



МІНІАТЮРА РЕЗИ АББАСІ З МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ ТА ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ МАЙСТРА

Актуальність теми представленої матеріалу визначається нагальними потребами вітчизняного орієнтального мистецтвознавства та численними прогалинами, які йому ще належить заповнювати і заповнювати. Нині, хоча ще й дуже обережно, усе ж можна говорити про поступове відродження в Україні орієнтального мистецтвознавства, адже потроху у фахових і популярних виданнях з'являються публікації, присвячені мистецтву Сходу, а наявність в Україні державних та приватних колекцій зі східними експонатами спонукає до їхнього вивчення, атрибуції, осмислення, інтерпретації та оцінки.

Як відомо, київський Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків володіє розкішними художніми колекціями, але поціновувачі прекрасного значно краще знають перлини його західної колекції, аніж східної. Це великою мірою пояснюється вкрай малою кількістю присвячених їм публікацій. Безумовно, слід віддати належне роботі співробітників музею, які здійснюють наукові пошуки, збирають матеріал і, всупереч перешкодам, публікують експонати колекції, супроводжуючи їх власними науковими коментарями. Так, що стосується відділу мусульманського мистецтва музею, то в останні роки було видано альбом-путівник, присвячений східній колекції музею [Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Східна колекція: Альбом... 2005], вийшли з друку декілька інформативних буклетів, присвячених мистецтву середньовічної Персії та килимам Азербайджану XVIII – початку XX ст. [Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків: Мистецтво середньовічної... Без р.; Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Східна колекція: Килими... 2007], було видано набір листівок з репродукціями творів середньовічного

Ірану з колекції музею [Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків: Мистецтво середньовічного... 2005]. Та все ж очевидно, що експонати східної колекції музею потребують більшої кількості публікацій, особливо це стосується таких унікальних її шедеврів, як, наприклад, мініатюра видатного іранського художника Рези Аббасі “Виночерпій” (мал. 1). Адже автор твору не лише один з найвідоміших мініатюристів на Близькому Сході, а й один із найзнаніших мусульманських художників у світі. Та якщо про те, що в Музеї Ханенків представлено шедевр Веласкеса “Портрет інфанти Маргарити”, та про інші шедеври західноєвропейського мистецтва чудово знають поціновувачі прекрасного, то чи багато знайдеться таких, яким відомо, що в цьому ж музеї експонується твір майстра, славу якого на Близькому Сході можна сміливо порівняти зі славою найвидатніших західних живописців у Європі? Відтак і сам унікальний факт володіння таким твором, і власне твір потребують популяризації. А можливо, це незначний, так би мовити, прохідний твір видатного художника, тому він і мало знаний? Дати відповіді на ці та інші запитання, дослідити мініатюру “Виночерпій” Рези Аббасі на тлі традицій класичної іранської мініатюри, творчої спадщини художника та в культурно-історичному контексті епохи, спробувати вирішити найголовніші завдання, які завжди постають перед мистецтвознавством: вивчити пам'ятку, зрозуміти пам'ятку і, зрештою, оцінити пам'ятку, – і є метою цього дослідження.

Мініатюрний живопис Ірану XVI – початку XVII ст. є однією з найцікавіших сторінок історії мистецтва народів Близького та Середнього Сходу. У XVI ст. майже в усіх великих містах держави Сефевідів – Тебризі, Казвіні, Мешгеді, Ширазі – функціонували художні майстерні, в яких

над створенням рукописних книг працювали каліграфи, художники, орнаменталісти.

Перші своєрідні дослідження близькосхідної мініатюри зустрічаються вже у трактатах XV–XVII ст., присвячених творчості художників та каліграфів. Наукове вивчення середньовічної мініатюри Ірану розпочалося наприкінці XIX ст., коли за дослідження східних рукописів взялися учені західних країн, які зацікавилися мистецтвом східної мініатюри, позаяк саме воно головним чином характеризувало стан образотворчого мистецтва на середньовічному Близькому та Середньому Сході.

Розпочате наприкінці XIX ст. наукове вивчення східної мініатюри пройшло відтоді два основних етапи, під час першого з яких емпіричне накопичення фактів – виявлення пам'яток та їхня публікація – переважало над аналітичною роботою. Приблизні часові межі цього етапу – з кінця XIX ст. до 1940-х років. У цей час з'явилися праці, що супроводжувалися багатим ілюстративним матеріалом та містили загальну характеристику живопису Близького та Середнього Сходу. Це були альбоми, описові каталоги, загальні роботи з історії східного живопису чи східного мистецтва, лише в окремих статтях розроблялися вузкі проблеми, розглядалися конкретні пам'ятки чи група пам'яток, творчість того чи іншого майстра.

На цьому етапі вивченню мистецтва мініатюри мусульманського Сходу присвятили свої праці такі західноєвропейські та американські автори, як К. Юар, Ж. Карабачек, Е. Блоше, Ф. Мартін, Ф. Шульц, Е. Кюнель, Т. Арнольд, А. Сакісіан, Л. Бінґон, Ж. Вількінсон, Б. Грей, М. Ага-оглу, М. Діаманд, І. Щукін, Б. Робінсон, С. Марто, Г. Вевер, Л. Бінґон, А. Поуп, А. Годар, В. Кубічкова та інші.

З українських учених у 1920–1930-х роках над вивченням мистецтва Близького та Середнього Сходу працював професор Всеволод Михайлович Зуммер, основна увага якого була зосереджена на дослідженні мистецтва тюркських народів. Зробила свій цінний внесок у справу вивчення мистецтва народів, що традиційно сповідують іслам, і талановита учениця В.М. Зуммера – Марія Іванівна Вязьмітіна.

Серед робіт радянських авторів, присвячених загальним проблемам розвитку

та окремим питанням мініатюрного живопису середньовічного Близького й Середнього Сходу, найпершими були праці Ф. Розенберга, В. Крачковської, Б. Деніке, А. Свіріна, Л. Гюзальяна та М. Дьяконова.

На наступному етапі, з кінця 1940-х років, науковці перейшли до осмислення процесів розвитку мініатюри, її образного ладу, характеру. Накопичений вже на той час чималий матеріал дав можливість систематизувати мініатюрний живопис за періодами, класифікувати його за школами, зафіксувати найхарактерніші особливості окремих живописних центрів, зробити певні узагальнення. У цей час були здійснені нові атрибуції, виявлені нові пам'ятки, нові місця створення рукописів та мініатюр тощо.

