особо следует остановиться на встречающихся в росписях изображениях живых существ и людей. В условиях религиозных ограничений

керамика оказалась, по сути дела, единственным, кроме миниатюрной живописи, видом искусства, где они фигурировали. Часть композиций носит орнаментальный характер. Таковы, например, шествующие друг за другом животные или птицы, — мотив, восходящий к широко распространенному в искусстве Ближнего Востока «звериному гону». Османские художники использовали его не только в канонизированной форме, но в ряде случаев отходили от нее, располагая животных или птиц без какого-либо видимого порядка.

Это можно, в частности, проследить в изображении парных птиц (обычно павлинов). Еще в раннехристианском, а затем в византийском искусстве они симметрично располагались у вазы или чаши, символизируя идею бессмертия. На турецкой почве этот сюжет, конечно, не осмыслился в своем первоначальном значении. Вот почему, наряду с сохранением старой композиции, павлинов стали помещать среди цветущих кустов и кипарисов, изолированно друг от друга и без непременно вазы.

Если животные — зайцы, барсы, антилопы, а также птицы — утки, попугаи, соколы, павлины относительно часты в декорировке керамики, то гораздо реже встречается человек. Изображения людей по стилю иногда близки к миниатюрной живописи. Это заметно в росписи фрагментов сосуда (Государственные музеи, Берлин), воспроизводящей сюжет, знакомый по миниатюрам, — двое знатных людей, сидящие в саду под деревьями, приближающийся к ним молодой виночерпий с бутылкой и подносом. Интересен и небольшой фрагмент изразца (Эрмитаж, Ленинград) с частью человеческой фигуры в сине-зеленой одежде. В центре, среди цветов стоит маленькая лань. Традиционная поза человека, передача деталей его одежды, тонкие плавные линии, которыми художник подчеркнул грацию и изящество животного, так же сближают рисунок с миниатюрами.

Такое сходство становится понятным, если учесть, что художники — керамисты и миниатюристы работали в тесном контакте. Более того, известно, что иногда образцы рисунков по особым султанским указам выполнялись придворными живописцами и отсылались из Стамбула в Изник.²²

Следует отметить, что образ человека возникает в декорировке керамики и под влиянием чуждой художественной среды. В средневековую Турцию разными путями попадала итальянская майолика — Деруты, Урбино, Фазнцы и особенно Венеции. Знакомая с ее образцами, а быть может, и получая заказы от приезжих итальянцев, изникские мастера включали мотивы убранства майолики в росписи своих изделий. Так появлялись блюда с гербами итальянских фамилий, обрамленными типично турецкой гирляндой из мелких цветов или с изображением человека. Существует, например, блюдо (Музей Виктории и Альберта, Лондон), где в турецкую орнаментальную композицию введен профильный портрет юноши европейца в головном уборе с пером на фоне пейзажа. Подобные сочетания, конечно, были сравнительно редкими, но и они показывают, что и в данном случае

естественное стремление художников к сюжетной росписи преодолевало культовую догматику. С этой же точки зрения нужно рассматривать еще один мотив, весьма широко бытовавший в росписях сосудов, хотя и не связанный непосредственно с образом человека, но близкий к нему. Это — изображения лодок и парусных кораблей, дававшиеся в нескольких вариантах: например, судно «вписывалось» в круг на дне блюда или тарелки, а маленькие фелюги под косым полосатым парусом рядами располагались на стенках цилиндрических кружек или ваз. Исполненные в различной творческой манере, эти сюжеты подкупают большой достоверностью, знанием воспроизводимых объектов, желанием передать их в реальной обстановке. В этом смысле заслуживает внимания роспись блюда второй половины XVI в. (Музей Виктории и Альберта, Лондон). Большое судно здесь, как обычно, заключено в круг. Но ограниченная площадь не помешала художнику разработать конкретный эпизод — корабль, несущийся по бурному морю. Живописец необычайно умело и правдиво показывает динамику, скорость, подчеркивая их и наклоном корпуса, зарывающегося в пенящиеся гребни, и упругой объемностью парусов, натянувших канаты под порывами ветра, и даже маленькой лодкой с грузом, следующей за судном на буксире и готовой ринуться в пучину с высокой, крутой волны. И то, что, наряду с точным воспроизведением конструкции корабля, деталей его такелажа, украшений борта, автор прибегает к традиционным «китайским облакам», ничуть не умаляет достоинств всей сцены.

Высокий художественный уровень керамики Изника, а также других центров, особенно Дамаска, принес заслуженную славу турецким фаянсам далеко за пределами Османской империи. Они пользовались большим спросом в Италии и во Франции, Англии и Голландии, Германии, попадали и в Россию. Тонкие и хрупкие изделия изникских мастеров очень ценились, и для большей сохранности их часто оправляли в золото или серебро, сопровождая соответствующей надписью и датой. Известен, например, кувшинчик в немецкой оправе, на которой выгравировано: «Сделан я в Никее, а оправлен в Галле, в Саксонии, год 1582». Не удивительно, что образцы Изника уже в это время вызывали многочисленные подражания. В Иране в конце XVI — начале XVII в. изготовлялись блюда и чаши, по оформлению и колориту близкие изникским. Турецкие композиции вносились с небольшими изменениями и в декоративное убранство одной из групп итальянской майолики начала XVII в.

В середине XVI в. высшей точки расцвета достигло и ткачество. После известной Чалдыранской битвы 1514 г., закончившей войну с Ираном победой Турции, султан Селим I в числе богатой добычи, захваченной в тебризском дворце Хишти-Бихишт, приказал вывезти в Стамбул и около сотни пышных одеяний, сшитых из турецких шелков и парчи. Этот, казалось бы, незначительный факт весьма показателен. Он говорит о том, что искусство османских ткачей ценилось даже в Иране, где ткачество стояло на очень высоком уровне.

Постепенно прежние небольшие центры производства — Эрзинджан, Денизли, Аксарай, Ладик — уступают первенство Бурсе и Ускюдару. Изготовление ценных тканей было сосредоточено в мастерских, находившихся в ведении двора. Работа в них регламентировалась особыми султанскими указами, определявшими размеры, расцветку и рисунок.

Официальные хроники того времени сообщают некоторые данные о числе стамбульских придворных мастеров: в 1545 г. их было 105, а в 1557 г. уже 146.²³ К ним же были приписаны и художники, обязанные создавать рисунки для тканей. В турецких архивах сохранился план одной из дворцовых мастерских. Примерно треть квадратного здания занимали два помещения с ткацкими станками. От остальной части они отделялись широким коридором. В левой стороне находились два больших склада, а в правой — комнаты, где жили ткачи.

Ткани, как изделия ремесленников, фигурируют на некоторых миниатюрах XVI в. Интересна сцена торжественной церемонии, когда перед султаном и придворными янычары застилают парчой въезд во дворец. На другом листе ткачи во время традиционного шествия стамбульских цехов проносят на длинных шестах и в свитках образцы своего мастерства.

Существовало очень много разновидностей тканей. В одном из реестров 1582 г. перечисляются «атлас», «камка», «диба», «серенг», «серасер», «чатма», «бенек», «мукаддем», «кутнии», изготовлявшиеся тогда в Стамбуле, Бурсе, Амасье, Эдирне и других городах Малой Азии, а также в Багдаде.²⁴ Не менее любопытные данные содержатся и в русских летописях, где нередко упоминается «такацкая тафта» — из Токата, «зуфь костоманка» — из Костамону и «зуфь анбурская» (или «ангурская»), которую ткали в Анкаре.²⁵ Один из русских путешественников конца XVI в. отмечал, что «Дамаск турки называют Шама, а делают в нем тафту шамскую».²⁶

По внешнему виду ткани XVI — начала XVII в. исключительно богаты и разнообразны. Это в немалой степени объясняется тем, что в их декорировке широко применялась золотая и серебряная нить, главным образом для фона рисунка. В орнаментике преобладали излюбленные растительные мотивы: удлиненные, изогнутые зубчатые листья, тюльпаны, лотосы, гвоздики и розы, трактованные в стиле, уже знакомом нам по керамике. Композиции основывались на бесконечном варьировании всех этих элементов; фантазия художников была неисчерпаемой, и вряд ли когда-либо удастся учесть все существовавшие варианты. Были среди них, однако, и особенно распространенные. Одна из таких схем в виде сетки из заостренных овалов, заполненных мелким растительным узором, напоминает росписи изразцовых панно. В другой схеме основное место занимают равномерно располагавшиеся по поверхности выходящие стебли с цветами и листьями. И, наконец, применявшейся только в ткачестве была композиция с большими светлыми гвоздиками (иногда называвшимися «опахалами»), которые четко рисуются на темном, чаще всего красно-малиновом фоне.

