

УДК 7.033; 7.035

DOI: 10.24411/2686-7443-2020-12002

**Воробьева Наталия Николаевна**, методист I категории. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 34. 190000. [wervolf938@gmail.com](mailto:wervolf938@gmail.com)

**Vorobieva, Nathalia Nikolayevna**, methodologist. The State Hermitage Museum, Saint Petersburg, Dvortsovaia, 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. [wervolf938@gmail.com](mailto:wervolf938@gmail.com)

## ПАМЯТНИКИ ИСПАНО-МАВРИТАНСКОГО ИСКУССТВА СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XIX ВЕКА

## ARTEFACTS OF HISPANIC-MORESQUE ART IN THE CONTEXT OF RUSSIAN CULTURE OF THE 19TH CENTURY

**Аннотация.** В статье рассказывается о памятниках испано-мавританского искусства в собрании Государственного Эрмитажа, в частности о великолепной коллекции люстровых фаянсов, созданных в Андалусии и Валенсии. Ядром собрания стали фаянсы, приобретенные в 1885 г. в составе коллекции А. П. Базилевского. Шедевр коллекции — знаменитая ваза «Фортуни» середины XIV в. — относится к типу альгамбрских, но сделана в Малаге. Обнаруженная в 1871 г. испанским художником Мариано Фортуни, она была в 1875 г. куплена А. П. Базилевским. В нумизматической коллекции Эрмитажа, наряду с серебряными и медными монетами, хранятся редкие золотые дирхемы Омейядов и Насридов. В экспозиции Отдела Востока можно увидеть мраморные капители и деревянные резные консоли середины XIV в., возможно, происходящие из Львиного двора Альгамбры. Изображения лотосов на консолях повторяют цветочно-растительный узор на фрагменте альгамбрской ткани, хранящейся в музее. Историк Н. П. Кондаков сообщает о приобретении русским архитектором П. К. Нотбеком пяти насридских капителей в саду Альгамбры. В 1862 г. в Музее Императорской Академии художеств был создан Кабинет Альгамбры. Архитектор П. К. Нотбек десять лет в Гранаде изучал архитектурные формы дворцов Альгамбры и делал многочисленные копии рельефных стюковых панно и модели дворцовых залов, которые хранятся в Эрмитаже и в Музее Академии художеств. Интерес к памятникам испано-мавританского искусства в России развивался в контексте появившегося в 30-е гг. XIX в. романтического увлечения культурой Испании, благодаря изданию книг американского писателя В. Ирвинга «Завоевание Гранады» и «Легенды Альгамбры». По мотивам одной из этих легенд А. С. Пушкин написал сказку «Золотой петушок». Формирование неомавританского стиля в русской архитектуре, создание «мавританских» интерьеров способствовало производству произведений прикладного искусства «восточного вкуса» и коллекционированию подлинных испано-мавританского памятников.

**Ключевые слова:** памятники испано-мавританского искусства; Государственный Эрмитаж; люстровый фаянс; ваза Фортуни; нумизматика Омейядов и Насридов; архитектурные детали Альгамбры; архитектор П. К. Нотбек; кабинет Альгамбры; Музей Академии художеств; «Золотой петушок» А. С. Пушкина; неомавританский стиль в русской архитектуре.

**Abstract:** The State Hermitage Museum has several collections of monuments of the Hispanic-Moresque art. A magnificent collection of luster-painted ceramics belongs to the department of Western European applied art. There are dozens of items, some produced in Andalusia and others in different workshops of Valencia. The main part of them came to the Hermitage in 1885 as a part of the acquired Basilevsky collection. The gem of the collection is the famous Fortuny Vase, mid-14th century. The vase belongs to Alhambra type but it was made in Malaga. Found in 1871 by Spanish artist M. Fortuny, it was then bought by A. Basilevsky in the sale of his collection in 1875. The vase was exhibited at the World's Fair of 1878 in Paris. The Hermitage Numismatics department owes a rich collection of golden, silver, and copper coins of Caliphates of Cordova and Granada. The Oriental department keeps architectural details of marble (capitals of columns) and wood (mid-14th century carved consoles); the latter are supposed to derive from the Court of the Lions in Alhambra. The depiction of lotus on one of these consoles has the same iconography as the floral pattern on a fragment of Alhambra textile, also kept in the Hermitage. Russian architect Pavel Notbeck studied the architectural forms of Alhambra for ten years while living in Granada. He made replicas of stucco reliefs and even models of some halls. In 1862, the Academy of Art created a special Cabinet of Alhambra, which consisted of such models of the best halls of Nasrid residence. In Russia, the interest in Hispanic-Moresque art was a part of Romantics' fascination with the Spanish culture. It started with the publication of the *Chronicle of the Conquest of Granada and the Tales of the Alhambra* by famous American writer Washington Irving. *The Tales of the Alhambra* appeared in Russia in 1832, and Alexander Pushkin wrote his *Golden Cockerel* after one of its stories. This interest conducted to the development of the Moresque style in Russian architecture and applied art that in its turn incited the collecting of the original monuments of the Hispanic-Moresque art. That was the context for the formation of the future Hermitage collections.

**Keywords:** artifacts of the Hispanic-Moresque art; the State Hermitage Museum; luster-painted ceramics; Fortuny Vase; Numismatics of Umayyad and Nasrid; architectural details of Alhambra; architect Pavel Notbeck; Cabinet of Alhambra; Museum of Academy of Arts; "Golden Cockerel" by Aleksandr Pushkin; Moresque style in Russian architecture.

*Шлет за ним гонца с поклоном.  
Вот мудрец перед Додоном  
Стал и вынул из мешка  
Золотого петушка...  
Петушок опять кричит,  
Страх и шум по всей столице.  
Царь к окошку, — ан на спице,  
Видит, бьется петушок,  
Обратившись на восток.  
А. С. Пушкин*

1.

Собрание памятников исламской художественной культуры Государственного Эрмитажа считается одним из богатейших в мире. Коллекция испано-мавританского искусства представлена не столь многочисленными памятниками, как искусство Ирана или стран Ближнего Востока. Коллекционирование памятников испано-мавританского искусства в России развивалось в контексте появившегося в 30-е гг. XIX в. романтического экзальтированного интереса к арабо-мавританскому прошлому Испании. В русской литературе 1830–50-х гг. эта тематика была в центре внимания. Невероятной популярностью пользовался сборник стихотворений «Восточные мотивы» В. Гюго, ориентальные сочинения Т. Готье, П. Мериме и А. Дюма. Российские журналы были полны произведениями отечественных литераторов, посвященными арабо-испанским мотивам, которым отдали дань В. Г. Бенедиктов, О. И. Сенковский, М. Н. Загоскин, П. И. Боткин и А. С. Пушкин. Грандиозное впечатление произвели книги американского писателя Вашингтона Ирвинга (1783–1859) «Завоевание Гранады» и «Легенды Альгамбры», оказавшие огромное воздействие на мировую общественность, в частности, и на российскую (Илл. 1). Описание дворцов на-ридских правителей послужило основным источником формирования неомавританского стиля в литературе, архитектуре и



Илл. 1. Хулио Лопес. Статуя Вашингтона Ирвинга. 2009. Бронза. Альгамбра, Гранада.