Значний інтерес до живопису Ірану XVI – початку XVII ст. виявлявся на теренах ряду колишніх радянських республік. Вивченню східної мініатюри присвятили спеціальні дослідження Г. Пугаченкова, О. Гальоркіна, Л. Ремпель, Л. Єлькович, А. Хакімов, Т. Каптерева, Ш. Шукуров, М. Ашрафі, Л. Гюзальян, А. Адамова, Т. Грек та ін. Основним об'єктом досліджень більшості цих авторів стала мініатюра Середньої Азії, що на певних етапах розвивалася в тісній взаємодії із живописними школами Близького Сходу, хоча й мала низку специфічних особливостей.

Значний внесок у вивчення мистецтва мусульманського Сходу, в тому числі у справу дослідження мініатюри, зробив академік Б.В. Веймарн, докторська дисертація, численні статті, публікації та монографії якого присвячені мистецтву Близького та Середнього Сходу.

Окремих проблемам та майстрам каліграфії, художнього оформлення середньовічних рукописів, мініатюрного живопису присвячені роботи мистецтвознавців А. Саламзаде, К. Керімова, А. Казієва та ін. До загальних проблем рукописів звертались О. Семенов, А. Казієв, Г. Костигова, А. Іванов та ін.

Цінний внесок у вивчення іранського рукопису та книжності в цілому зробили іранські вчені М. Мінові, С. Нафісі, М. Байані, І. Афшар, М.Т. Данеш-Пажух, Дж. Матіні, К. Рана Хосейні, Р. Гомайун Фаррох, афганський спеціаліст А. Хабібі та ін.

Водночас у вивченні східної мініатюри є певні прогалини. Впадає в око, що й нині

досить мало уваги приділяється аналізу суфійських значень та підтекстів, закладених в образну систему багатьох східних мініатюр. Відтак питання відображення суфійських ідей у мініатюрі потребує подальших студій та видається перспективним напрямком досліджень у галузі вивчення близькосхідного мистецтва.

Пройшовши упродовж XIV та XV століть великий і складний шлях розвитку, іранська мініатюра виробила високі художні традиції. Визначальним для розвитку мистецтва мініатюрного живопису Ірану XVI ст. було блискуче мистецтво Герата кінця XV ст. Наступним важливим етапом у розвитку близькосхідної мініатюри став розкішно-декоративний, рафінований стиль тебризьких художників. Одна з основних відмінностей наступних – казвінської та мешгедської – шкіл у порівнянні з тебризькою лежить у площині колориту – холоднішого від загального теплішого колориту тебризьких робіт 1530–1540-х років.

Історія ширазької мініатюри XVI ст. являє собою картину розвитку та розквіту іранського живопису з притаманними йому загальними високими якістьми середньовічного східного мистецтва і разом із тим стійкими рисами місцевої національної традиції. Загалом у ширазькій мініатюрі переважав такий поетичний образний лад, у якому оповідність поєднувалася з декоративністю, динаміка окремих фігур – з гармонійною урівноваженістю композиції, а твір у цілому сприймався як своєрідний барвистий візерунок.

Ісфаганська школа мініатюри та творчість її основоположника Рези Аббасі (1565–1635)

У кінці XVI ст., коли Ісфаган, ставши новою столицею сефевідської держави, набував значення провідного центру художньої культури Ірану, тут, при дворі шаха Аббаса I (1587–1629), на базі казвінської школи сформувалася своя, ісфаганська, школа мініатюри. Її майстри продовжували працювати у традиційних формах іранської мініатюри, але чим далі, тим частіше збереження традиції перетворювалося на повторення давно канонізованих сюжетів, образів та живописних прийомів. Це набридало, а відтак художники прагнули до

нових форм, шукали нових виражальних засобів. У розвитку цих тенденцій не останню роль відіграв вплив європейського мистецтва, адже з початку XVII ст. до Ірану все частіше завозили твори європейських майстрів, головним чином гравюри. Вплив європейського мистецтва на цьому етапі мав поверховий характер і зводився переважно до запозичення ряду зовнішніх елементів зображення та до поширення деяких нових сюжетів. У цілому зазначені процеси призвели до того, що загальна картина розвитку ісфаганської школи живопису кінця XVI й особливо XVII ст. виглядає досить суперечливо.

Однією з характерних особливостей ісфаганської мініатюри кінця XVI – початку XVII ст. стало те, що органічний зв'язок мініатюри з книгою порушився. Як зазначає О.І. Гальоркіна, “Ісфаганська школа мініатюрного живопису продовжує тенденції, що намітилися в Тебризі: відрив мініатюри від книги, створення самостійних жанрових сцен і портрета” [История... 1963, 103–104]. Художники, додаючи до стилістики книжкової ілюстрації нові для неї риси, поступово відмовлялися від принципів барвистої декоративності та підкресленої площинності, які зумовлювали характерну для минулих періодів єдність усіх елементів образного ладу мініатюри та книги загалом. Прагнення до станкових зображень виявилось також у тому, що панівну роль почала відігравати мініатюра на окремих листках. І тут художників приваблювала не стільки декоративність барвистої плями, скільки вишуканість лінійного контуру, створення тонкого малюнка чорнилом – пером чи пензлем, подеколи з легким підмальовком. Сюжетні композиції на таких окремих листках зустрічаються рідко, частіше це своєрідні портрети, люди на яких здаються збільшеними у масштабі персонажами багатофігурних мініатюр. До причин появи подібних творів відносять зростання інтересу художників до людини, але саме зображення людини ще не виходить за рамки традиційності.

Роджер Сейворі з цього приводу зазначає, що особливістю, притаманною більшості мініатюр, які вийшли із шахських майстерень Аббаса I та його наступників, є те, що вони не створювалися для прикраси рукописів, а були окремими аркуша-

ми, призначеними, ймовірно, для альбомів сім'ї шаха та придворних або ж на продаж нижчим верствам. Інша нова риса, якої набув мініатюрний живопис за правління Аббаса I, полягала в тому, що розрізнені листки з мініатюрами втратили зв'язок із традиційними літературними темами та сюжетами [Сейворі 1995, 128].

У XVII ст. ісфаганська школа зайняла домінуюче положення в усьому Ірані й увібрала в себе місцеві провінційні школи. Основним творцем стилю ісфаганської школи, з іменем якого вона зазвичай асоціюється, був видатний іранський художник Реза Аббасі (1565–1635), у творчості якого “відображаються усі основні риси ісфаганської школи першої половини XVII ст.” [Персидские... 1968, 26]. Як і більшість сучасних йому ісфаганських майстрів, Реза Аббасі створював мініатюри на окремих листках і звертався до традиційних образів, проте, особливо у другий період творчості, він прагнув втілити в мініатюрі й нові, жанрові, сюжети.