На протяжении почти всего XVII в. в формах и декорировке утвари наблюдается следование образцам прошлого и общность с подобными же изделиями, бытовавшими на всем Ближнем Востоке. В мастерских Стамбула, Коньи, Токата и других городов по-прежнему ковали бронзовые и медные подсвечники с основанием в виде усеченного конуса, полусферические чаши, плоские круглые блюда и подносы и украшали их резьбой, серебряной и золотой инкрустацией. В оформлении большую роль играл растительный узор, часто сочетавшийся с геометризованным, а также с элементами эпиграфики. Надписи, как правило, помещались в картушах. Они были благожелательными, и превозносили достоинства владельца вещи. Вот какими пышными выражениями прославляет султана Сулеймана I надпись на бронзовой вазе (Лувр, Париж): «Нашему господину имаму заслуженных, хакану обоих материков и обоих океанов, султану Сулейману-шаху, сыну султана Селима-шаха арабов и иранцев».²⁹

Черты ближневосточной металлической пластики прослеживаются на группе кувшинчиков, существовавшей в Иране во второй половине XV в., но уже в первой половине XVI в. известной и в Турции. Османские мастера заимствовали самый тип сосуда — с шаровидным туловом, коротким цилиндрическим горлом и ручкой в виде стилизованного дракона. Но, насколько позволяют судить немногие сохранившиеся образцы, турецкие кувшинчики несколько отличаются от иранских. Их формы более приземисты, материал, из которого они изготовлялись, чаще не бронза или латунь, а серебро, и соответственно с этим — иное оформление. Все это хорошо заметно на серебряном кувшинчике, относящемся ко второй половине XVI в. (Эрмитаж, Ленинград). Он лишь с небольшими отклонениями повторяет очертания иранских прототипов. Но стенки, горло и плоская крышка покрыты не резным или инкрустированным, а чеканным рельефным узором, воспроизводящим столь знакомые по тканям и керамике изображения лотосов и арабесок. Фон рисунка обработан специальным инструментом — пунсоном, придающим поверхности металла несколько шероховатую фактуру, отчего светлый чеканный узор выделяется особенно четко.

Создавая произведения, близкие утвари других стран Ближнего Востока, османские ремесленники не ограничивались одними подражаниями. На ряде памятников явно обнаруживается стремление к выработке самобытных типов, оригинальных способов украшения, новых технических приемов. Так, быть может, в некоторой связи с деревянной резной или керамической посудой складывается тип двуручной кружки, с туловом, сужающимся кверху и заканчивающимся куполообразной крышкой. К этому же времени относятся и небольшие ларчики или шкатулки для хранения драгоценностей — четырехгранные коробочки с «двускатной» крышкой. В дальнейшем такие варианты получают большое развитие и распространение, их формы совершенствуются, а способы художественного убранства становятся более разнообразными.

Сложение самобытных черт происходило в столь же сильной, если не большей степени и в оружейном деле. Его резкий количественный, а главное — качественный рост в этот период не требует детального объяснения. Как многие предметы роскоши, а к ним оружие может быть причислено с полным основанием, богато и разнообразно украшенное вооружение пользовалось неизменным спросом, и в первую очередь у феодалов во главе с султаном. Пышный образ жизни, пристрастие к красиво отделанным вещам требовали и соответственного оформления оружия, которое служило неизменным спутником воинственных поборников ислама.

Огромные помещения султанских арсеналов этого времени — в Стамбуле, Эдирне, Карсе, Эрзуруме — были заполнены тысячами образцов наступательного оружия — сабель, кинжалов, копий, ружей и оборонительного вооружения — щитов, шлемов, лат, разнообразных по типам и декорировке. Не будет ошибкой утверждать, что османские оружейники пошли по более самостоятельному пути, нежели их собратья, работавшие в области художественной пластики. Взяв за основу, например, ближневосточный боевой доспех, обеспечивавший надежную защиту и вместе с тем большую подвижность воина, турецкие мастера выработали свой вариант, увеличивавший первое качество без ущерба для второго. Им удалось создать разновидности шлемов — больших, конусообразных, надевавшихся на чалму, сабель с тяжелым массивным клинком, расширяющимся на конце, ударного оружия — булав и шестоперов. Наконец, видимо, в этот период получают распространение знаменитые ятаганы. Длинные ножи с необычным по форме клинком двойного изгиба и рукоятью, восходящей к обыкновенной берцовой кости крупного животного, были эффективны в боевой обстановке.

При том внимании, которое уделялось оружейному делу, становится понятным, что многие образцы оружия представляются выдающимися и как предметы высокого художественного достоинства. К ним смело может быть отнесен ятаган, сделанный, как явствует из надписи на клинке, оружейником Ахмедом Бекли в подарок или по заказу Сулеймана I. Изящный по линиям клинок покрыт рельефными с инкрустацией золотом фигурками борющихся животных. С этой сценой скомпонована и пространная надпись, в которой перечисляются многочисленные титулы и эпитеты султана. Рукоять, меньшая по размеру, чем обычно, декорирована в технике глубокой резьбы стилизованными растительными узорами. Этому замечательному памятнику мало в чем уступает другой, хотя и иного назначения — стальная мисюрка — вогнутый диск с кольчужной сеткой, служивший для защиты головы воина от ударов (Эрмитаж, Ленинград).³⁰ Мисюрка украшена золотой инкрустацией, образующей стебли с завитками, тюльпаны, между которыми помещены фестончатые медальоны и картуши. Каждый раз, когда встречается подобный прием, нельзя не восхищаться художественным чутьем мастеров, прекрасно понимавших эффект светлой инкрустации, контрастирующей с темным фоном металла. Но в данном

случае автору показалось недостаточным одной лишь инкрустации, и он добавил маленькие рубины и бирюзу, закрепленные в золотых гнездах. Казалось бы, это должно было привести к чрезмерной перегрузке украшениями, однако умелое использование материалов дало возможность создать подлинный шедевр.

Растительные мотивы в убранстве этого памятника, и в частности изображения тюльпана, мелких цветов на тонких стеблях, свидетельствуют о том, что орнаментально-декоративные схемы средневекового турецкого искусства использовались и в отделке оружия. В связи с этим уместно привести еще один пример, подтверждающий высказанное, — большой шлем середины XVI в. (Эрмитаж, Ленинград). Он имеет конически-округлую форму, сделан, как и многие ему подобные, из меди, и был когда-то позолочен. Наибольший же интерес представляет его оформление, сочетающее надписи на венце и навершии с резными изображениями кипарисов, тюльпанов и арабесок, выполненными в том же стиле, что и на керамике, тканях и т. д.

Разными путями — и в результате обычных торговых связей, и после войн, приносивших одной из сторон богатые трофеи, — страны Западной и Восточной Европы знакомились с высокохудожественными памятниками турецких золотых и серебряных дел мастеров, медников, оружейников и других. Чаши, ковши, чары и прочие изделия из золота, серебра, бронзы, а также золотые и серебряные нити для вышивания входили в число постоянных статей турецкого вывоза. Именно их предлагал для торговли султан Мурад III в грамоте 1589 г. к царю Федору Ивановичу, переведенной тогда же на русский язык: «послал есмь... моего гостя Магмуда Дахалиля (Махмуда Халиля. — Ю. М.) в вашем государстве нашему величеству потребных товаров, шуб собольих и иных товаров, которые нам потребны, купити. А для того послали есма из своей казны... золотые товары». Большим спросом пользовались в России, наряду с «кизильбашскими» (иранскими) и «турские», то есть турецкие сабли, шлемы, щиты, шестоперы, закупавшиеся иногда в значительном количестве.

В области изобразительного искусства XVI в. ознаменован расцветом миниатюрной живописи.

Этому в большой мере способствовали продолжавшиеся контакты с художественной культурой соседних и более отдаленных стран. Если воздействие живописи Дальнего Востока и Италии в этот период почти исчезает, то иранское — неизмеримо возрастает, проявляясь в заимствовании сюжетов, образов, иконографии и техники.

Персидская живопись продолжала сохранять высокий уровень. Разнообразие тематики, проникновенные образы, совершенство исполнения поражали турок, и поэтому не удивительно, что иранские миниатюры ценились

в Турции, а сами художники-миниатюристы систематически приглашались к султанскому двору (или, будучи захвачены в плен во время войн, работали там принудительно).

Из всего этого, однако, не следует, что турецкая школа XVI в. представляла лишь отголосок иранской. Своеобразие этого периода состоит в отчетливо наметившихся двух направлениях, близких по характеру, но не совпадающих. Одно из них сформировали художники, развивавшие самобытные черты, сложившиеся в предшествующее время, — жанровость, особый стиль письма, ритмичность, колорит. Другое направление возникло в результате деятельности иранцев, работавших при османском дворе, и турок, творивших в иранской манере.