искусстве. В России знакомство с Альгамброй состоялось почти сразу же после публикаций ее легенд — через французский перевод, изданный двумя томками в Париже в 1832 г. [31]. Многочисленные переводы отдельных новелл были напечатаны в «Московском телеграфе», «Сыне Отечества», «Вестнике Европы» и других журналах. Примером влияния книг В. Ирвинга может служить новая волна увлечения А. С. Пушкина арабскими мотивами (Илл. 2).

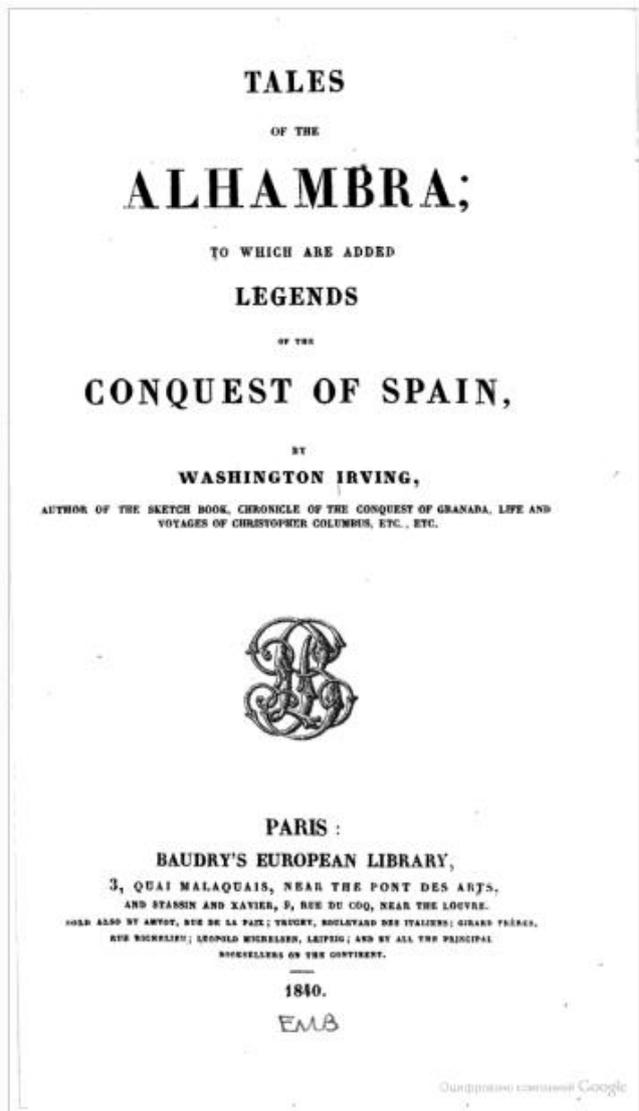
Еще в 1824 г. поэт написал поэму под названием «Подражания Корану», своеобразное переложение 33 суры Корана «Аль-Ахзаб» («Сонмы» или «Союзники»). А в 1833 г. он начинает работать над сказкой о Золотом петушке по мотивам одной из легенд, изложенных В. Ирвингом (Илл. 3). Позволим в качестве введения обратиться к процессу создания этой сказки. В истории изучения пушкинского наследия исследователи отмечали, что сюжет «Сказки о Золотом петушке», сочиненной в 1834 г., отсутствует в тематике русского сказочного фольклора. В 1933 г. А. А. Ахматова установила, что сюжет этой сказки восходит к одной из самых известных легенд — к «Легенде об арабском звездочете» (“Legend of the Arabian Astrologer”) из сборника «Альгамбра или новый альбом для зарисовок» (“The Alhambra: Or the New Sketch Book”) В. Ирвинга, вышедшего в Париже в июне 1832 г. [1, с. 162]. Одновременно появился и французский перевод «Альгамбры», который очень близок к подлиннику и хорошо передает иронический тон сказок Ирвинга. «Легенда об арабском звездочете» — пародийная псевдоарабская сказка. По-видимому, А. С. Пушкин пользовался переводом, а не подлинником. В библиотеке поэта находится именно французское двухтомное издание «Альгамбры» [20]. А. А. Ахматова, проведя текстологический анализ сказки, сочла ее политической сатирой, намеком на конфликт поэта и Николая I. Центральным мотивом сказки она считала конфликт египетского звездочета с вероломным царем, нарушившим данное им слово [2, с. 34–42]. Другие литературоведы считают, что шуточная форма рассказа, иронический тон описания царя Додо, лаконичность повествования свидетельствуют о том, что А. С. Пушкин написал не злую сатирическую притчу о коварном правителе, а сказку о губительных женских чарах, воплощенных в образе Шамаханской царицы. Впервые А. С. Пушкин начал перерабатывать «Легенду об арабском звездочете» в 1833 г. К этому времени относится текст «Царь увидел пред собой...», написанный тем же четырехстопным хореем, что и «Сказка о Золотом петушке». Поэт упростил сюжетную линию, «очистив» ее от витиеватых полифонических мотивов, придал персонажам типовые черты, нарочито отказавшись от излишнего восточного колорита. Пушкинистом А. К. Бойко были приведены аналогии к отдельным мотивам сказки, восходящие к средневековой арабской литературе [3, с. 115].

В своих письмах Ирвинг сообщал, что черпал вдохновение как в устных, так и в письменных преданиях. К первым относились рассказы о мавританском периоде истории Альгамбры «всеведущего и всеоткрывающего» Матео Хименеса, его слуги и проводника, постоянного собеседника-коменданта крепости, помогавшего ему осматривать достопримечательности огромного архитектурного ансамбля [6, с. 299]. Ко вторым источникам принадлежали разные старые испанские рукописные и печатные хроники и документы, которые писатель нашел в библиотеках и архивах Мадрида, Кордовы, Севильи, Гранады и других мест Испании. Известно, что, работая в 1828 г. над созданием хроники о завоевании арабами Гранады (“A Cronicle of the Conquest of Granada”) и «Альгамброй», В. Ирвинг читал в средневековом кастильском (или же португальском) переводе историю аль-Ан-



Илл. 2. Титульный лист книги Вашингтона Ирвинга "Tales of the Alhambra...". Paris, 1840

Илл. 3. Факсимиле рисунка А. С. Пушкина к «Сказке о Золотом петушке». 1833. Институт русской литературы РАН, Санкт-Петербург