Дослідники сефевідського мистецтва відзначають, що за час правління Аббаса I в іранському живописі з'явилося принаймні два нових і відмінних один від одного стилі. З одного боку, Реза Аббасі довів до досконалості стильову лінію мініатюрного живопису, розроблену багатьма поколіннями його попередників, а з другого боку, “зухвалий і запальний геній” Садекбіг Афшар наситив свої твори такою вражаючою життєподібністю, яка свідчить про нові віяння не лише в сефевідському, а й загалом в іранському живописі і є попередницею реалістичних тенденцій в іранському мистецтві кінця XVII – XVIII ст. [Сейворі 1995, 127].

Досліджуючи творчість Рези Аббасі, І.С. Шукін, а слідом за ним й інші дослідники, виділяють у ній три періоди. Перший – приблизно до 1605 р. Характерні риси цього періоду полягають у помітному зв'язку з казвінською школою кінця XVI ст., особливо зі стилем художника Мохаммаді, що виражається у “певній статичності фігур, слабко розвиненій експресії та холодності, а також у відсутності гри та милування каліграфічною лінією, що з'являється дещо пізніше” [Персидские... 1968, 27–28].

Перехід до нової манери у творчості майстра відбувався поступово. Характерним прикладом вірності казвінським

традиціям у прийомах зображення фігури може бути створена вже в Ісфагані мініатюра “Жінка в чадрі” (мал. 2), в якій особливу увагу звертає на себе ніжний колорит, побудований на гармонійному поєднанні небесно-голубого, світло-бузкового, рожевого з контрастними вкрапленнями темно-вишневого та шафранно-жовтого. Очевидно, що у цьому творі роль кольору все ще домінує над роллю лінії: образ тендітної, сором'язливо-грайливої персіянки створено, головним чином, майстерним поєднанням ніжних кольорів.

Однозначно до раннього періоду творчості Рези Аббасі належить мініатюра “Дівчина в хутряній шапці” 1602–1603 рр. (Санкт-Петербург, Державний Ермітаж). За рядом стилістичних ознак до цього ж періоду з більшою чи меншою ймовірністю можна віднести також такі твори, як “Юнак у хутряній шапці” (Дублін, Бібліотека Честера Бітті) (мал. 3), “Юнак з піаюю для вина” (мал. 4), “Юнак, що сидить”, “Багатий юнак та дерев'яш” (Нью-Йорк, Метрополітен-музей) та ін. О.Ф. Акімушкін та А.А. Іванов до раннього періоду творчості Рези Аббасі відносять також мініатюру “Юнак із глеком” та “Портрет чоловіка зі світильником”, присвячений художником його синові Мохаммад-Багіру. До цього датування їх спонукає “певна статичність пози чоловіка, характерна для робіт майстра цього часу” [Персидские... 1968, 28].

Серед названих мініатюр особливо відчутними наростання нових тенденцій та перехід до роботи каліграфічною вибагливою лінією є у творах “Дівчина в хутряній шапці” та “Юнак з піаюю для вина”. У цих же мініатюрах спостерігається активний пошук художником нових засобів передачі руху та відхід від статичності ранніх творів, що знайшло своє відображення і в позах персонажів, і в трактуванні тла, на якому їх зображено: домінуючі в композиціях діагоналі ненав'язливо підкреслено рослинними мотивами, у зв'язку з якими варто зауважити, що Реза Аббасі, як і інші його сучасники, часто виконував свої твори, особливо портрети, рідким чорнилом за допомогою очеретяного пера чи пензля, а однотонне тло прикрашав рослинним візерунком, прописаним рідким золотом.

Другий період творчості Рези Аббасі охоплює наступні 15 років (1605–1620)

[Персидские... 1968, 28]. Цей період характеризується значною зміною, якої знає лінія малюнка: вона перестає бути одноманітною та монотонною, видозмінює свій характер (товщину) – від тонких, ледь помітних штрихів до важкої контурної лінії. Завдяки цьому самі малюнки й мініатюри втрачають холоднуватість та статичність, властиві ранньому періоду творчості художника, наповнюються експресією, сповнені внутрішнього руху, енергії та життя. Це добре демонструють такі твори, як “Юнак із золотим кубком” приблизно 1610 року створення (Париж, Лувр), диптих “Свято”, або “Бенкет на природі”, завершений 5 січня 1612 року (Санкт-Петербург, Державний Ермітаж) (мал. 5), “Портрет старого” 1614 року (Москва, Музей Сходу), роботи “Селянин, що зв’язує хмиз” 1610–1615 рр. (Берлін, Державний музей), “Любовна сцена” та “Юнак з кальяном” – обидва твори 1610–1620-х рр. (Санкт-Петербург, РНБ ім. М.Є. Салтикова-Щедрина), “Вершник під дощем” близько 1620 року (Лондон, Британський музей), “Грузинський принц” 1620 р. та ін.

Третій період творчості Рези Аббасі охоплює останні 15 років життя майстра (1620–1635). До робіт цього періоду належать мініатюри “Чоловік, що відпочиває” 1621–1622 рр. (Париж, Національна бібліотека), начерк “Танець дервішів”, виконаний 26 серпня 1622 р., “Юнак, що сидить” приблизно 1625 року, “Закохана пара” 1629–1630 рр. (Нью-Йорк, Метрополітен-музей), “Виночерпій” або ж “Дівчина з тачею в руках” з “Моракка-е Гольшан” 1629–1630 рр. (Тегеран, Бібліотека палацу Голестан), “Спіритизм” із “Моракка-е Гольшан” 1614–1633 рр. (Тегеран, Бібліотека палацу Голестан), “Дервіш Абд оль-Моталлеб Семнані (?)”, створений 25 листопада 1631 р. (Санкт-Петербург, РНБ ім. М.Є. Салтикова-Щедрина), робота “Шах Аббас і Хан Алам”, завершена 28 січня 1633 р., “Портрет португальця” першої третини XVII ст., “Молодий португалець” 1634 року (Детройт (?)) (мал. 6), твір “Чабан”, завершений 22 червня 1634 р. (Санкт-Петербург, РНБ ім. М.Є. Салтикова-Щедрина) (мал. 7), “Чоловічий портрет”, завершений 30 серпня 1634 р. (Москва, Музей Сходу), “Сім юнаків, що заснули в печері” першої третини XVII ст. (Париж,

Національна бібліотека) та ін.