Любопытные сведения об этих направлениях дают письменные источники XVI в. Все художники, в соответствии с существовавшей тогда организацией ремесла, были объединены в особый цех. В одном из документов 1525 г. при описании такого цеха упоминаются 29 мастеров и 12 учеников (или подмастерьев), среди которых было пятеро иранцев, двое арабов, двое черкесов, венгр и молдаванин. Согласно же другому документу — 1557 г., придворные живописцы уже подразделялись на две группы: «наккаши Рума» — художники собственно Турции и «наккаши Аджема» — мастера прочих национальностей; из них — девять иранцев, один венгр и один франк (то есть европеец).³¹

Анализируя памятники турецкой школы XVI в. и сопоставляя их с иранскими того же времени, нетрудно обнаружить ряд признаков, выделяющих эту школу.

Как и иранской, ей свойственно многообразие тематики. Но помимо традиционных батальных и придворных сюжетов, эпизодов и сказаний, легенд и поэм, турки особенно охотно обращались к темам из повседневной городской и сельской жизни, разрабатывая их в манере, близкой к реалистической, а иногда несущей даже некоторый оттенок натурализма. В области композиции они предпочитали многофигурные сцены, ярусное и многоплановое построение для передачи пространства. В иконографии образов, наряду с сохранением черт условно-обобщенного стиля ближневосточной миниатюры, возникли и свои собственные, и в частности — тяготение к портретности, а в более поздний период — попытки передать чувства и настроения — радость, раздумье, страх, печаль. Турецкая школа своеобразна и по стилю письма. В отличие от своих иранских собратьев, непревзойденных в искусстве мягкого контура, плавных линий, у османских живописцев преобладают резкие линии рисунка, жесткие, несколько угловатые очертания. Наконец, колорит турецких миниатюр, как правило, строится на очень ярких, локальных красках; сравнительно редко включаются цветовые нюансы, но очень часто — серебро и золото.

Перечисленные особенности проявились в творчестве замечательных живописцев XVI в. История не сохранила имен многих из них, но созданные произведения служат прекрасным свидетельством таланта авторов.

стекла, кажутся окаменевшим кружевом — белым при дневном свете и черным, если смотреть на них из помещения. Купол дворца, расписанный орнаментом и украшенный лепкой, опирается на стрельчатые арки, а стены сверху донизу покрыты изразцами. В верхней части располагаются орнаментальные панно, по контурам соответствующие очертаниям арок или выступов; помещенная ниже лента фриза с кораническими надписями, белыми на синем фоне, опоясывает весь зал. Надписи — великолепный образец турецкого письма XVII в. — выполнил известный каллиграф Махмуд Челеби Топханели. В убранстве Багдадского дворца представляют особый интерес несколько вертикальных панно. Они мастерски исполнены, гармоничны по краскам, изящны по рисунку. В сложную композицию из голубовато-зеленых зубчатых листьев, пышных лотосов, вьющихся стеблей, слившихся в единую симфонию красок и линий, органически вошли необычные компоненты: на цветущих ветвях сидят птицы, а под кустом, повернув в грациозном изгибе шею, застыли олени.

Появление столь редких фигурных изображений можно объяснить только тем, что панно предназначались для дворцового, светского помещения и могли быть в какой-то мере защищены от строгого ригоризма фанатичных поборников веры. Но даже здесь автору росписей пришлось много подумать над тем, как «скрыть» и птиц, и животных. Это, очевидно, мог сделать лишь талантливый и опытный рисовальщик. Используя предельную причудливость контуров растительного узора, он придал подобные же очертания птицам и тем самым «замаскировал» их в ветвях, сохранив движения естественными и живыми. В этом смысле он оказался даже более изобретательным, чем его предшественник в XVI в., создавший сходные, но более простые по композиции панно в одном из помещений Топ-Капу, послужившие в качестве образца росписям Багдадского дворца.

Изразцовому убранству центрального зала не уступает резьба по дереву. Высокие ставни нижних больших окон, фигурные рамы ниш в стенах, двустворчатые двери, восьмиугольные столики — все это сделано из темного орехового дерева с инкрустацией. Мельчайшие кусочки и пластинки из слоновой кости, перламутра, черепахи образуют сплошной геометризованный узор.

Кроме Ереванского и Багдадского дворцов в 60-х годах XVII в. в Топ-Капу появилось еще несколько зданий — гарем, помещение для евнухов и другие. Они были возведены из камня, так как огромный пожар 1660 г., уничтоживший массу домов в Стамбуле, не пощадил и многие деревянные постройки Топ-Капу.

Широкое применение керамики в убранстве только что описанных мечетей и дворцов показывает, что и в этот период она сохраняла свое значение как удобный, долговечный и красивый декоративный материал.

В первой трети века ее качество было еще достаточно высоким, а росписи выполнялись в лучших традициях времени. Яркими сочетаниями красок радовала глаз изразцовая кладка не только столичных зданий, но и построек других городов — Эдирне, Коньи, Изника и т. д.

Характерным примером того, что и в более позднее время сложившиеся навыки и умение не исчезли, служит большой камин, датированный второй половиной XVII в. (Эрмитаж, Ленинград). Он состоит из граненого, переходящего в конус барабана на прямоугольном вертикальном панно. Подчеркнутые гранями, несколько вытянутые формы барабана и конуса напоминают стройные очертания минаретов. Камин выложен плитками различных размеров и конфигураций, пригнанными друг к другу так плотно, что швы между ними почти незаметны и поэтому он кажется монолитным. Роспись его выдержана еще в традициях предшествующего периода. Широкая кайма из выющихся зеленых стеблей, голубых и синих лотосов, голубая арка, заполненная белым стилизованным орнаментом сближают панно со стамбульскими коврами. С растительными мотивами удачно сочетаются продолговатые фигурные картуши и двойные волнистые полосы. Рисунок на конусе в виде сине-зеленых зубчатых листьев, образующих заостренные овалы с цветами лотоса, перекликается с подобными же схемами узора на парчовых и шелковых тканях XVI—XVII вв. В декорировке барабана основное место занимают небольшие картуши с тройным цветком, полосой меандра отделенные от маленьких арок с белым узором на синем фоне. У основания конуса изображены сине-голубые вазы с гиацинтами на длинных тонких стеблях.

Подписи, а тем более даты встречаются на турецкой керамике весьма редко; отсутствуют они и на камине. Между тем совершенство исполнения свидетельствует о несомненном таланте оставшихся неизвестными мастеров. Монументальная, строгая форма, четкая композиция рисунка, гармония ярких и чистых красок росписи делают камин значительным произведением искусства.

Бытовые изделия первой трети столетия, как и облицовочная керамика, отмечены весьма высоким качеством.

Наряду со следованием прежним художественным принципам изникские керамисты в ряде случаев пытались найти и нечто новое. Если формы утвари в общем остаются почти неизменными, то цветовая гамма несколько расширяется: иногда появляются иные соотношения тонов. К новым моментам следует отнести и частичное видоизменение узора, составляющих его элементов и трактовки. В качестве наиболее заметных примеров можно привести кружку и блюдо середины XVII в. (Музей Виктории и Альберта, Лондон). Кружка украшена мелким, необычным по очертаниям цветочным рисунком по голубому фону, а блюдо расписано белыми тюльпанами — резервом по шоколадно-коричневому фону.

Однако сохранять прежний высокий уровень в течение долгого времени было невозможно. Надвигавшийся общий упадок вызвал уменьшение

объемов строительства в Стамбуле и других городах, а это в свою очередь привело к сокращению производства изразцов. Если в царствование Ахмеда I в Изнике насчитывалось около трехсот мастерских, то в 1648 г., по словам Эвлия Челеби, их было только девять, а в 1654 — двенадцать. Постепенно ухудшилось и качество изделий. Наряду с тщательно выполненными плитками для дворцовых каминов, ремесленники «Израцовой крепости» стали все чаще и чаще выпускать блюда, кружки, тарелки и вазы с росписью толстыми, грубыми мазками. Водянистые краски часто сливаются под мутной зеленоватой глазурью, в которой то и дело встречаются пузырьки и черные точки от небрежного обжига.

Падение спроса на изразцы вынуждало керамистов, пытавшихся сохранить производство, к поискам новых путей сбыта своей продукции. А поскольку среди мастеров было много армян, греков, арабов, то естественно, что изделия, главным образом предметы утвари, больше чем раньше распространялись в среде национальных общин. Керамика Изника начала попадать и в Грецию и на остров Родос; греческие патриархи, жившие в столице, заказывали изникским мастерам и изразцы. По заказам христиан изготавливали керамику и в других городах — центрах производства — в Кютахье, Дамаске, Халебе (Алеппо) и т. д.

Вот почему декорировка изделий этого времени в ряде случаев представляет любопытное смешение чисто турецких орнаментальных мотивов с христианскими символами и даже сюжетами. Так, известен фрагмент плитки с обычным растительным узором, в который включены крест и греческая надпись о том, что изразец был изготовлен в 1667 г. по просьбе некоего Ласкариса, возможно, греческого патриарха.

Интересна и еще одна небольшая плитка (Эрмитаж, Ленинград). На ней изображен всадник в фиолетовом плаще, он вонзает копьё в дракона, извивающегося под копытами коня. Голова всадника окружена нимбом, а копьё заканчивается крестом. Справа, на выступе каменной башни, стоит женщина в голубом платье и фиолетовом покрывале.