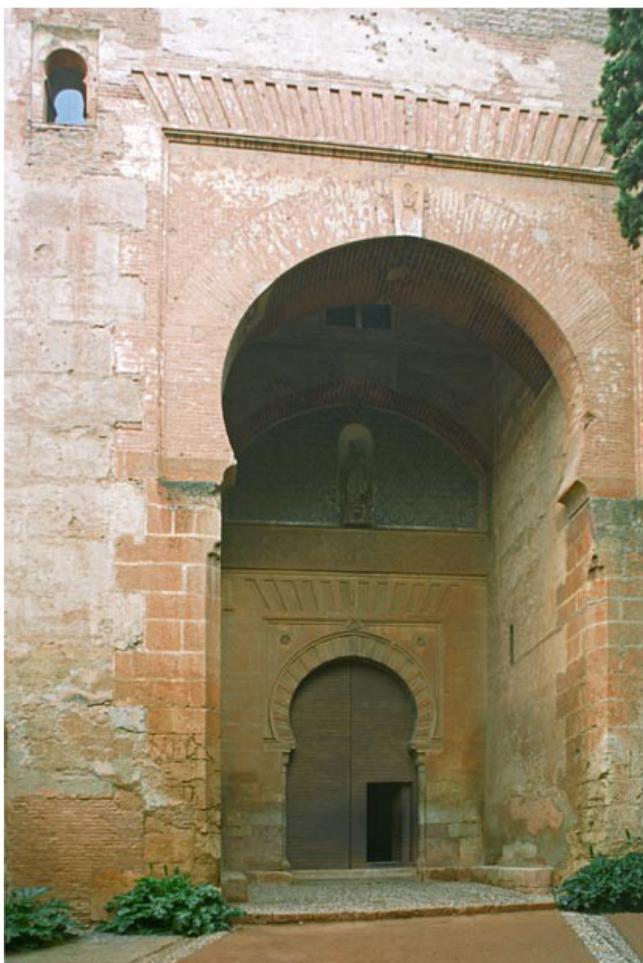
далуса (Андалусии) арабо-испанского анналиста X в. Абу Бакра Мухаммада ар-Рази, которая была переведена на латынь в Толедо в XIII в. [28]. Один экземпляр этой книги хранится в Архиве капитулярной библиотеки Кафедрального собора Толедо, а другой — в Королевской библиотеке Святого Лаврентия в Эскориале. В тот же период пребывания писателя в Севилье, автор «Легенд Альгамбры» встречался с английским ученым знатоком персидского и арабского языков Дж. Н. Холлом, общение с которым обогатило писателя знаниями по истории средневекового арабского мира, в частности Кордовского и Гранадского халифатов [35, p. 315]. Совершив путешествие по югу Испании, Ирвинг красочно и детально описал наиболее известные памятники мавританской культуры Испании, в первую очередь знаменитый архитектурный ансамбль семи дворцов Альгамбры, где прожил три месяца непосредственно во дворце Линдараха.

Альгамбра — дворцовый комплекс в южной Испании, построенный в середине XIII — конце XIV вв. правителями Гранадского эмирата из династии Насридов в Гранаде, на скалистом уступе холма Аль-Сабик над долиной реки Дарро. Напомню, что название «Альгамбра» происходит, согласно одной версии, от арабского «аль-хамра» — «красный».

В книге В. Ирвинга излагаются разные легенды и предания, связанные с пребыванием арабов на Пиренейском полуострове. В «Легенде об арабском звездочете» плененная христианская готская принцесса неслыханной красоты становится яблоком раздора между халифом и астрологом. Она и стала прототипом Шамаханской царицы, но у А. С. Пушкина этот образ превращен в сказочную царь-девицу, сияющую «как заря» и обольщающую Дадона. В новелле Ирвинга, за которой следу-

ет А. С. Пушкин, выстраивая сюжет, астролог Ибрагим Ибн-Абу Аюб — персонаж зловещий, он наделен inferнальными чертами, а халиф Альгамбры Абен-Габуз — его жертва, не осознающая своей роли. Дар звездочета — иллюзорный дворец Альгамбры с райскими садами — становится миражом, ловушкой, он так же губителен, как и шатер Шамаханской царицы для Дадона. Астролог требует первое животное с поклажей, которое войдет в ворота дворца; им оказывается лошадь с паланкином, везущая для халифа готскую принцессу.

В произведениях А. С. Пушкина и В. Ирвинга разные интерпретации талисмана. В легенде Ирвинга роль волшебного флюгера над дворцом Аль-Габуза выполняют бронзовые фигуры барана и петуха, вращающиеся на одной оси: баран поворачивается в сторону, откуда исходила опасность, а петушок кукарекает. В сказке А. С. Пушкина только один золотой петушок на спице бьет тревогу. Академик И. Ю. Крачковский (1883–1951), автор хрестоматийного перевода «Корана» с классического арабского языка на русский, обратит внимание А. А. Ахматовой на то, что в сказках «Тысячи и одной ночи» встречается образ «магического всадника из меди», стерегущего мир города, но в иной интерпретации, нежели у В. Ирвинга в «Легенде о звездочете». А. К. Бойко также были приведены аналогии к отдельным мотивам сказки и подтверждено, что идея волшебного талисмана — Золотого петушка — восходит к средневековым арабским преданиям о сказочном городе Босра. Фигуры барана и петуха на шпилях зданий возвещали о нападении врагов и грозящей опасности. А. К. Бойко эти сведения обнаружил в анонимном сборнике «Рассказы времен и диковинки стран», известном в Европе по французскому переводу П. Ватье 1666 г. [5, с. 125]. Ир-



Илл. 4. Ворота Правосудия. Середина XIV в. Альгамбра, Гранада

винговским вариантом мотива талисмана на крыше дома (флюгера, буквально «ветряного петуха» — “Weathercock”, “Gallo de Viento”) в альгамбрской легенде становится фигурка всадника со щитом и копьем.

В «Сказке о Золотом петушке» трансформированы отдельные мотивы ирвинговской новеллы, как и законы жанра сказки: зло наказано, но добро не торжествует. Это единственная из пушкинских сказок, оканчивающаяся гибелью всех действующих персонажей, за исключением Золотого петушка.

«Легенда об арабском звездочете» начинается с описания Ворот Правосудия, сооружения, якобы топографически связанного с сюжетной развязкой. Через эти ворота и сейчас попадают в сердце Альгамбры жители Гранады и туристы (Илл. 4).

В «Письмах об Испании» (1847–1849) писателя и критика В. П. Боткина приведен один из мотивов, корреспондирующих с заключительным эпизодом новеллы Ирвинга. Звездочет вместе с красавицей провалился сквозь землю и обитает в подземном, наполненном сокровищами дворце, откуда слышатся лишь звуки серебряной лютни готской принцессы.

Один арабский астролог предсказал, что Альгамбра будет стоять до тех пор, пока на ее главных двойных Воротах Правосудия не «оживут» изображения руки и ключа. Если рука Фатимы — символ пяти заповедей ислама — дотянется до ключа, находящегося на другой стороне ворот, то башни и стены крепости рассыпятся в прах и «откроются несметные сокровища мавританских царей, схороненные под стенами» [4, с. 411] (Илл. 5). В Ирвинг использовал это предсказание как фабулу одной из своих сказок об Альгамбре. Действительно, это один из мифологических мотивов «Легенды об арабском звездочете», соотношенный с историей реальных памятников. Но А. С. Пушкин исключил этот эпизод, как не соответствующий сказочным сюжетам русского фольклора. Поэт не стремился к

буквальному воспроизведению сюжетной канвы восточных сказок и неодобительно относился к откровенным подражаниям ориентального стиля, например, в стихах Адама Мицкевича, порождению, как он писал, «безобразного восточного воображения». «Европеец, — замечает поэт, — и в упоении восточной роскоши должен сохранить вкус и взор европейца» (письмо к П. А. Вяземскому 1825 г.) [21, с. 160].