Стосовно загальної характеристики стилю майстра в пізній період творчості, на думку дослідників О.Ф. Акімушкіна та А.А. Іванова, “поки не вдається виявити яких-небудь суттєвих прикмет зміни стилю упродовж усього цього періоду в порівнянні з попередніми”. Дослідники визнають, що «Талант художника зовсім не слабшає з роками; швидше навпаки, як справедливо відзначає І.С. Шукін, саме в цей час “майстер створив багато кращих своїх робіт. Ніколи його техніка не була більш блискучою, його перо сміливішим, його палітра більш сяючою”» [Персидские... 1968, 29]. Справді, технічні прийоми доводяться майстром у цей час до, здавалося б, межі досконалості. Історія мистецтва знає чимало прикладів талановитих митців, яким талант і наполеглива праця упродовж усього творчого життя дарували в пізній період творчості надзвичайну свободу вираження, коли пензель, олівець, калам чи різець стає не лише продовженням руки майстра, а й слухняним виконавцем його найсміливіших задумів. Здається, що для художника немає неможливого. Подібне відбулося й у творчості Рези Аббасі, що яскраво засвідчують роботи цього періоду. Для майстра настала пора досконалості.

Відтак особлива довершеність мистецької форми, художньої манери, висока майстерність володіння гнучкою каліграфічною лінією вже самі собою є характерними ознаками стилю пізнього періоду творчості художника. Окрім того, істотні “прикмети зміни стилю” в межах третього періоду творчості Рези Аббасі слід шукати, як видається, у сюжетно-тематичній та ідейно-смысловій площинах. Впадає в око, що в цей час художник помітно відходить від так званих “демократичних сюжетів”, але не стільки на користь зображення зманижених витончених красенів та красунь, скільки на користь сюжетів із життя дервішів (“Танець дервішів”), образу суфія, відлюдника, мислителя (“Дервіш Абд оль-Моталлеб Семнані (?)”). Художника притягує суфійська тематика (“Спіритизм”), і навіть жанрові мотиви видаються лише приводом для втілення філософських роздумів (“Чоловік, що відпочиває”, “Чабан” та ін.). А до них, вочевидь, спонукали і вік майстра, і досвід пережитих років, і,

напевно, ситуація в державі, адже наближався кінець аббасівського правління, завершувалася “золота доба” сефевідського Ірану, розпочинався період стагнації, якому судилося тривати довго. Можна припустити, що, як і завжди, подих невідворотного майбутнього найгостріше відчували і поособливого переживали саме творчі люди. Відтак у тематиці та в ідейно-художньому спрямуванні робіт Рези Аббасі цього часу, очевидно, значною мірою й полягає специфіка зрілого періоду творчості майстра.

Ряд дослідників наголошують на посиленні чуттєвого начала в образах цього періоду [Сейворі 1995, 130], і воно справді виступає на передній план у ряді творів (“Закохана пара”), та все ж ніяк не можна вважати його провідним. Домінує спокійно-філософське начало (“Дервіш Абд оль-Моталлеб Семнані (?)”, “Чоловік, що відпочиває”, “Чабан”, “Чоловічий портрет” та ін.).

Творчість Рези Аббасі, якого вже сучасники цінували дуже високо і який плідно працював упродовж усього життя, значною мірою визначила розвиток іранської мініатюри майже на сто наступних років – аж до початку XVIII ст. Реза Аббасі був визнаним головою ісфаганської школи та мав, очевидно, багато учнів та послідовників. Про це може свідчити, зокрема, цілий ряд робіт невідомих авторів, в яких більшою чи меншою мірою відчутний стиль Рези Аббасі. Часто такі роботи й атрибутують як роботи, виконані в “манері Рези Аббасі”. Для прикладу тут можна назвати мініатюру тонкого малюнка й вишуканого колориту “Юнак з яблуком та чашею для вина” 1615–1620-х рр. (Дублін, Бібліотека Честер Бітті). Стилзацію художніх прийомів Рези Аббасі та тенденцію до наростання декоративізму спостерігаємо у таких творах, як “Молодий чоловік за питтям” 1630 року, “Молода жінка” 1650 року (Стамбул, Палац-музей Топкапи), в роботі Мохаммада Алі “Молодий чоловік”, у “Закоханих” Афзаля аль-Хосейні (Лондон, Музей Вікторії та Альберта). Цікавим прикладом подальшої трансформації стилю Рези Аббасі є твір “Продавець шалей” (Вашингтон, Художня галерея Фрір) (мал. 8). З точки зору мотиву твір розвиває демократичну лінію творчості майстра, а з точки зору художніх прийомів, майстерного

володіння гнучкою каліграфічною лінією, мінімалізації використаних художніх засобів, відмови від детальної проробки тла, посилення динамізму мініатюра є продовженням пошуків новітніх художніх прийомів. Цікаве враження у роботі справляє традиційний і дуже давній прийом зображення елементів інтер’єру (килимки, мініатюрні столики-підставки і т.п.) так, ніби художник дивиться на них зверху. Так примхливо перепліталася в іранській мініатюрі XVII ст. старе й нове.

Загалом же видається, що стосовно цілої низки творів учнів та послідовників Рези Аббасі справедливими є слова Ентоні Вельча, який так охарактеризував тематику іранського мініатюрного живопису часів Аббаса I: “Миловидні юнаки, що стоять з виразом замріяним та абсолютно бездумним, тоді як інші красені та красуні делікатно тримають у руках або ж подають келихи та витончені глеки з вином. Пари обіймаються, але складається враження, що більше, ніж одне одним, вони зайняті сором’язливим спогляданням захопленого поціновувача мистецтва” [Сейворі 1995, 128].

З учнів майстра точно відомий поки що один – Моїн Мосаввер (1617–1708) – один з найталановитіших іранських мініатюристів XVII ст. Більша частина робіт Моїна Мосаввера – ілюстрації до рукописів, у першу чергу до “Шагنامه” Фірдоусі. Упродовж усього свого довгого життя Моїн Мосаввер розробляв сюжети, пов’язані славетним епосом, і цим він істотно відрізняється від свого учителя, якому камерна, лірична та філософська тематика були значно ближчі за героїчну.