Несмотря на некоторый схематизм и условность рисунка (особенно в передаче лиц), в сцене ощущается динамика и драматизм события: живо и естественно движение вздыбившегося коня, выразительна поза женщины, протянувшей руки к всаднику. Сюжет композиции нетрудно определить — это святой Георгий, спасающий принцессу в поединке с драконом.

Вместе с тем по колориту и отдельным деталям орнамента изразец близок к изделиям Дамаска. По-видимому, мастер-керамист был Христианином и работал в Сирии, что подтверждает арабская надпись в нижней части плитки: «Сделал Муса, сын Истафана, в городе Халеб, год 1699». Имя отца мастера — Истафан, то есть Стефан, необычное для мусульманина, говорит о вероисповедании их обоих. Год изготовления, обозначенный хотя и арабскими цифрами, но не в мусульманском летоисчислении, а в христианском, и упоминание сирийского города Халеб, где жило много

христиан, также свидетельствуют о том, что плитка предназначалась для украшения принадлежащего им здания. Изразцы с подобными сюжетами тем более примечательны, что, используясь в декорировке, они были таким образом рассчитаны на массовое обозрение. Специфика керамической утвари, предполагавшая в большей мере ее массовое распространение, обусловила то, что аналогичные изображения, символы и надписи встречаются в росписях всевозможных сосудов чаще, чем на изразцах. На блюдах с обычным турецким орнаментом — из тюльпанов, гвоздик и кипарисов можно видеть всадников в нимбах, очевидно, святых, пророков, например Авраама, и даже богородицу с младенцем. Интересна композиция одного из таких блюд, где в обрамлении турецкого узора помещены рисунок греческого здания и надпись: «Господи, господи, не отвернись от нас. 25 мая 1666 года».

Подобное «расширение» тематики не могло, однако, задержать общее падение уровня керамического дела, ставшее во второй половине XVII в. совершившимся фактом.

В значительно меньшей мере этот процесс ощущался в области художественной обработки металла и особенно на ювелирных изделиях, оружии и предметах утвари. Причина этого во многом объясняется усилившимся к концу века стремлением правящей верхушки и крупных феодалов к необычайной пышности и расточительности, к бездумной трате огромных средств на удовольствия и развлечения. Одной из наиболее приемлемых сфер «приложения» этих средств было приобретение предметов роскоши, драгоценного оружия, которые по требованиям заказчиков должны были сочетать и большую материальную стоимость и несомненные художественные достоинства. И хотя до сих пор не учтены полностью образцы более ранних периодов, о художественно оформленном вооружении, изделиях из золота, серебра, драгоценных и полудрагоценных камней дают представление памятники этого периода.

Как известно, национальный состав турецких ремесленников всегда был очень разнородным. В ювелирном деле, в частности, ведущую роль играли греки, сохранявшие и передававшие из поколения в поколение опыт и навыки прославленных мастеров Византии. Эвлия Челеби, сам происходивший из среды ювелиров, дает очень подробное и живое описание торжественного шествия стамбульских цехов, в котором принимали участие и золотых дел мастера. Они ехали по улице на арбах, увешанных кинжалами в ножнах, саблями, мечами, булавами, поясами, кадилами и кропилами, сбруями и другими ценными вещами, усыпанными камнями.

Искусство ювелиров вызывало неподдельное восхищение Эвлия Челеби. В одном месте он отмечает, что ремесленники-граверы могли «почерками та'алик, насх и рик'а уместить стих корана на талиسمане», в другом, — что «они просто волшебники». Самым знаменитым из них был грек Михаил, который, «прославившись, дарил падишахам Османской

династии расписанные эмалью футляры для часов, кинжалы и сабли; подобные изделия посылал он также персидским шахам и в другие страны — людям, понимающим его искусство, и от них тоже получал подарки».³⁴ Известностью пользовались и такие мастера, как армянин Айдын и албанец Осман Челеби.

Ювелиры были богатыми людьми — тот же автор неоднократно упоминает, что «количество имеющихся у них драгоценных камней знает только Аллах» и «у них есть индийские алмазы, бадахшанские рубины, бирюза из Нишапура, рыбий глаз из Судана. Особенно хороши драгоценности, отделанные кораллами, а агатовых зерен даже гуси не клюют».³⁵

Ювелирное дело было близко и понятно выдающемуся османскому бытописателю, поэтому тщательное перечисление и описание разнообразных произведений золотых дел мастеров постоянно фигурирует в его труде. Вот как он повествует, например, о подарках османского военачальника Мелека Ахмеда-паши крымскому хану в крепости Аккерман: «Затем дошел черед до трех чистокровных арабских коней, на одном из которых было седло, в изобилии усыпанное драгоценными камнями и жемчугом, до предназначенных на поясницу хану сабли из тянутой стали, в ножнах, усыпанных драгоценными камнями и жемчугом, колчана с четырьмя жемчужными крышками, жемчужного пояса султана Мурада IV, кинжала, усыпанного драгоценными камнями и жемчугом.. .»³⁶

Сохранившиеся до наших дней произведения полностью подтверждают высокую оценку, которую Эвлия Челеби дает мастерству ювелиров.

Одно из них — большой трон резного дерева с перламутровой инкрустацией (Музей дворца Топ-Капу, Стамбул). Над ним на четырех изящных колонках подвешен затканый золотом полог с рубинами и изумрудами, заканчивающийся огромным изумрудом размером 3 X 7 сантиметра и подвеской из крупных жемчужин. По четырем углам прикреплены искусно сделанные украшения из горного хрусталя и драгоценных камней. Подобие балдахина, вычеканенное из золота, также усыпано изумрудами и рубинами. Надпись над троном гласит, что он был изготовлен в XVII в. в царствование Ахмеда I. По установившемуся обычаю, в первый день мусульманского праздника байрама на этом троне восседал султан и принимал поздравления.

Необычайная пышность и богатство убранства, изящество и пропорциональность отдельных частей памятника невольно заставляют вспомнить слова того же Эвлия Челеби о золотых дел мастерах: «Они даже исполнили заказ султана Мурада IV, богато украсив его трон. Многие делают они и для посланцев из других стран, и те даже слепнут от блеска и великолепия».³⁷

И действительно, эта несколько наивная, но верная характеристика согласуется с художественным уровнем многочисленных подарков, обычно посылавшихся султанами с посольствами в различные государства Европы и Азии.

Дипломатические отношения между Османским государством и Россией возникли еще в конце XV в. и с тех времен турецкие ткани, оружие, упряжь и другие ценные вещи стали обычными в обиходе русских царей и высшей знати. До сих пор в Оружейной палате Московского Кремля хранятся роскошно отделанные царские регалии XVII в. — держава, скипетр, посох с алмазами, рубинами, изумрудами, образующими узоры в виде стеблей, листьев и цветов. Там же находится золотая сабля, сделанная в Турции в 1656 г. в подарок русскому царю, кинжалы, лук и стрелы в футляре с драгоценными камнями и многое другое. Великолепным мастерством отмечены и изделия из цветного камня — хрустальная кружка, яшмовая чаша, ароматники, чарки, а также золотые и серебряные сосуды, покрытые цветной эмалью и камнями.

Почти все эти произведения декорированы в стиле, знакомом по керамике, тканям, коврам, то есть изображениями роз, лотосов, тюльпанов, гвоздик на тонких вьющихся стеблях. Иногда эта излюбленная схема слегка видоизменялась, если тот или иной предмет изготовлялся в подарок правителю-христианину. В этом случае в привычный растительный узор вводились христианские символы и эмблемы. Любопытно отметить, что в особых реестрах, составлявшихся при русском дворе, куда вписывались дары, полученные царями, часто отмечалась утварь «греческого» или «цареградского» дела, то есть созданная мастерами греками Стамбула.

Изделия, подобные тем, которые предназначались для подарков, как явствует из их описаний, декорировались исключительно разнообразно. Отлично чувствуя особенности тех или иных материалов, мастера умело варьировали их, добиваясь гармоничного подбора, когда один материал подчеркивал достоинства другого. Ажурная резьба, чеканка, чернь, филигрань, применение камней, позолоты, серебра — вот далеко не полный перечень таких способов, благодаря которым удавалось достичь максимального художественного звучания вещи. Многие из этого арсенала приемов находят полное соответствие в богатейшей практике других стран Ближнего Востока, и в первую очередь Ирана, например, ажурная резьба, чеканка, закрепление драгоценных камней в глухих высоких гнездах-оправах. Вместе с тем некоторые особенности обработки, не говоря уже об орнаменте, имеют чисто местную основу.

Та высокая оценка, которую письменные источники дают мастерству османских ремесленников, подтверждается не только сохранившимися предметами утвари, но в равной степени художественно оформленным оружием. Это становится понятным, если учесть тесную связь, существовавшую между обоими видами ремесла, и непременно участие ювелиров в создании наиболее ценных предметов вооружения.