В 1845 г. Василий Петрович Боткин жил в Гранаде, как и Вашингтон Ирвинг, несколько месяцев и с восхищением описывал шедевры мавританского зодчества в «Письмах об Испании». Книга пользовалась большим успехом в Петербурге и воздействовала на умы романтически настроенных людей.

В этом же году в Гранаде жил М. И. Глинка, ставший первым русским композитором, побывавшим в Испании. Впечатленный андалусской музыкальной традицией, он написал две Испанские увертюры, в частности знаменитую «Арагонскую Хоту».

Альгамбра — самый знаменитый образец для повторения форм испано-мавританской архитектуры и творческих фантазий на тему мавританского стиля. Формирование неомавританского стиля в русской архитектуре, создание «мавританских» интерьеров способствовало производству произведений прикладного искусства «восточного вкуса» и коллекционированию подлинных испано-мавританских памятников. В Государственном Эрмитаже наиболее комплексно и всесторонне представлены произведения искусства, созданные в Дворцовых мастерских Альгамбры или предназначенные для украшения знаменитой резиденции халифов из династии Насридов (1230–1492) (Илл. 6).

2.

К сожалению, в Эрмитаже пока отсутствует комплексная постоянная выставка памятников испано-мавританского искусства. Произведения этой художественной школы рассеяны, расфрансированы по фондам разных хранительских отделов музея и до 2017 г. только испано-мавританские фаянсы были включены в раздел «Искусство средневековой Испании» экспозиции «Культура и искусство Западной Европы Средних веков». Любопытен тот факт, что эта великолепная керамика выставлена там, где Екатерина II хранила приобретенные ею первые коллекции картин и резных камней, которыми любовалась «только она и ее мыши». Это Романовская галерея на втором этаже Малого Эрмитажа, окнами выходящая в Висячий сад.



Илл. 5. Ворота Правосудия. Фрагменты. Рука и ключ. Альгамбра, Гранада



Илл. 6. Львиный дворик. Вторая половина XIV в. Альгамбра, Гранада

В собрании Государственного Эрмитажа хранятся несколько коллекций памятников испано-мавританского искусства. В 2017 г. ко дню рождения Б. Б. Пиотровского в трех залах на третьем этаже Зимнего дворца (№№ 385–387), окнами обращенных к Адмиралтейству, после кардинальной смены экспозиции открылась постоянная выставка «Культура и искусство стран Ближнего Востока. Раздел: Египет и Сирия». «Это эрмитажный стиль показа восточного искусства. Замечательные вещи — это результат собирательских трудов Эрмитажа в течение многих лет», — отметил М. Б. Пиотровский на открытии выставки, состоявшемся 14 февраля 2017 г.

На этой выставке в основном представлены памятники мамлюкского периода, в контекст вещей Мамлюкского султаната (1250–1517) была помещена всего одна витрина с насридским материалом Гранадского эмирата (1230–1492). Эти государства, существовавшие параллельно в одну эпоху, имели политические и обширные торговые и культурные контакты. Власть правителей Мамлюкского султаната в эпоху расцвета в XIV в. простиралась на значительную территорию Египта, Сирии, а также части Аравийского полуострова со священными городами Меккой и Мединой. Владение городами пророка Мухаммада, местами паломничества хаджа (хадж — один из пяти столпов ислама) обеспечивало кайрским султанам контроль над всем мусульманским миром.

Основателем Гранадского эмирата на юге Иберийского полуострова, территория которого простиралась от Геркулесовых столбов до Альмерии вдоль южного побережья Средиземного моря, был Мухаммад ибн ал-Ахмар, возводивший свою родословную к одному из сподвижников пророка Мухаммада. В 1232 г. Мухаммад ибн ал-Ахмар начал восстание против правителя Мурсии Ибн Худа и против правящей династии Альмохадов, захватил Архону, а в 1238 г. Гранаду. Альмохады (1130–1269) — династия,

создавшая государство в Северной Африке и Южной Испании в процессе борьбы с берберскими Альморавидами (1139–1147). Движение Альмохадов, как и Альморавидов, зародилось в форме религиозных братств разных исламских богословов.

В том же 1238 г. началась перестройка цитадели и строительство резиденции — дворцов Альгамбры. Одна из версий происхождения названия «Альгамбра» связывает его с прозвищем Мухаммада Ибн аль-Ахмара или Альгамара: его называли багроволосым. Будучи искусным политиком, он положил начало династии Насридов и сделал Гранаду столицей, отстояв город, ведя дипломатическую игру с кастильским королем Святым Фернандо III Кастильским (1199–1252), признав себя его вассалом. Фердинандо III лично посвятил его в рыцари и Альгамар воевал на стороне христиан против своих мусульманских противников.

Строительство Альгамбры продолжили потомки Мухаммада Ибн аль-Ахмара Юсуф ибн Исмаил I (1333–1354) и его сын Мухаммад V аль-Гани (1354–1359, 1362–1391). Постепенно был воздвигнут целый комплекс дворцов, внутренних дворов с фонтанами, прудами, садами, банями и мечетями.

Наиболее известные Дворец Комарес, Миртовый, или двор Источника, и Львиный дворец украсили Альгамбру в XIV в. В верхней части галереи Миртового двора можно прочесть посвященное Мухаммаду V стихотворение придворного насридского поэта Ибн Зумрака, написанное после завоевания эмиром Альхесираса в 1368 г. К сооружению великолепных дворцов были причастны и мастера-мусульмане, прибывшие ко двору Насридов из отвоєванных христианами в процессе Реконкисты земель современной Испании. Дворцовый комплекс был украшен изящными аркадами, опирающимися на мраморные колонны, узорчатыми стукковыми раскрашенными и позолоченными рельефами, изразцовыми панелями, а деревянные своды и двери были богато инкрустированы [12, с. 178, с. 184].



Илл. 7. Капитель колонны. XIV в. Мрамор. Инв. № ЕГ-809.  
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

3.

В фондах Отдела Востока и в разделе «Египет и Сирия» на новой экспозиции «Культура и искусство стран Ближнего Востока» демонстрируются редкие для Эрмитажного собрания испано-мавританские архитектурные детали — мраморные капители колонн и деревянные резные консоли XIV в., некоторые из них могли украшать знаменитый Львиный дворец. В собрании Эрмитажа хранятся только пять насридских капителей колонн разного типа, происходящих из различных дворцов Альгамбры. Все капители датируются XIV в. и искусно высечены из мрамора, их высота колеблется от 32 см до 37,5 см, они отличаются формой и декором. Капители поступили в Эрмитаж в 1931 г. из Музея Академии художеств в процессе расформирования его коллекций [7, с. 69]. Один из типов насридских мраморных капителей представляет образец середины XIV в. (Инв. № ЕГ-809; высота — 32,0 см, диаметр — 20,0 см) (Илл. 7). Декорированная волютами капитель имеет характерную для архитектуры периода правления династии Насридов форму и состоит из двух частей: нижняя цилиндрическая украшена крупным петельчатым узором, подобием каннелюр. Верхняя широкая четырехгранная часть имитирует пышную крону дерева с резными растительными побегами, пальметтами, листьями аканфа и волютами — мотивами, восходящими к азбуке традиционных античных декоративных элементов, и прекрасно подчеркивает архитекtonику данного памятника. Компоновка и иконография узоров восходит к фатимидским орнаментальным композициям. В центре каждой стороны у верхнего края изображена раковина с жемчужиной. Безусловно, декор капителей многочисленных колонн дворцов Альгамбры не имел глубокого семантического значения, но связан с традиционной исламской символикой и текстами Корана и хадисов. Определенные изречения Корана также называют жемчужинами.