Очевидно, Моїн Мосаввер був останнім з відомих перських мініатюристів, які працювали у стилі Рези Аббасі та продовжували багатовікові традиції справді перської мініатюри [Персидские... 1968, 32]. З другого боку, з наближенням до кінця XVII ст. у творах послідовників Рези Аббасі особливо загострилася чуттєвість, яка спостерігалась у творах майстра під час другого та особливо останнього періоду творчості. З цього приводу Роджер Сейворі зазначає: “Чуттєві моменти, очевидні в останніх творах Рези Аббасі, у роботах таких його послідовників, як Мохаммад Гасем, Мір Афзаль та Моїн Мосаввер, відверто виходять на перший

план” [Сейворі 1995, 130]. А автори книги “Перський мініатюрний живопис” (“Persian Miniature Painting”) Лоренс Бінйон, Дж.В.С. Вількінсон та Безіл Грей пишуть: “Пензлеві Моїна [Мосаввера. – О.К.] належить ряд робіт еротичного характеру, які не підлягають оприлюдненню” [Сейворі 1995, 130].

Дослідник Ентоні Вельч не сумнівається в тому, що мініатюрний живопис кінця доби Сефевідів занепадає: “Витонченість ранніх творів Рези [Аббасі. – О.К.], яка все ще нагадувала про попередні покоління сефевідських художників, у подальших роботах виявила тенденцію до зовнішньої красивості... Тематика, замість того щоб розширюватися, звужується, і в її межах особливий акцент робиться на зовнішній миловидності – витончені юнаки та млосні дівчата, які немов виконують роль “нерелігійних ікон”. Зовні витончені та миловидні, але внутрішньо порожні, вони є ідеалом нового суспільного ладу. Ті з них, які мають чуттєву зовнішність, а більшість із них саме такими і є, викликають у глядача швидше чуттєві переживання, аніж естетичні... Це мистецтво має мало спільного з духовністю і потребує глядача, який шукає краси, але не смислу” [Сейворі 1995, 130].

З другого боку, Річард Еттінгхаузен стверджує, що “Зміни стилю за часів шаха Аббаса та його наступників не були ознаками лише занепаду (...). Спадає на думку, що увага до дійсності та життя простих людей, на додачу до уваги до простору та передачі руху, насправді свідчить про революційний поворот, яким відповіли іранці на зіткнення із зовнішнім світом. Раптово стара форма розкололася, і з’явилося щось нове, щось, можливо, грубе та негарне, але таке, що показувало світ таким, який він є, а не в ідеальних формах минулого” [Сейворі 1995, 130–131].

У зв’язку з цим дуже слушною видається думка Роджера Сейворі про те, що ці дві точки зору показують різні сторони одного явища: “Не можна заперечувати, що у вигляді деяких манірних юнаків, які оціпеніло нюхають квітку і яких критикує Вельч, є щось, що свідчить про кінець певної доби. З другого боку, Еттінгхаузен, безумовно, правий у своїх наполегливих твердженнях про мистецьку революцію. Замість умовних тем, пов’язаних із ге-

роями та поетичними закоханими, художник береться до зображення дійсності та звичайних чоловіків та жінок такими, які вони є” [Сейворі 1995, 131–132]. Р. Еттінгхаузен склав цілий список таких персонажів: “Продавець тканин, що схилився навколішки і пропонує покупцеві свій товар; (...) середнього віку чоловік, який, знявши з голови великого тюрбана, чухає лисувату потилицю” [Сейворі 1995, 132]. Р. Сейворі підкреслює, що навіть тоді, коли тематика мініатюри традиційна, манера зображення тяжіє до життєподібності [Сейворі 1995, 132], а Р. Еттінгхаузен звертає увагу на відверте трактування любовних сцен, які тепер є “відображенням звичайних стосунків між людьми” і демонструють повний розрив із традицією, відповідно до якої відносини між протилежними статями подавалися в опосередкованій формі суфійської любові до Бога [Сейворі 1995, 132].

Образно-стильовий аналіз мініатюри “Виночерпій” Рези Аббасі з Музею мистецтв

ім. Богдана та Варвари Ханенків

Колібри. Так, саме колібри нагадує тендітний задумливий герой рідкісної старовинної мініатюри, яка, немов та екзотична пташечка, якимось дивом опинилася тут, у центрі Києва, в музеї. Чи то юнак, чи то дівчина з повним округлим лицем (от би взяв хто і порахував, скільки разів у давній перській поезії гарне обличчя порівняли з ясним повним місяцем, – з ліку б збився, бо це ж все одно що пісок на дні морському полічити), мигдалеподібні очі, дивної форми рожевуватий глиняний глек у правій і кінчик яскравого вохристого шалика у лівій руці. На юнакові (це все ж юнак, бо і вбрання чоловіче, і легкий пух на щоках) крилатий капелюшок, на якому іще один шалик – густого небесно-синього кольору і з такої ж барви пір’їною (ну геть пташка!). А поряд на золотавому тлі простягає свої віти тоненьке деревце верби та в’ються ніжні пагони молодого плюща. Небом пробігають легкі-легкі кучеряві хмарки. І все це диво – у тонкому, але такому багатому на колір обрамленні – немов рідкісний дорогий камінь у дорогій оздобі. Ось вона, східна розкіш і східна витонченість, і ось вона, східна загадковість. Адже як зрозуміти нам, хто це і що це...

Згідно з карткою наукового опису експоната, заповненою 1987 року, мініатюра “Виночерпій” роботи Рези Аббасі 1627/1628 року створення походить із зібрання Богдана та Варвари Ханенків, була куплена в Парижі у колекціонера Мартина, деякий час перебувала в Державному Ермітажі в тодішньому Ленінграді, відповідно до акта № 3 від 15 червня 1951 року була повернута до Києва.

Стислі дані про твір та його відтворення знаходимо в матеріалі В.А. Крачковської “Мусульманское искусство в собрании Ханенко”, вміщеному у другому томі “Записок Коллегии востоковедов” [Крачковская 1926, 42], у каталозі М.І. Вязьмітіної “Мистецтво країн ісламу” [Мистецтво... 1930, 118], монографії Б.В. Веймарна “Искусство арабских стран и Ирана VII–XVII веков” [Веймарн 1974, 140], знаємо, що про твір ідеться також у п’ятому томі “Історії перського мистецтва” (“A Survey of Persian Art”) Артура Поупа 1966 року видання. У матеріалах останнього часу відтворення “Виночерпія” та відомості про нього знаходимо у буклеті, присвяченому мистецтву середньовічної Персії [Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків: Мистецтво середньовічної... Без р., 3, 9], у наборі листівок з репродукціями творів середньовічного Ірану з колекції музею [Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків: Мистецтво середньовічного... 2005, лист. 13], у статті “Мистецтво країн ісламу” з альбому-путівника, присвяченого східній колекції музею [Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Східна колекція: Альбом... 2005, 58–59].