Главным центром производства оружия продолжал оставаться Стамбул, но кроме него своими изделиями прославились и два города на далеком северо-востоке Малой Азии — Эрзурум и Трабзон, где основную массу ремесленников составляли армяне и грузины. Виды оружия, как и раньше,

были многочисленными, а их типам и формам присуще большое своеобразие: существовали разновидности сабель, кинжалов, доспехов, бытовавшие только в османском военном обиходе и не имевшие параллелей в других странах. В XVII в. получили распространение и некоторые варианты оружия, ранее не встречавшиеся. Особые кинжалы, например, должны были носить на заседания дивана (совета при султана) высшие сановники — везиры и паши. Клинки таких кинжалов, короткие, малоизогнутые и обоюдоострые, делали из темной булатной стали высших сортов и инкрустировали серебром, рукояти — из орехового дерева, а ножны, массивные и тяжелые — из чеканного серебра с чернью, рельефным узором и надписями. Кроме сабель обычной формы — с длинным, сравнительно узким клинком, вошли в употребление и другие — с более коротким и широким. Основным материалом для ценных клинков была булатная сталь. В страну ввозился знаменитый индийский булат, но наряду с ним в Сирии и Малой Азии выделывались сорта так называемой дамасской стали, мало уступавшей ему по твердости и упругости. Очень часто в надписях на клинках оружейники указывали тот или иной сорт стали — «белый булат», «стамбульский» и т. д.

Обращая внимание на боевые качества оружия (даже при изготовлении парадных образцов), османские мастера в такой же степени заботились о его художественном оформлении. Все те материалы, технические приемы и орнаментика, которые употреблялись в ювелирном деле, широко использовались и в оружейном, дополняясь в ряде случаев новыми. По-прежнему, например, излюбленным приемом была инкрустация клинков сабель и кинжалов золотом, реже серебром в виде растительных узоров, как правило, сочетавшихся с эпитафией. Надписи были непременной принадлежностью почти всякого богато оформленного оружия. С течением времени выработались специальные формулы, чаще всего религиозно-благопожелательного содержания: «Во имя бога милостивого и милосердного», «Помощь от бога, скорая победа и милость верующих», «Нет героя, кроме Али, нет меча, кроме Зу-ль-факара».³⁸

В декорировке предметов вооружения примерно с первой половины XVII в. начал применяться прием, дававший большой художественный эффект. Ножны сабель, щиты, колчаны, а также седла и чепраки стали украшать небольшими фигурными пластинками нефрита или яшмы разных оттенков — от молочно-белого до темно-зеленого. Удачно гармонирующие с чеканным или резным фоном металла, эти пластинки, в свою очередь, инкрустировались золотыми узорами и вставками из мелких рубинов или бирюзы, выделявшихся на гладкой цветной поверхности камня. Такой сложный способ значительно обогащал внешний вид изделия, не лишая его художественности и изящества. Он известен не только по оружию — в этой же технике нередко оформляли чаши, блюда, складные зеркала, кожаные фляги и многое другое. Подобно золотым и серебряным сосудам, их привозили в качестве султанских даров русским царям, запи-

сывая в реестры под наименованием изделий «турского» или «царьградского» дела, что сразу же указывает на место их изготовления.

Широкое применение вставок цветного камня (кроме яшмы и нефрита использовался горный хрусталь, иногда перламутр) связано с искусством резьбы по камню вообще, получившим значительное развитие именно в XVII в. Пока еще не выяснено окончательно, сложилось ли оно на местной почве или было принесено извне, из того же Ирана, где обработка поделочного камня была известна в более ранний период, не сказалось ли и здесь воздействие Дальнего Востока и Индии. Однако к рассматриваемому времени может быть отнесена целая группа образцов утвари, изготовленных из различных пород камня и имеющих особые типы формы и декорировку. Чаще всего это полусферические чаши или ковши, грушевидные вазы с двумя ручками, цилиндрические кружки, вырезанные из целых кусков темно-зеленого нефрита, прозрачного горного хрусталя, халцедона и т. д. Иногда эти формы имеют прямое соответствие с формами в других видах прикладного искусства (например, керамических кружек) или повторяются в отдельных деталях. Художественный эффект этих изделий, кроме совершенства линий, опять-таки достигается сочетанием гладкой фактуры темного или прозрачного камня с тонкими золотыми прожилками инкрустации, образующей вьющиеся побеги или орнаментальную сетку со вставками мелких драгоценных камней в золотых гнездах, наподобие цветка.

В противоположность ювелирному и оружейному делу, камнерезному искусству, которые не только не обнаруживают еще упадка, но в ряде случаев отмечены большими творческими успехами, ткачество XVII в. повторяет уже пройденный путь. В рисунках парчи, бархата и шелков Бурсы и Ускудара, как и раньше, преобладают растительные мотивы, а цветовая гамма строится на резком контрасте красно-малинового фона и золотого или серебряного шитья.

Качество тканей все еще остается высоким; показательна в этом отношении риза из великолепной шелковой парчи, относящаяся к первой половине столетия (Эрмитаж, Ленинград). Композиция здесь основана на волнообразном ритме поднимающихся вверх стеблей с листьями и крупными стилизованными цветами. Размещены они так близко друг к другу, что голубой фон сливается с серебром и золотом узора в полную блеска и гармонии гамму. Несомненная художественная ценность ткани подтверждается пространной русской надписью на кайме оплечья, говорящей, что в 1622 г. боярин Трубецкой пожаловал ризу в один из монастырей, а «цена ризе — триста рублей».

Османские ткачи разработали в это время лишь один новый вид изделий — небольшие прямоугольные коврики из малинового бархата, с несложным рисунком, или воспроизводящим схемы шерстяных ковров (фигурный медальон в центре и мягкие закругления по углам), или состоящим из звезд и крестов, покрывающих поле. Общим для большинства их

являются характерные каймы из маленьких арок вверх и вниз. Такие коврики пользовались в Европе большим спросом и даже имитировались итальянскими мастерами. Правда, в этих случаях воспроизводились лишь основные контуры рисунка, а детали трактовались в чисто местном духе.

В турецком ковроделии первой половины — начала XVII в. ведущую роль по-прежнему играл Ушак. Не случайно Эвлия Челеби выделял его продукцию среди прочих, а Кятиб Челеби при описании города подчеркивал, что «Ушак... известен продажей ковров и молитвенных ковриков».³⁹ Нужно отметить, что значительную часть населения города составляли греки и армяне, причем изготовлением ковров занимались исключительно женщины гречанки.

Среди ушакских изделий, как и в предыдущем столетии, преобладали две разновидности — «медальонная» и «звездчатая». Все той же оставалась композиция центрального поля, изменения коснулись лишь узора борта, в который уже не включались стилизованные «куфические» надписи. Их место заняли мотивы, сочетающие геометрический орнамент с растительным. Такая трактовка не была, однако, обязательной, и множество образцов продолжало изготавливаться по старым рисункам.

Из новых вариантов, появившихся в это время, нужно отметить тип молитвенного ковра, в котором композицию образуют две противолежащих арки и медальон в центре.

Более интересна другая разновидность, где поле заполнено фигурами, напоминающими птиц. Хотя в настоящее время считается, что такие изображения представляют модификацию растительного узора, первоначальное истолкование надолго закрепило за коврами название «птичьих». Их колорит несколько отходит от общепринятой турецкой цветовой гаммы. Основным тоном в расцветке служит светлый, кремовый фон поля и каймы, на котором четко рисуются многоцветные фигуры «птиц» и растений.

Одной из отличительных черт ушакских ковров XVII в. является характерный узор борта, встречающийся и на уже упоминавшихся молитвенных вариантах — с двойной аркой, и на «птичьих».

Ушакские изделия, как и раньше, служили неперенными атрибутами картин итальянских, голландских, немецких живописцев, умело использовавших их отличные декоративные качества. Один из «птичьих» ковров изображен, в частности, на картине известного итальянского мастера XVII в. Алессандро Варотари (Падованино) «Александр и Роксана» (Эрмитаж, Ленинград).

В первой половине XVII — начале XVIII в. продолжали функционировать и придворные мастерские, но их продукция, как и ткани, уже не выходит за пределы обычных повторений старого. С большим вкусом и мастерством сотканы, например, три молитвенных ковра, относящихся к XVII в. (Музей дворца Топ-Капу, Стамбул). Главное место в их декори-

ровке занимают вьющиеся стебли с лотосами, розами, изогнутыми листьями. Изображенный на одном из них цветущий куст, усеянный большими белыми цветами на темно-синем фоне, кажется перенесенным с изразцового панно, и сейчас украшающего султанские апартаменты в Топ-Капу.

Кроме Ушака и дворцовых мастерских, в XVII в. начинают выдвигаться и некоторые периферийные центры — города Бергама, Ладик и другие, образцы изделий которых, в особенности Бергамы, несут еще много ушакских черт.