В северо-восточном углу главной святыни мусульман — Каабы — помещен черный камень, который, согласно одному из мусульманских преданий, Аллах даровал Адаму после грехопадения перед изгнанием из рая, когда первый человек осознал свой грех и раскаялся в нем. Первоначально он был ослепительно белым и при этом блестел так, что его можно было видеть за четыре дня пути до Мекки. Возможно, Аллах даровал Адаму огромную сверкающую жемчужину. Но со временем от прикосновений к ней рук многочисленных грешников она стала темнеть, пока не треснула и не превратилась в черный камень.

Жемчужины чаще всего упоминаются в аятах суры «Милосердный», в которой идет речь о сотворении мира и сотворении человека<sup>1</sup>. «Он создал два водоема..., так что они могли бы слиться, но между ними Он [воздвиг] преграду, чтобы они не выходили из [своих] берегов. Какую же из милостей вашего Господа вы не признаете? Из обоих [водоемов] вылавливают жемчуг и кораллы» (55:19-22) [16].

В описании райских гурий: «Они подобны рубинам и кораллам» (55:56), как и в следующей суре «Падающие»: «А черноокие, большеглазые, подобные сокрытым жемчужинам» (56:22,23) и в описании блаженства в раю праведника в суре «Человек»: «И обходят их отроки вечные, взглянув на них, ты примешь их за рассыпанный жемчуг» (76:19) [16].

Дворцы Альгамбры Ибн Зумрук и другие поэты сравнивали с райскими садами *джаннат аль-фирдаус*, спустившимися на землю: «Это — сад, в нем постройки так прекрасны, что Аллахом не разрешена существовать другая красота, могущая с ними сравниться» [12, с. 200]. Именно об этом могли напоминать изображения створок раковины с жемчужинами на капителях колонн Львиного дворца, в котором находились и помещения гарема Мухаммада V.

Впервые эта капитель была выставлена в 1995 г. на временной выставке «Сокровища исламского искусства из коллекции Эрмитажа» в Финляндии в городе Турку и опубликована в каталоге на английском и шведском языках [29].

Сложность атрибуции и точной датировки памятников объясняется тем обстоятельством, что капители такого типа украшали колонны зданий как гражданской, так и культовой архитектуры. Исходя из сравнительного анализа аналогий данную капитель, декор которой был создан под влиянием египетского фатимидского искусства, в свою очередь восходящего к доисламскому византийскому и греко-римскому периодам истории Египта, можно отнести к самому началу XIV в.

Мраморная капитель на экспозиции (Инв. № ЕГ-806) является образцом совсем другого, более распространенного типа, характерного только для исламской архитектуры, и выполнена совершенно в иной художественной манере (Илл. 8). Другие размеры (высота — 37,5 см, диаметр — 22,5 см) являются основанием считать, что она не могла украшать то же здание, что и предыдущая капитель.



Илл. 8. Капитель колонны. XIV в. Мрамор. Инв. № ЕГ-806.  
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

По круту ее нижней части изображены аркады: детально вырезаны колонны с капителями и базами, своеобразные двойные арки, проемы которых заполнены плотным растительным узором. Античные аканфы и волюты, превращенные насридскими художниками в сплошное плетение плотного кружева арабески, дополняют декор этой капители. Такой растительный орнамент в виде побегов с острыми листьями и почками встречается в архитектуре и в декоративно-прикладном искусстве всего исламского Востока. Рельефные элементы плотным узором покрывают всю поверхность капители и отличаются плоскостностью и графичностью. Верхняя часть капители украшена системой скульптурно-пространственных элементов — мукарнас (сталактитов), появившихся в архитектуре Ирана в середине X в. Мукарнас, состоящие из многочисленных арочек и михрабных ниш, даны в бесконечных повторениях и вариациях.

В каждой мечети, в каждом мавзолее михрабы указывают направление молитвы — киблу, ориентируя верующего в пространстве таким образом, чтобы он стоял лицом к Каабе в Мекке. Ниша михраба также воспринимается как врата, ведущие праведника в рай.

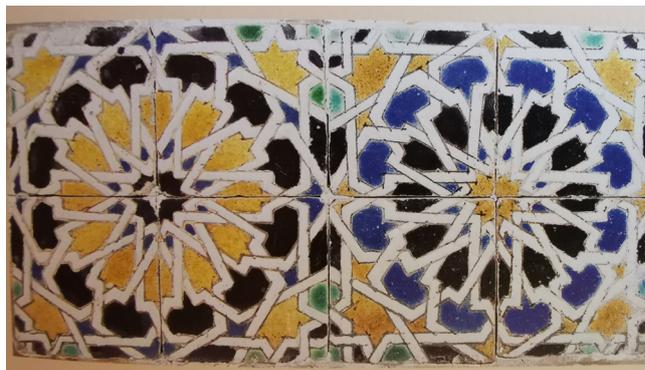
Мукарнас являются основой декора сводов четырех основных залов Львиного дворца. Капители такого типа на арабском Востоке появились в процессе развития специфических, характерных только для исламской архитектуры форм. Колонны одной аркады насридских дворцов традиционно украшались капителями, имеющими разную форму и различный декор, как, например, в Зале Благословения во дворце Комарес и Миртовом Дворике. Надо отметить, что только колонны высекались из дорогого мрамора, узоры же на стенах делали из дешевого стюка — смеси алебастра и гипса, нанесенного на деревянную основу. В мягком стюке можно легко резать ажурные узоры, после застывания он становится прочным и долговечным, как камень. Насридские инженеры и архитекторы, резчики по стюку достигли совершенства, создавая из мукарнас так называемые сотовые своды в залах Львиного дворца, один из которых так и называется — Зал сталактитов (Sala de los Mocarabes). «Mocarabes» — искаженное арабское слово «мукарнос». В Зале Абенсеррахов (Sala de los Abençerrahos) и в Зале Двух сестер (Sala de las Dos Hermanas) своды состоят почти из 5000 элементов [12, с. 192].

Аналоги эрмитажных капителей находятся в Археологическом музее в Кадисе, они происходят из разобранного в 1891 г. медресе середины XIV в. Подобные капители можно также видеть в Альгамбре и в летнем комплексе Хенералифе, построенном при Мухаммаде III (1302–1309). Несмотря на большую разницу формы, орнаментальных мотивов, техники резьбы по мрамору эрмитажных капителей, семантика их декора лежит в сфере эсхатологических представлений мусульман. Мечты о райских садах, согласно легендам, записанным В. Ирвингом, были воплощены в убранстве дворцов Альгамбры архитекторами не без помощи чар астрологов и джиннов.