Твір супроводжують два написи, зроблені чорним чорнилом красивим каліграфічним почерком насталік. Один розміщений на самій мініатюрі в лівому нижньому кутку: “رقم كمينه رضا عباسی ١٠٣٧” – “Письмо немічного Рези Аббасі. 1037”. 1037 рік за календарем гіджри відповідає 1627/1628 рокам європейського літочислення. На мініатюрі наклеєно рамку: на карміновому тлі золотом виписано вишуканий орнамент із рослинних мотивів. Поверх нього внизу під мініатюрою розташований інший напис: “ایرانی بوده” – “іранцем був”, мається на увазі автор.

Отже, перед нами підписана і датована робота видатного іранського художника. Твір, “за плечима” в якого декількасотлітня

історія розвитку того виду мистецтва, у виражальних засобах якого його втілено. Майстер написав цю мініатюру в пізній період своєї творчості, специфіку якого вже було визначено. Пам’ятаємо, що в цей час художник, пензель та калам якого досягли найвищого рівня майстерності, створював роботи, значне місце серед яких посідали мініатюри на суфійську тематику, твори філософського спрямування, рідше в цей час зустрічаються жанрові мотиви, трапляються твори підкреслено чуттєвого характеру. У якому ж, так би мовити, ключі має сприйматися ханенківський “Виночерпій”? І чи маємо ми, наприклад, право припустити, що в цьому творі початку XVII ст. закладено суфійські підтексти і значення, чи він має суто світський характер? Безумовно, про єдино можливу правильну відповідь чи якусь остаточну інтерпретацію не може бути й мови, але спробувати наблизитися до художніх смислів, закладених автором, можливо. Наразі видається особливо важливим з’ясувати, чи закладав сам Реза Аббасі в образну систему мініатюри “Виночерпій” особливі духовні значення, власне, суфійські підтексти. Чи є щось у самій роботі і в усьому, що має до неї найближчий стосунок, таке, що дало б підстави стверджувати про це?

Припустимо, що, за аналогією з кращими зразками класичної перської поезії, досліджуваний твір може бути сприйнятий на кількох рівнях і кожен з цих рівнів відповідатиме істинному смислу, закладеному в образ, – усе залежить від духовного рівня реципієнта. Світ духовного – безкрай і бездонний океан, і скільки ми з нього зачерпнемо, залежить лише від того, з якої ємкості посудиною ми до нього підійдемо, – так упродовж віків навчали суфії. Були в Ірані поети, які оспівували прекрасну жінку і п’янке земне кохання, – чи не найкращим із них в Ірані вважається солодкомовний Сааді (кінець XII – XIII ст.). Були поети-суфії, які оспівали любов до Бога, сп’яніння Його вином і забуття у Ньому, – вершиною тут визнано неперевершеного Моуляві (XIII ст.). Але от прийшов божественний Гафіз (XIV ст.) і з вуст його полилися рядки, де все в одному – і земне кохання, і небесна божественна любов. До кого звернені газелі Гафіза – до прекрасної коханої, коханого чи до неосяжної, незбагненої Вищої Сили, – сказати од-

нозначно неможливо: кожен сприймає відповідно до рівня своєї долученості до містичних знань та так, як того наразі потребує його душа. І це стосується не лише Гафіза. Упродовж віків на Близькому Сході під впливом закладеного ще в Корані поняття про приховане істинне лице та під впливом суфійських учень сформувалася традиція багаторівневого прочитання і сприйняття, що поширювалася не тільки на поезію та мистецтво, а й на природу і світ взагалі. Спробуємо і ми поглянути на мініатюру Рези Аббасі “Виночерпій” багаторівнево.

“Виночерпій” по-перськи – “сакі” (“ساقی”). Слово це має арабське походження й означає “той, хто подає воду”, “той, хто напуває”, “той, хто позбавляє спраги”, “віночерпій”, “той, хто обносить чашею” і т.д. [Loghatnāme... 1994, 11738]. Отже, перший, найземніший, так би мовити, рівень сприйняття закладений вже у самому слові “сакі”. Це такий собі ніби прислужник, який подає воду, обносить усіх чашею. То, може, перед нами жанровий мотив і так званий “демократичний сюжет”? От і видатний іранський лексикограф Алі Акбар Дегхода, з посиланням на словник “Гамус-е могаддас”, зазначає: “Однією з важливих та поважних справ при дворах правителів було подавати чашу до рук падишаха. На Сході не прийнято було ставити чашу на скатертину, нею слід було обносити, а відтак виночерпії були за таких собі начальників у палацах падишахів” [Loghatnāme... 1994, 11738].

Але, окрім того що образ виночерпії на Сході традиційно має набагато глибше наповнення, сама манера його трактування в ханенківській мініатюрі Рези Аббасі не дозволяє прийняти подібне тлумачення як основне, а тим більше єдино можливе. Знадто тут у мініатюрі все умовне, а відтак і образ видається умовним і відстороненим.

За своє довге творче життя Реза Аббасі написав чимало прекрасних юнаків та дівчат досить чуттєвого характеру. Вони на свій лад чарівні, але при погляді на них і на думку не спадає, що їхні образи несуть підтексти особливого духовного чи навіть містичного значення. Такі персонажі в художника (а ще більше в його послідовників) сповнені або манірної млости, або грайливої жвавості. Ханенківський же “Виночерпій” позбавлений як першого, так і другого. Він задумливий і відсторонений. Його образ

не прямолінійне утвердження, а загадка, таємниця. Недарма художник зміщує фігуру виночерпії від центральної осі композиції. Сама по собі вертикальна орієнтація пов’язана з утвердженням, але коли до неї додається легке зміщення від центральної осі, утвердження втрачає прямолінійність, з’являється нотка парадоксальності – ось ніби щось і стверджується, і в той же час ні, образ починає хвилювати своєю загадковістю, у глядача виникає бажання дістатися до суті, зрозуміти, спіймати невовиме. Чи не цього прагнув Реза Аббасі? Чому такий спокійний зовні виночерпій викликає відчуття загадки? То, може, це не простий виночерпій?