Изобразительное искусство периода, последовавшего за «золотым веком», внешне, казалось бы, развивает определившуюся линию. Специальная художественная мастерская, так называемая арслан-хане, в столице сосредоточивала лучшие силы придворных мастеров. Кроме того, по данным письменных источников, в Стамбуле насчитывалось по крайней мере сто с лишним мелких мастерских и около тысячи свободных художников. Все живописцы были объединены в цех, имевший своего патрона, Шемрахима, и условно значились наккашами, то есть своего рода декораторами. Провести различие между этой категорией и мусаввирами — портретистами весьма трудно, так как, например, и Шах-Кулу и Вали-Джан числились тоже наккашами, но прославились и в сюжетной живописи. Мусаввиров было значительно меньше — около сорока, всего в четырех мастерских. Эвелия Челеби упоминает и некоторых известных мастеров своего времени — Тирьяки Османа Челеби, Мискали Солак-заде, Пехливана Али, работавших преимущественно в батальном жанре.

Все эти данные подкрепляются значительным числом художественных произведений, относящихся к первой половине XVII — началу XVIII в. Однако если сопоставить их с образцами творчества предшествующего периода, то окажется, что достойной замены таким крупным мастерам, как Осман или Нигяри, не нашлось. То, что было свойственно и зодчеству и прикладному искусству — повторение пройденного, проявилось и в миниатюре.

В нескольких сохранившихся сериях, принадлежащих анонимным авторам, заметен тот же, что и раньше, интерес к бытовой тематике. Так, среди рисунков, собранных для альбома Ахмеда I, можно встретить воспроизведение сцен городской жизни: музыканты, дающие концерт в богатом доме, гротескный танец ряженных на площади. Жанр занимает основное место и в другой серии, повествующей о жизни турецкого города XVII в. Здесь показаны народные празднества в Стамбуле и популярные состязания по стрельбе из лука, приготовление еды на дворцовой кухне и торжественный выход султана. Своеобразный «рассказ средствами живописи» особенно чувствуется в рисунке, изображающем «сцену у фонтана». Автор хорошо использовал место действия — источник, для того чтобы показать

тип мечетей, повторенный в десятках построек XVI—XVII вв., перешел и в XVIII в., о чем можно судить по памятникам столицы и других городов. Такова, например, стамбульская мечеть Хеким-оглу Али-паши (1734 г.), в плане аналогичная мечети Джерах-паши (конец XVI в.). Черты стиля XVI в. в той или иной мере свойственны мечетям Али-паши в Чорлу, Ени-Валиде, Касим-паши, Мехмеда II, построенной еще в 1473 г., но перестроенной в 1767 г. — в Стамбуле.

Если обратиться к прикладному искусству, то почти в каждом виде также сохраняются отдельные формы или элементы, а то и целые схемы и композиции XVI—XVII вв. В ковроделии продолжали широко использоваться старые орнаментальные мотивы, не говоря уже о технике и колорите, передававшихся из поколения в поколение. В основе орнаментики лежали растительные узоры; они образовывали, в зависимости от назначения ковров, или сложную, произвольно варьирующуюся композицию — на парадных образцах, или же сочетались с изображением михраба — на ритуальных.

В XVIII — начале XIX в. произошло некоторое перераспределение центров ковроделия. В Ушаке производство сократилось, а в придворных мастерских почти замерло. Зато возросло значение таких, прежде малоизвестных центров, как Гёрдес, Кула, Бергама, Ладик, Муджур и другие. Подавляющее большинство изделий принадлежит к типу молитвенных, поэтому их композиция более или менее одинакова — это изображение михраба, обрамленное широкой орнаментальной полосой. Связь с прошлым прослеживается и в этом случае весьма отчетливо. Так, в рисунке образцов Гёрдеса угадываются многие элементы узора ковров придворных мастерских — традиционные зубчатые листья, цветы розы, лотоса и т. д.

Работы мастеров Гёрдеса и Кулы очень близки. Их орнаментика настолько сходна, что иногда требуется большой навык и опыт, чтобы заметить разницу. Изделия Кулы менее тщательно и тонко выдвельвались, чем гёрдесские, поэтому уступают им в четкости рисунка, но зато превосходят по цветовой гамме, более насыщенной и глубокой. Кроме арки, поддерживаемой двумя колоннами, и широкой каймы, в их композицию вводятся узкие продольные полосы с темными и светлыми прямоугольниками.

Своеобразным узором и колоритом отличаются образцы Ладика с угловатыми, резкими контурами рисунка и яркими, локальными красками. Таков, в частности, один из ковров, относящийся к началу XVIII в. (Эрмитаж, Ленинград). В нем хорошо разработана композиция и удачно найдено соотношение цветов. Середину занимает пятиугольник, окрашенный в густой, насыщенный красный цвет; в углах, на чистом синем фоне — стилизованные крупные гвоздики с белыми и красными лепестками. Яркость центрального поля оттеняется более сдержанным колоритом широкой желтой каймы с красными, синими, коричневыми розами, тюльпанами и гиацинтами. Несмотря на схематичность изображений, в их очертаниях и расцветке легко можно узнать мотивы керамики Изника, тканей Бурсы,

серебряных изделий Стамбула и Эрзурума, то есть отголоски орнаментально-декоративного стиля более ранних эпох.

Производство художественных тканей в XVIII — начале XIX в. по сравнению с предшествующим временем сильно сократилось. Центрами оставались Бурса и Стамбул, причем в столице ценные ткани изготовлялись исключительно для нужд двора, на особой султанской мануфактуре в пригороде — Хереке. Качество шелков, бархата, парчи в начале века было еще достаточно высоким; нарядные, разнообразные по расцветке, с золотыми и серебряными нитями, они по-прежнему широко использовались для шитья одежды. В их орнаментике также нередки старые мотивы. На одном из фрагментов шерстяной ткани середины XVIII в. (Эрмитаж, Ленинград), служившей, очевидно, завесой, золотом и серебром по малиновому и зеленому фону искусно вытканы фестончатые арки, опирающиеся на колонны, лампы на длинных цепях, спускающиеся с вершин арок.

Тот же отпечаток преемственности во многом несут образцы художественной обработки металла.

По формам различные предметы утвари — бронзовые, медные, серебряные лампы, кувшины, чаши, ароматники — восходят к предшествующим, а в их декорировке используются резьба, чеканка и в меньшей мере инкрустация. Однако техническая сторона исполнения во многих случаях оказывается не на высоте; прежние изящество и легкость орнаментальных композиций уступают место относительно грубой и примитивной трактовке.

Сходные процессы характеризуют и ювелирное дело этой эпохи. Коррупция, возможность путем взяток, подкупов, махинаций быстро обогатиться, но вместе с тем и опасение скорой утраты награбленного, неуверенность в завтрашнем дне сильнее чем раньше толкала правящую верхушку, высших сановников, да и самого султана к необычайной роскоши. Огромные средства тратились на непрерывные празднества и развлечения, на строительство пышных дворцов по берегам Босфора, на торжественные выезды и церемонии, где можно было блеснуть нарядами, украшениями, оружием. В связи с этим трата невероятных сумм на ювелирные изделия стала обычным явлением. О том, какими средствами обладали вельможи, стоявшие близко к султану, говорит следующий факт. После смерти одного из крупнейших сановников, Бешира, фактически правившего империей в течение тридцати лет, осталось 29 миллионов пиастров, 160 ценнейших доспехов и 800 пар часов, усыпанных драгоценными камнями.

В этих условиях ценность ювелирных изделий стала определяться не только и не столько художественностью, мастерством исполнения, сколько материальной стоимостью. Желание максимально обогатить вещь приводило к перегрузке лишними деталями и, естественно, сводило на нет художественное значение.

В отделке оружия, как и раньше, широко использовались золото и серебро, булатная сталь лучших сортов и драгоценные камни, резное дерево и перламутр, рог и слоновая кость, нефрит и агат, бирюза и кораллы.

Но и здесь наблюдается неоправданное стремление увеличить цену предмета, а само оформление теряет прежний артистизм и строгость.

Организация оружейного производства в этот период отчасти утрачивает централизованный характер, о чем свидетельствуют многочисленные образцы, изготовлявшиеся не только в столице, но и на далекой периферии, не считая Трабзона и Эрзурума. Выполняя заказы пашей и беев, стамбульские оружейники еще выводили золотом на клинках ятаганов грозные строки в честь владельцев, дышавшие старой ненавистью к неверным — гяурам:

*Ударит твой кинжал,
И побегут враги.
Отмщенье он несет,
Подобно зу-ль-факару.*

Но теми же феодалами уже давно был принят на вооружение тип кинжала, занесенный с Кавказа через посредство грузинских и армянских ремесленников Карса и Ахалцыха: так называемая кама с длинным и прямым обоюдоострым клинком, с рукоятью и ножнами, оправленными в серебро и усеянными кораллами. Сабли особого типа с оригинальной декорировкой делали в начале XIX в. и в турецких провинциях Восточной Анатолии, в Валахии и Молдавии, Сербии, Греции, Албании. И народы каждой из этих стран и областей включали или в орнаментику, или в форму оружия нечто свое: изображения христианских святых, соседствовавшие с султанской тугрой, тонкие филигранные узоры, цветную эмаль и многое другое.