Следует отметить, что шифр инвентарных номеров капителей — «ЕГ» — означает, что эти памятники хранятся в коллекции произведений средневекового искусства Египта. Это обусловлено недостаточным интересом исследователей к этим образцам насридской архитектуры в период формирования коллекции. Первые публикации на русском языке о немногочисленных произведениях испано-мавританского искусства, хранящихся в Отделе Востока, появились только в XXI в. В 2008 г. в Эрмитаже проходила временная выставка «Во дворцах и в шатрах», второе название — «Исламский мир от Китая до Европы», в рамках которой впервые в истории музея были представлены эти две капители XIV в., возможно, происходящие из дворцового ансамбля Альгамбры [7, с. 68].

## 4.

Для убранства павильонов, залов, дворов Альгамбры широко использовался не только резной камень, но и резьба по стюку, дереву и изразцовые панно, сделанные в разных техниках. Фрагмент с надглазурной росписью XV в. (инв. № ЕГ-1241) (Илл. 9) хранится в фондах Отдела Востока и представляет собой образец архитектурной керамики нижнего из трех традиционных



Илл. 9. Фрагмент изразцового панно. XV в. Фаянс. Инв. № ЕГ-1241. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

ярусов декора насридских дворцов. Он поступил в Государственный Эрмитаж в 1925 г. из музея Центрального училища технического рисования в процессе государственного перераспределения музейных коллекций [7, с. 69]. Это фаянсовое панно со звездчатым полигональным орнаментом восходит к мозаичным геометрическим композициям, выполненным для декорации стен Тронного зала в башне Комарес. Рисунок декора изразцовых панно строится согласно общему и основному для всех видов исламского искусства принципу бесконечной инверсии геометрических фигур. Следует особенно отметить, что оно выполнено в принципиально иной технике — технике создания изразцов с «мертвым» краем. Рисунок, нанесенный прозрачными эмалями, не отличается четкостью. На глазурь уже один раз обожженного изразца по контуру рисунка наносят черную землистую бесфлюсую краску, чтобы сделать его более заметным. Краска такого состава разъединяет эмали разного цвета [13, с. 43].

Полихромный декор наносился на каждый изразец, а затем крупные квадратные плитки монтировались в панно. Эта техника была менее трудоемкой по сравнению с созданием мозаичных панно, состоящих из большого количества маленьких, сложной конфигурации изразцовых фрагментов разного цвета. Причем отдельный изразец может иметь лишь один цвет. Промышленное производство таких изразцовых панно было хорошо налажено в Толедо в XIV–XV вв. [34, р. 328–329, № 716, 720]. После завершения Реконксты в Толедо оставались многочисленные мусульманские мастера, создававшие изразцы для украшения жилых и других зданий гражданской архитектуры.

## 5.

В Отделе Востока также хранятся уникальные для российских музейных собраний памятники — деревянные архитектурные детали одного из дворцов Альгамбры: две аналогичные деревянные резные консоли XIV в., происходящие из Львиного дворика Альгамбры (инв. № ЕГ-814, 815) (Илл. 10). Размеры одной (№ ЕГ-815): длина — 67,5 см, высота — 10,0 см; другой (№ ЕГ-815): длина — 89,0 см, высота — 10,0 см. Консоли декорированы рельефно вырезанными цветами лотоса и стеблями с почками. Восхищает тонкая резьба растительного орнамента, выполненного со знанием ботаники. Изображения лотоса отличаются другой иконографией — крупные плотно сомкнутые хорошо различимые лепестки даны очень объемно и пластично и не растворяются в арабесковом узоре. Удивительно, что сохранились следы первоначальной раскраски красным цветом, выполненной по белому грунту. Полихромия деревянных резных деталей характерна не только для исламской архитектуры Испании и Магриба, но и всего Ближнего Востока, в частности Сирии и Египта. Это памятники, поступившие, как и капители альгамбрских колонн, в 1931 г. из Музея Академии художеств. Первая публикация одной из них (ЕГ-814) относится к 2008 г. [7, с. 69]. Такие консоли поддерживали скаты крыш. Аналогичный эрмитажным консолям образец из Львиного дворца хранится в Археологическом музее Альгамбры [26, pp. 189, 194. fig.



Илл. 10. Консоли. XIV в. Дерево, резьба, роспись. Инв. № ЕГ-814,815. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

202]. Следует обратить внимание, что мотив лотоса в исламском искусстве Испании появляется только с XIV в., как в архитектурном декоре, так и в орнаментике художественного текстиля в результате влияния мамлюкского искусства [23, с. 98]. Изображение лотосов на одной из консолей имеет иконографию, аналогичную цветочно-растительному узору на одном из фрагментов альгамбрских тканей, также хранящихся в Эрмитаже.

6.

В коллекции Отдела Востока хранятся несколько фрагментов альгамбрских шелковых тканей. В основном они поступили в Государственный Эрмитаж в 1927 г. из Музея Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица. Самая большая (59 x 38,5 см) из них украшена чередующимися поясами цветочного, геометрического в виде плетенки и эпиграфического орнамента, которые гармонично сочетаются и до-

полняют друг друга (Инв. № ЕГ-1187) (Илл. 11) Впервые ткань была экспонирована на временной выставке в Финляндии в Турку в 1995 г. [29]. Краски этой нарядной ткани хорошо сохранились. На насыщенном красно-виновом фоне, характерном для насридских тканей, горизонтальные полосы изысканного узора, выполненного желтыми, зелеными, белыми и коричневыми нитями, чередуются с горизонтальными надписями. Специалисты считают, что стилизованное изображение лотосов с листьями и цветами появляется на многих насридских тканях начиная с XIV в., как и на памятниках других видов андалусского искусства [7, с. 70]. Для мавританских тканей характерны фризы из переплетений различных растительных элементов. Элегантные орнаменты контрастируют с двумя строками размашисто переданной арабской надписи одного содержания: «Слава господину нашему, султану» (перевод А. Д. Притулы). Текст надписи, выполненной скульсом, одним из трех, наряду с куфи и насхом, основных почерков традиционной арабской каллиграфии, обрывается. Скульс, что значит «одна треть», включает криволинейные и прямолинейные элементы, которые соотносятся в пропорции 1/3, что придает почерку особую гибкость, напоминающую движение живого существа. На ткани одни знаки даны строго вертикально, другие — как бы в танцующем ритме. Каллиграфия имеет локальные, испанские особенности, графика первой буквы арабского алфавита «алиф» очень своеобразна, верхние части этой буквы имеют черточки, как бы изображающие глаза. Особенности надписи указывают на время создания этого фрагмента — конец XIV в. Возможно, имя правителя и не предполагалось включать в рисунок шелка, поскольку все ткани с прославляющими султана надписями даже без его имени ткались в придворных мастерских и предназначались не только для обитателей дворца, а для продажи в лавках города. Исследователи придерживаются мнения, что тип надписи, вероятно, восходит к аналогичным сиро-египетским мамлюкским тиразам. Этим же периодом датируют ближайшую аналогию эрмитажной ткани — роскошную накидку из Бургоса, выполненную из идентичной ткани (шелка) [23, с. 94].