Напевно, не простий, хоча багаторівневість цього художнього образу дозволяє сприймати його і в земних категоріях: скільки в ньому юності, і як її ненав’язливо підкреслено, скільки майже дитячого в його рисах, в округлості його обличчя, в його маленьких тендітних ручках і ніжках. Ніжні гілочки молодої верби і тонкі пагони плюща перегукуються з його юністю, і навіть колір вбрання персонажа – це колір весни, і вся робота, її чисті, ніжні й водночас дзвінкі барви звучать по-весняному радісно й ніжно. Так це, напевно, втілення юності, весни і нового життя! Напевно, і так. Здається, “за весну і нове життя” подають свої голоси й іранські поети. А серед них навряд чи знайдеться хоча б один, у якого б не було принаймні рядочка, присвяченого “сакі”. Так, “батько перської поезії” Рудакі (друга половина IX – перша половина X ст.) – особливо відомий своїми життєрадісними поетичними описами весняної природи та притаманною його творам “естетикою простого і звичного” – проводить таку паралель:

О співочий соловею, співу дай!

Виночерпії прегарний, нам вина подай!

ای بلبل خوش آوا آوا ده

ای ساقی آن قدح را با ما ده

Паралель “весна – сакі – вино – веселощі” стрічаємо в уславленого Моуляві (XIII ст.):

Неси, сакі, вина! Така пора хороша!

Як нині день вина, веселоців, гуляння.

Сакі тонкий наш станом, вино солодке, час шляхетний,

Зібрання – мов те небо, а мила наша – місяць!

ساقی بیار باده که ایام بس خوش است

امروز روز باده و خرگاه و آتش است

ساقی ظریف و باده لطیف و زمان شریف

مجلس چو چرخ روشن و دلدار مهوش است

Автор “Шагнаме” великий Фірдоусі (X – початок XI ст.) оспівує чудодійний дар виночерпця:

Відміряв виночерпій і хутко дав вина,

Вмить міднотілий радістю налився.

بیمود ساقی و می داد زود

تہمتن شد از دادنش شاد زود

(“Міднотілий” – епітет головного героя “Шагнаме” Ростам, який часто зустрічається в поемі.)

Та в “Шагнаме” – великому епічному творі – сакі супроводжує героїв не лише в радості, він із ними і для їхньої розради:

Неси вина до вуст моїх, о виночерпцю!

Дай вип’ю з келиха за пам’ять шаха благородного!

بده ساقی نوش لب جام می

بنوشم به یاد شه نیک پی

Сакі та його чаша з героями “Шагнаме” й у хвилини задуми:

Дай, виночерпцю, ту чашу, що в ній усенький світ,

Ту, що недоліки мої мені ж явити в змозі.

بده ساقیا جام گیتی نما

که او عیب ما را نماید به ما

Образ виночерпця справді знайшов широке відображення у класичній перській поезії. На різних етапах її розвитку він то набував більш символічного, метафоричного значення, то наближався до реальності. Для ролі реальних виночерпців при дворах правителів зазвичай обиралися миловидні юнаки, красу яких порівнювали з красою райських “голамів” – прекрасних слуг, прислужників. З другого боку, в суфійській символіці виночерпій асоціювався з Тим, Хто напуває вином Істини та Справжньої Вічної Любові, відтак вино ставало метафорою Любові, а сп’яніння від нього – метафорою сп’яніння Любов’ю до Бога. У поета XII – початку XIII ст., неперевершеного Нізамі, стрічаємо такі рядки:

Прийди, о виночерпцю, й вина того хоч здалеку нам покажи,

Тих ліків райських дай хоч трохи.

Прийди, о виночерпцю, звільни мене від себе,

Вином тим осяйним дух просвіти!

بیا ساقی آن می نشان ده مرا

از آن داروی بیہشان ده مرا

بیا ساقی از خود رهاییم ده

ز رخشنده می روشناییم ده

А про яке вино говорить великий суфій Агтар (XII – початок XIII ст.)?

О виночерпцю, у колі цім, серця усе стражденні.

Вина подай, вино ж бо – важлива справа!

ای ساقی اهل درد، درین حلقه حاضرند

می ده که کار می ز مہمات می کنم

Або ж:

Наповни кров’ю серця цю чашу, о сакі!

Хай серце, що не з каменю, стікає кров’ю!

ساقیا خون جگر در جام ریز

تا شود پر خون دلی کز سنگ نیست

Навіть представник житейського, практичного суфізму Сааді (кінець XII – XIII ст.) усе ж, напевно, не простого сакі і не просте вино має на увазі, коли говорить:

Як дасть сакі вина із цього глека,

То й суфій понесе своє дрантя на продаж.

ساقی اگر باده ازین خم دهد

خرقه صوفی ببرد میفروش

От і рядки індо-перського поета Аміра Хосрова Деглеві (друга половина XIII – початок XIV ст.) можуть бути потрактовані і як зізнання автора в нерозділеному коханні, і як образне вираження туги мандрівника, що крокує шляхом пошуку Ідеального Коханого:

Неси, сакі, вина, бо так згоріло серце од любові,

Що смажені цієї подих по всіх дамівках чути.

ساقی بیار می که چنان سوخت دل ز عشق

کز سوز این کباب همه خانه بو گرفت

Вершина перської поезії Гафіз (XIV ст.) у наведеному нижче рядку, напевно, все ж має на увазі реального сакі, але чи тільки?

Як смутку військо забажає збороти люблячих серця,

Ми із сакі до змови станем і вмиль поборемо його.

اگر غم لشکر انگیزد که خون عاشقان ریزد

من و ساقی بهم سازیم و بنیادش بر اندازیم

А от яку паралель проводить вихованець славетного Навої поет Гелалі Астяр Абаді (друга половина XV – початок XVI ст.):

Мрія моя – виночерпій прекрасний і старець премудрий,

Де ти, о світлий юначе, де ти, о вчителю мудрий?

آرزوی ساقی و پیر مغان دارم بسی

آن جوان خوبرو وان مرشد کامل کجاست؟

Ось у того ж автора й низка суфійських

символів, що, нанижуючись, пояснюють один одного та дають можливість продовжити цей ряд і далі (виночерпій, шинок, море, жива вода, корабель):

О виночерпію, шинок – то море, води живої повне,

Вже потрудись, щоб корабель наш у його водах опинився.

ساقیا میخانه دریایی است پر ز آب حیات

جهد کن تا کشتی خود را در آن دریا کشیم

А от і поетуже XVII ст. Саєб Табрізі. Хіба може бути тут хоча б якась однозначність у визначенні того, до кого саме звернені ці рядки?

Кінець мені – що твої очі нарobili, о сакі!

Візьми цю чашу з рук моїх, собою я не володію!

تمام از گردش چشم تو شد کار من ای ساقی

(ز دست من بگیر این جام را که خوشیستن رفتیم

Чи от:

В багрянець дуг убрався. Чашу золотую пускай-бо колом, гей, сакі!