Усилившейся примитивизации приемов оформления не избежало и керамическое дело. Изник к XVIII в. утратил свое значение. Султанское правительство, обеспокоенное упадком некогда процветавшей отрасли художественного ремесла, пыталось до некоторой степени ее возродить. С этой целью издавались указы (1705 и 1719 гг.), в которых властям Изника предписывалось восстановить изготовление изразцов и посуды. По указу же 1724 г. последние из оставшихся в городе искусных мастеров были переведены в специальную мастерскую в одном из пригородов Стамбула — Текфур-Сарае. Здесь в течение полувека в ограниченном количестве, почти исключительно для султанских зданий, выпускали изразцы, воспроизводящие в ухудшенном варианте старые рисунки и мотивы — вьющиеся стебли, цветы тюльпана, гвоздики, лотоса, розы; цветовая гамма лишь отдаленно напоминала искрящиеся краски XVI в.

В области изобразительного искусства уже самое существование миниатюрной живописи говорило не только о связи с прошлым, но и об отсталости этого вида творчества. Признавая миниатюру, мусульманские богословы всячески препятствовали развитию других видов живописи, и в этих условиях для Османской империи XVIII — начала XIX в. была бы, например, немислима портретная живопись маслом, появившаяся в то время в соседнем Иране.

Среди миниатюристов этого периода известны имена таких живописцев, как Решид Селимиели, Мустафа Челеби, Фасих Деде, Фенни Деде, Дервиш Хасан Эйюблу и другие. В выборе сюжетов из легенд, сказаний, сцен военной или придворной жизни, в технике — с тщательной передачей мельчайших деталей и яркими интенсивными красками, в иконографии — с условными позами персонажей, плоскостной трактовкой они полностью следовали канонам старой школы.

Таким образом, использование эстетических традиций прошлого, резко усилившееся по сравнению с предшествующим периодом и заключавшееся не столько в творческом восприятии и переработке, сколько в прямом и открытом копировании — одна из основных черт турецкого искусства XVIII — начала XIX в.

Другую черту художественной культуры этого времени составляет заметное европейское влияние, начавшее проникать на турецкую почву уже с конца XVII в. и усилившееся именно в XVIII в.

Практически процесс европеизации начался с деятельности европейских мастеров, приглашавшихся султанским правительством. В страну приезжали, жили, работали многие художники, архитекторы, декораторы, среди которых можно назвать Ж. Б. ван Моура (1671—1737), А. Л. Кастеллана (1772—1838), А. Ж. Меллинга (1763—1831) и других.

Кроме того, как правило, в состав различных посольств, прибывавших в Турцию и находившихся там иногда длительное время, входили и художники, например, Ж. Э. Лиотар (1702—1789), Л. Ф. Кассас (1756—1827), Ж. Б. Илер (1753—1822), А. Ш. Карафф (1762—1822), русский живописец Сергеев, сопровождавший в 1793 г. посольство М. И. Кутузова.

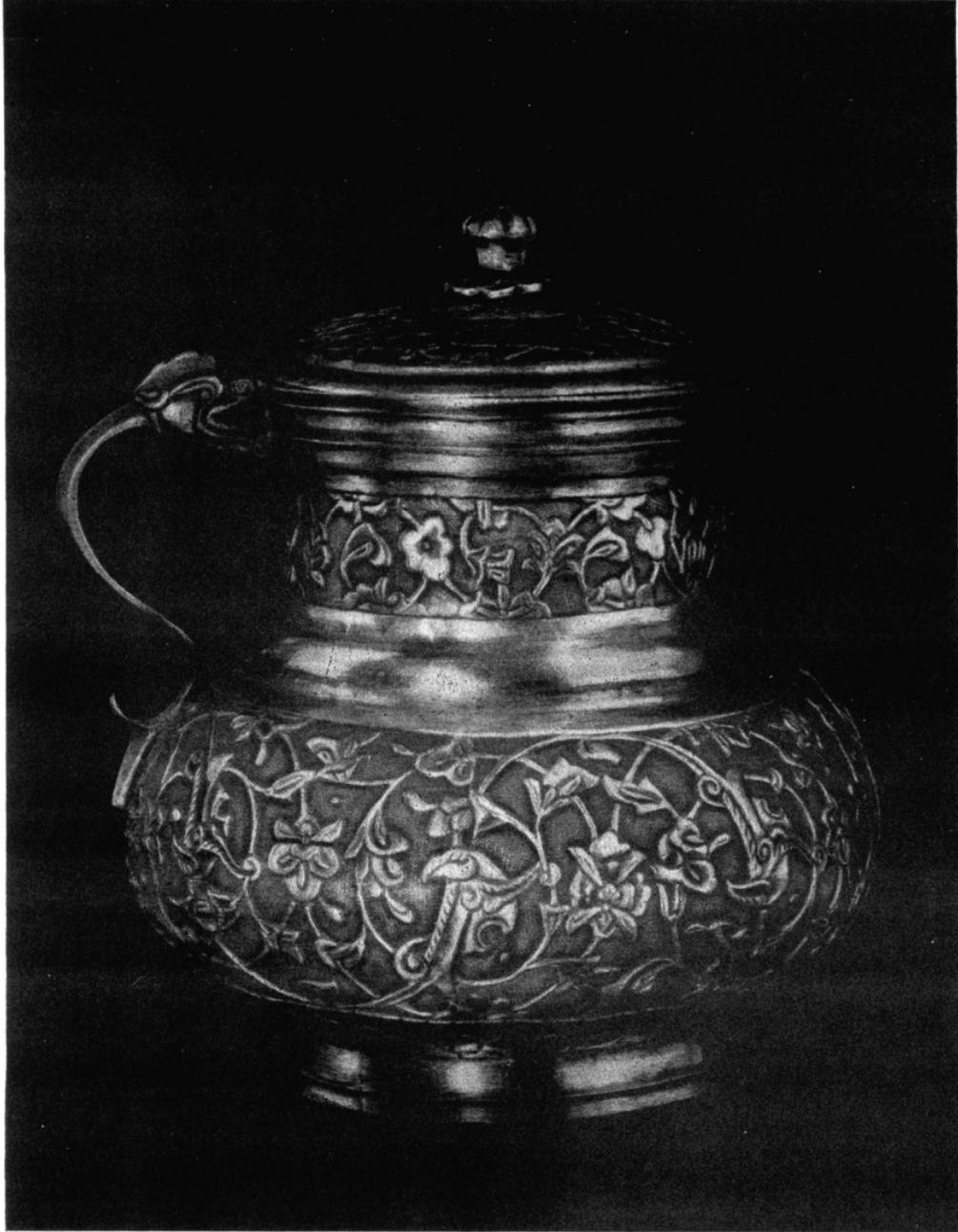
Цель приглашений диктовалась все тем же стремлением правящей верхушки соперничать друг с другом в богатстве и пышности. Естественно, что такое соперничество чаще всего могло выразиться в строительстве всевозможных зданий, и в первую очередь — дворцов и павильонов. В этой обстановке, не довольствуясь собственными архитекторами, художниками, декораторами, султанский двор стал приглашать европейских мастеров. По их проектам и при участии начали разбивать увеселительные парки, сооружать многочисленные дворцы, павильоны, беседки в живописных уголках на берегах Босфора и Золотого Рога.

Вполне понятно, что европейские архитекторы, хотя бы на первых порах, должны были придерживаться местных традиций в общей планировке. Вот почему по внешнему облику дворцы XVIII в. мало отличаются от подобных же зданий более раннего времени, а заимствованные элементы — мотивы барокко и рококо прослеживаются главным образом в их внутреннем убранстве.

Это хорошо видно на примере дворца Айналы-Кавак, решенного по внешнему виду в собственно турецком стиле. Между тем его интерьер — большой двусветный зал декорирован лепным узором в стиле барокко, сплошь покрывающим узкие простенки между огромными окнами.