Документальные источники утверждают, что на Иберийский полуостров арабы принесли с собой в Андалусию многие полезные новшества, в том числе и разведение шелковичного червя, это еще один вклад арабской культуры в арсенал испанской. В свою очередь, арабы заимствовали секреты этого искусства у иранцев. Природа и климатические условия юга Испании — районы Мурсии, Аликанте и Валенсии — подходили для разведения шелкопряда. В Кордовском халифате было налажено производство шелковых тканей. Ткани изготавливали трех видов: дибаж — затканые серебром, тираз — ткань, затканная арабскими надписями, и самый дешевый холас. Андалусские города Альмерия, Малага и Мурсия с VIII в. были главными центрами производства вышитых шелковых тканей. О славе испанских тканей сообщает писатель и церковно-политический деятель римской церкви второй половины IX в. Анастасий Библиотекарь (810–879) именуя их “spaniscum” [9, с. 30]. Шелководство и шелкоткачество Испании в средние века то развивались, то приходили в упадок, но после того, как в XIV в. начали выращивать белую шелковицу (moreras blancas) и внедрять новые технологии работы с шелковой нитью, это производство получило новый виток развития. Исламские богословы, ссылаясь на слова пророка Мухаммеда, запрещали мужчинам ношение шелковых тканей так же, как и золотых украшений.

Сохранилось достаточное количество образцов тканей, свидетельствующих о высоком уровне шелкоткачества в мавританской Испании. Самый ранний фрагмент испано-мавританской ткани конца X в. был найден в алтаре маленькой церкви, ныне этот фрагмент тонкого шелка хранится в Исторической Академии в Мадриде. Ткань относится к типу тиразов, фигуративные изображения сочетаются с двумя полосами надписи с именем халифа Хишама. Изображения живых существ не характерны для более поздних испано-мавританских тканей, в декоре которых преобладают линейно-геометрические орнаменты и надписи, что соответствует идеологии ислама. В Музее Клуни в Париже хранится знаменитая ткань XII в., орнамент которой состоит из горизонтальных полос и противостоящих друг другу павлинов, символизирующих бессмертие [32]. Этот

мотив восходит к сасанидской изобразительной традиции. В узор введены маленькие, похожие на завитки орнамента, фигурки газелей, птиц и собак. Более ранний стиль декора из крупных цветов, заимствованный из орнаментики сасанидского шелкоткачества, развивался вместе с мавританским искусством. Второй, более поздний стиль с причудливыми геометрическими арабесками и мотивами архитектурного декора достиг расцвета в XI в. после разделения Кордовского халифата на королевства Севилью, Гранаду, Толедо и Валенсию. В XIII в. появлялись ткани с геральдическими мотивами в восьмиугольных медальонах, восходящие к византийским образцам. Созданные в Кордовском халифате ткани этого периода выполнены в синкретическом ключе, испано-мавританский стиль формировался в процессе трансформации сасанидских, византийских и коптских традиций художественного текстиля.

В XIV–XV вв. в Андалусии, а затем и в Магрибе — в Фесе, Рабате, Марракеше и Тунисе — начали делать шелковую ткань со сложным изысканным геометрическим орнаментом, условно называемую «альгамбра». Именно к такому типу тканей относится Эрмитажный фрагмент шелка (Инв. № ЕГ-1187).

Качество испанского шелка, начиная с момента его появления на рынках, очень ценилось, особенно тканей, сотканных из шелковых нитей с золотыми. Суть техники состояла в том, что золотые нити накладывали на ткань параллельными рядами и прикрепляли стежками цветного шелка или хлопка, от частоты которых зависела интенсивность цвета.

Своеобразие кордовских и насридских тканей заключается в широком использовании красного цвета, ярких фонов — красного, синего, желтого, а также частого включения многочисленных золотых нитей.

В орнаментике насридских тканей сочетаются традиционные арабские мотивы и рисунки, восходящие и к итальянским образцам. Изысканные цветовые сочетания, ажурность узора являются одной из отличительных особенностей этого вида испано-мавританского искусства. Королева Изабелла Кастильская (1479–1516) заказывала самые дорогие шелковые платья с золотым шитьем в Малаге, но без исламской символики, а в 1499 г. издала указ, запрещавший носить такие платья всем, кроме Ее Величества Королевы.

Изабелла Кастильская восторгалась красотой Альгамбры, сделав ее своей резиденцией, даже издала указ, запрещающий какие-либо кардинальные изменения и разрушение ее дворцов. Но она велела уничтожить в убранстве многочисленного повторенный девиз Насридов: «Нет победителя, кроме Аллаха», и заменить его девизом Католических королей: “TANTO MONTA, MONTA TANTO ISABEL COMO FERDINANDO” (в переводе с исп. — «Всё едино, Изабелла — то же, что и Фердинанд») — девиз договора между супругами, Изабеллой I Кастильской и Фердинандом II Арагонским.

## 7.

Но несмотря на все превратности истории, девиз Насридов остался на монетах этой династии, которые хранятся в Отделе Нумизматики Эрмитажа. Богатая коллекция монет не только Гранадского эмирата (74 экземпляра), но многочисленное собрание серебряных и медных монет Кордовского халифата (490 экземпляров), а также редкие золотые дирхемы Омейядской династии составляют гордость музея. На многочисленных в коллекции Эрмитажа серебряных монетах этого периода встречаются титулатура правителя и тексты аятов из сур «Покаяние» и «Ряды» аналогичного содержания, почти повторяющие друг друга. Не столь обширна, но не меньший интерес представляет эрмитажная коллекция монет из золота, серебра и меди Гранадского халифата Насридов: золотые — с титулатурой халифа и цитатами из Корана.

Обратимся к истории монетного дела исламского мира. Халиф Абдул-Малик ибн Мерван из династии Омейядов (685–705), правивший Дамасским халифатом, потомок которого основал на Иберийском полуострове первое мусульманское государство — Кордовский эмират, в 696–698 гг. провел реформу денежной системы. Он первым начал чеканить исламские монеты



Илл. 11. Фрагмент ткани. XIV в. Шелк. Инв. № ЕГ-1187. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

— золотые динары с арабскими надписями. До этого эпохального события в Арабском халифате в денежном обращении использовались переделанные сасанидские серебряные монеты, а также византийские золотые и бронзовые. В качестве стандартной золотой монеты Абдул-Маликом был введен динар, имеющий вес 4,25 г; серебряной монетой дирхемом (2,86 г) была заменена сасанидская драхма. Из меди чеканились мелкие монеты для местного денежного обращения — фальсы. Халиф Абд аль-Малик освободился от византийской валютной зависимости и объединил весь мусульманский мир новой единой валютой. Прототипом первого омейядского динара стал византийский солид [33, р. 15]. Монеты имели одинаковый размер и вес, и вопреки запрету ислама изображать живых существ, на аверсе первых омейядских динаров — фигуры трёх стоящих людей согласно иконографии византийской нумизматики: они аналогичны изображениям на константинопольских монетах Ираклию и его сыновьям Константину III Ираклию и Ираклону, что привело византийского императора в бешенство, и он приказал выпустить монету нового дизайна. Принципиальным отличием омейядского динара была шахада на реверсе монеты. В христианских королевствах Северной Испании на протяжении четырёхсот лет ходили арабские монеты наряду с французскими.