З долоні щедрої на листя осені коштовностей любові кинь.

طلایی شد چمن ساقی بگردان جام زرین را

بکش بر روی اوراق خزان دست نگارین را

(Поетичні уривки мовою оригіналу процитовані за виданням “Словник Дегхода” (“لغت نامه دهخدا”) [Loghatnāme... 1994, 11740–11738], переклади автора.)

Цілком очевидно, що в більшості наведених прикладів мова йде не про звичайного рознощика води чи вина, а саме про містичного Виночерпія, Вино якого – це вино Любові й Істини, сп'яніти яким і прагне душа салека (“سالک”) – “того, хто на шляху”, “того, хто шукає Істинного Знання”. У контексті цієї багатовікової культурної традиції було створено і “Виночерпія” Рези Аббасі. Тут, звісно, можна заперечити, що однією з рис, яких набув мініатюрний живопис за правління Аббаса I, було те, що розрізнені листки з мініатюрами втратили зв'язок із традиційними літературними темами та сюжетами [Сейворі 1995, 128], а суфізм початку XVII ст. відрізняється від суфізму часів Моуляві та Гафіза (XIII–XIV ст.), навіть роль дервішів у суспільстві – звичайно, далеко не всіх, але певної частини з них – зазнала істотних змін. Та все ж слід узяти до уваги те, що загалом близькосхідна культура упродовж століть відзначалася значною консервативністю

та спадкоємністю, з одного боку, а з другого боку, пам'ятаємо, що особливо у пізній період творчості для Рези Аббасі характерним є звертання до суфійської, філософської проблематики, серед робіт цього періоду особливо часто стрічаються образи дервішів, відлюдників, мислителів. Загалом такі мініатюри складають ніби цілу течію у творчій спадщині майстра на схилі його літ. Відтак спадає на думку, що композиційні, колористичні, стильові, образні особливості твору та факт особливої близькості художнику духовної проблематики в період його створення й дозволяють стверджувати, що прочитання мініатюри “Виночерпій” у рамках багатовікової суфійської традиції та з урахуванням суфійських значень і підтекстів є адекватним. Отже, можна говорити, що особлива цінність цього експонату Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (окрім історичної, пізнавальної і т.д.) полягає, з одного боку, в його очевидних високих мистецьких якостях, а з другого боку, в закладених у нього глибоких художніх смислах.

Результати дослідження дають підстави стверджувати, що мініатюра “Виночерпій” є зразком творчої манери Рези Аббасі періоду найвищого розквіту його таланту і представляє художника як майстра тонко продуманої композиції, каліграфічної гнучкої лінії та вишуканого колориту. Твір, належачи до числа тих робіт пізнього періоду творчості майстра, які по-особливому насичені художнім змістом та смисловими підтекстами, дає можливість різнопланового прочитання. Однією з площин, у яких закономірно може бути інтерпретована мініатюра, є сприйняття її в контексті образів і категорій багатовікової суфійської духовної традиції.

“Виночерпій” належить до числа кращих творів Рези Аббасі, і залишається лише належно оцінити той факт, що серед експонатів східного мистецтва, які зберігаються у вітчизняних колекціях, є такий, що так добре представляє творчість цього видатного іранського художника та ісфаганську школу загалом та, окрім того, відкриває для нас цілий пласт духовної традиції, що багато в чому стала визначальною для мусульманської культури не лише Ірану, а й Близького та Середнього Сходу взагалі.

ЛІТЕРАТУРА

- Веймарн Б.В. **Искусство арабских стран и Ирана VII–XVII веков.** Москва, 1974.
- История искусства зарубежных стран** / Под общ. ред. М.В. Доброклонского. Москва, 1963. Т. 2.
- Крачковская В.А. **Мусульманское искусство в собрании Ханенко // Записки Коллегии востоковедов.** Ленинград, 1926. Т. II.
- Мистецтво країн ісламу: Каталог** / Укл. М.І. Вязьмітіна. Київ, 1930.
- Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків: Мистецтво середньовічного Ірану: Комплект листівок** / Автор текстів та укладач Г. Рудик. Київ, 2005.
- Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків: Мистецтво середньовічної Персії** / Автор текстів та укладач Г.І. Біленко. Київ, без р.
- Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Східна колекція: Альбом-путівник** / Автори текстів Г.І. Біленко та Г.Б. Рудик; За загальн. ред. В.І. Виноградової. Київ, 2005.
- Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Східна колекція: Килими Азербайджану 18 – початку 20 століття** / Упорядкув., наук. коментар та переклад Ганни Рудик. Київ, 2007.
- Персидские миниатюры XIV–XVII вв.: Альбом** / Вступит. ст. О.Ф. Акимушкина и А.А. Иванова; Под ред. Ю.Е. Борщевского; Под общей ред. акад. И.А. Орбели. Москва, 1968.
- ساقی // لغت نامه دهخدا / تألیف علی اکبر دهخدا، زیر نظر دکتر محمد معین و دکتر سید جعفر شهیدی. تهران، ۱۳۷۳. جلد ۸.
- سیوری، راجر مروین. ایران عصر صفوی / ترجمه کامبیز عزیزی. تهران، ۱۳۷۴.



Мал. 1. Реза Аббасі. Виночерпій.
Ісфаган. 1627–1628 рр.
(Київ, Музей мистецтв
імені Богдана та Варвари Ханенків,
східна колекція).



Мал. 2. Реза Аббасі. Жінка
в чадрі. Ісфаган.
Початок XVII ст.

Мал. 3. Реза Аббасі. Юнак у хутряній
шапці. Ісфаган. Початок XVII ст.
(Дублін, Бібліотека Честера Бітті).



Східний світ №2 2011

Мал. 4. Реза Аббасі.
Юнак з піалюю для вина.
Ісфаган. Початок XVII ст.





Мал. 6. Реза Аббасі.
Молодий португалець.
Ісфаган, 1634 р. (Детройт (?)).

Мал. 5. Реза Аббасі. Свято / Бенкет на
природі. Права частина диптиха. Ісфаган.
Завершено 5 січня 1612 року.
(Санкт-Петербург, Державний Ермітаж).

Мал. 7. Реза Аббасі. Чабан. Ісфаган.
Завершено 22 червня 1634 р.
(Санкт-Петербург, РНБ
ім. М.Є. Салтикова-Щедріна).



Мал. 8. Продавець шалей.
Ісфаган. XVII ст.
(Вашингтон, Художня
галерея Фрір).