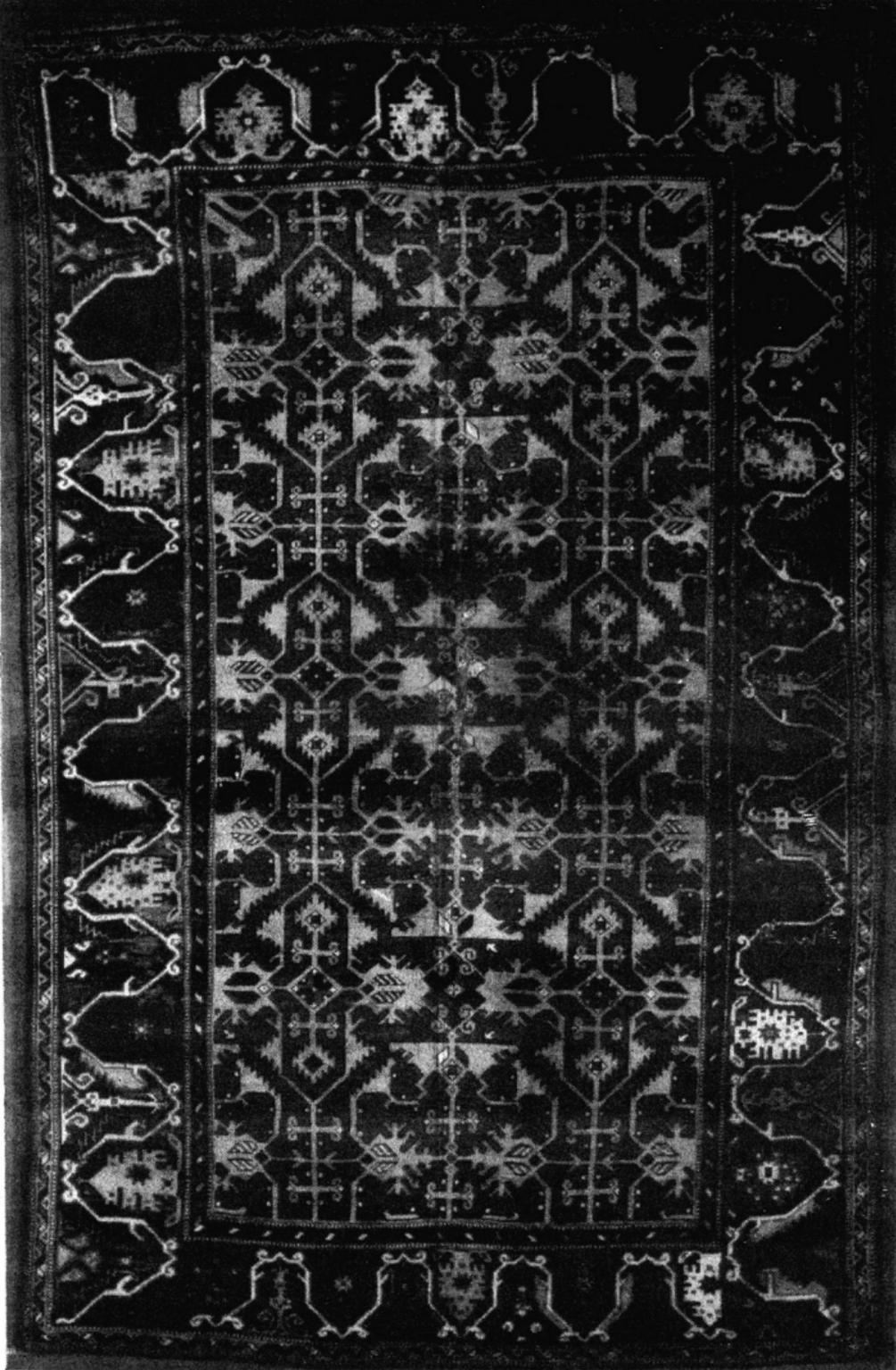
37. Шлем стальной (мисюрка). XVI в.



36. Серебряный кувшинчик. XVI в.



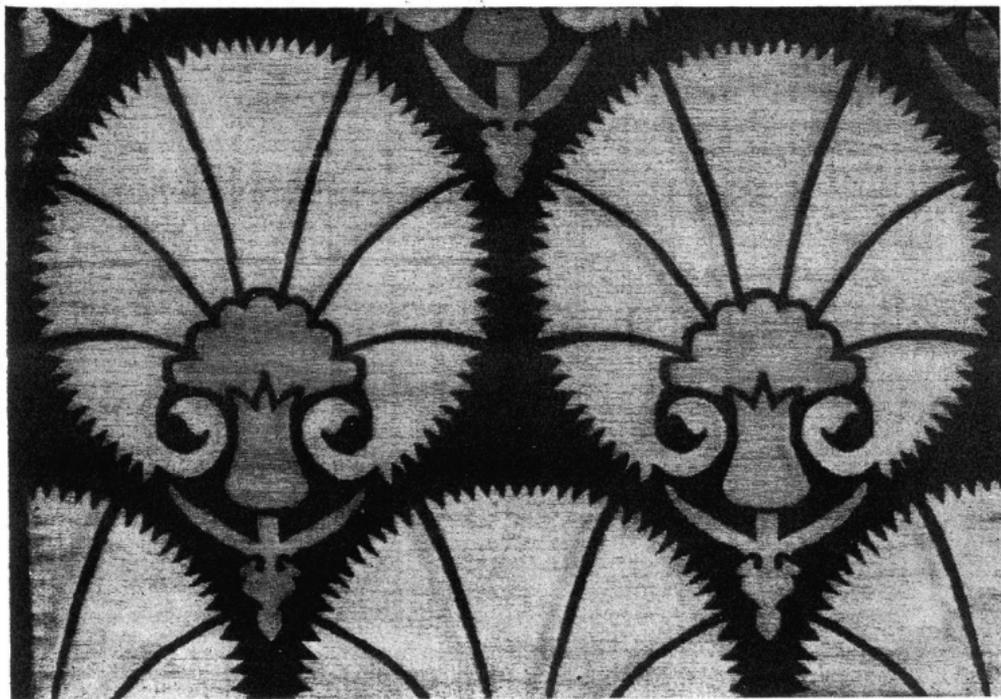
35. Рукоять кинжала. Слоновая кость. XVI в.

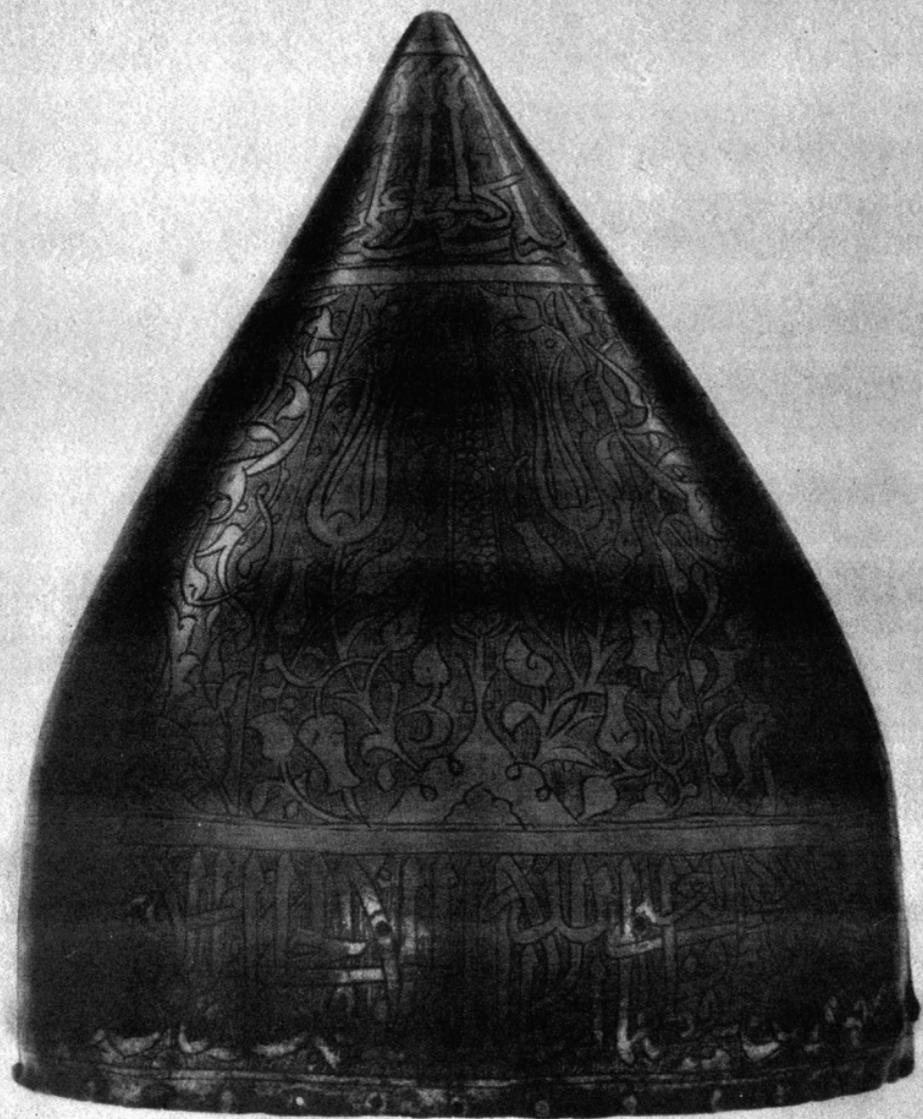


32. Ковер шерстяной. XVI в.



30—31. Образцы парчовых тканей. XVI в.





38. Шлем медный. XVI в.