После распада Кордовского халифата в начале XI в. на множество владений и княжеств, каждое из них выпускало собственные монеты с именами местных правителей, однако признававших номинальную власть халифа. Во время правления династии Насридов в Гранаде динар трансформировался в дирхам. Монеты этого периода — качественно вычеканенные тяжёлые монеты, содержащие длинные легенды с цитатами из Корана и изображением родового древа правителей. Особенностью этих дирхамов является отсутствие дат, но их можно атрибутировать по девизу династии «Нет победителя кроме Аллаха», который неоднократно повторяется в убранстве дворцов Альгамбры [31, р. 11].

На всех исламских монетах, за исключением самых первых омейядских, отсутствует изображение правителя в связи с запретом ислама изображать живые существа, этот запрет распространялся также на все культовые памятники и монеты, которые были инструментом идеологической пропаганды.

Уникальную часть нумизматической коллекции Эрмитажа составляют редкие экземпляры омейядских испано-мавританских монет, среди них семь золотых круглых динаров (Илл. 12).

На аверсе этих монет, в поле — имя эмитента со всей соответствующей титулатурой. В четырех сегментах — девиз «Нет победителя, кроме Аллаха».

На реверсе в поле — цитата из третьей суры Корана (III, 26). «Семейство Имрана» («Аль-Имран»): «Скажи: О Аллах, Владыка царства! Ты даруешь власть, кому пожелаешь, и отнимаешь власть, у кого пожелаешь. Ты возвеличиваешь, кого пожелаешь, и унижаешь, кого пожелаешь. Все благо — в твоей Руке. Воистину, Ты способен на всякую вещь» (Перевод И. Крачковского).

Этот аят является наставлением благодарить Аллаха за блага, которые Он даровал посланнику и данной мусульманской общине — умме.

В сегментах реверса надпись — «Во имя Аллаха, милостивого милосердного / Да благословит Аллах нашего господина Мухаммада / И бог ваш — Бог единый / Нет божества, кроме Него, милостивого, милосердного» [33].

«Во имя Аллаха, Милостивого, Милосердного...» — это басмала или бисмиллях. Таким исламским термином обозначают фразу, с которой начинается каждая, кроме девятой, сура Корана. С бисмиллях начинается и каждая молитва мусульманина. Далее идут слова из шахады: «Да благословит Аллах нашего господина Мухаммада / И бог ваш — Бог единый / Нет божества, кроме Него, милостивого, милосердного». В этой формуле, провозглашающей идею единобожия, заключен первый и самый важный из пяти столпов ислама. Она состоит из двух частей: свидетельства об Аллахе и свидетельства о пророке Мухаммаде. Традиционная формула шахады — «Свидетельствую, что нет божества достойного поклонения, кроме Аллаха. И свидетельствую, что Мухаммад — Его посланник». Шахада — это также ворота в Ислам, трехкратное произнесение шахады на арабском языке в присутствии мусульман делает человека членом исламской общины.

Омейяды, как и династия Насридов, исповедовали ислам суннитского толка, они постоянно вступали в политические коалиции, сражались не только с католическими грандами и князьями, стремящимися вернуть территорию Испании под власть христианской церкви, но и против политических противников мусульманских удельных правителей, порой в союзе с христианскими полководцами. Последние поступали аналогично и нанимали мусульманских воинов для расправы со своими оппонентами, несмотря на то, что исповедовали одну христианскую веру.

После ухода Альмохадов (1121–1269) с Иберийского полуострова в 1236 г., Кордова — «обиталище наук» — перешла в руки испанского короля Фердинанда III Кастильского (1199–1252), а в 1248 г. и Севилья. Но Мухаммад I ибн Юсуф ибн Наср, известный под прозвищем Аль-Галиб («Побеждающий во имя Аллаха»), удержался в Гранаде. Его столицей и цитаделью стала Альгамбра. Династия Насридов дольше других мусульманских правителей сдерживала натиск приверженцев Реконквисты. В 1492 г. последний эмир Гранады Мухаммед XII Абу Абдаллах, известный как Боабдиль (1459–1527/1533), которого испанцы пренебрежительно прозвали Чико — «Мальш», принудительно-добровольно передал ключи от своей резиденции Альгамбры Фердинанду Арагонскому и Изабелле Кастильской. Крепость и дворцы Альгамбры стали официальной резиденцией Католических королей, хотя они жили в них недолго и эпизодически.

В Отделе нумизматики Эрмитажа хранятся и насридские золотые монеты — 11 экземпляров. Насридские правители преобразовали динары в дирхемы. Во внешнем поле дирхемов написана кораническая легенда — аят 33 суры «Покаяние» (IX, 33): «Он — тот, который послал Своего посланника с прямым путем и религией истины, чтобы проявить ее выше всякой религии, хотя бы и ненавидели это многобожники» (перевод Крачковского) и девятый аят суры 61 «Ряды» аналогичного содержания: «Он — Тот, Кто отправил Своего Посланника с

верным руководством и религией истины, чтобы превознести ее над всеми остальными религиями, даже если это ненавистно многобожникам» [31]. Легенды на монетах выбраны не случайно: они провозглашают, что руководство Аллаха и истинная религия являются величайшим доказательством правдивости Пророка Мухаммада, благодаря мудрости его свидетельств и неопровержимости его доказательств того, что всякий, кто станет бороться против религии Аллаха, непременно будет повержен, и что триумф и господство всегда будут сопутствовать исламу. В условиях Реконквисты идеологическая программа насридских халифов, содержащаяся в легендах дирхамов, пропагандировалась монетами и в процессе денежного обращения. Коллекцию золотых монет дополняют удивительной формы квадратные монеты с названием монетного двора и неправильной формы медные монетки (Илл. 13).

Некоторые образцы испано-мавританской нумизматики поступили в Императорский музей еще в период правления Романовых до 1917 г. Другая часть коллекции происходит из знаменитого нумизматического собрания графов Сергея Григорьевича и Александра Сергеевича Строгановых, поступившего в Эрмитаж в 1925 г.

Начал собирать строгановскую нумизматическую коллекцию знаменитый Сергей Григорьевич (1794–1882), известный государственный муж, один из крупнейших деятелей русского просвещения, историк искусства, археолог и меценат. В 1825 г. он финансировал основание бесплатной Строгановской школы рисования, в которой обучение искусствам и художественным ремеслам было доступно не только детям знатных и состоятельных родителей, но и юным дарованиям из среды обычных горожан и даже крепостных. В 1860 г. школа получила название Строгановского училища, которое закончили многие видные зодчие и художники. Строганов также был длительное время с 1837 г. по 1874 г. председателем Императорского Общества Истории и Древностей Российских при Московском университете, основателем Археологической комиссии в Петербурге. Сергей Григорьевич субсидировал экспедиции, работавшие на юге России. Знаменитое скифское золото и керченские клады, поступившие затем в Императорский Эрмитаж, были триумфальным результатом деятельности Строганова в области археологии. В поле его широчайшего научного кругозора входили и культуры восточных стран, в частности и испано-мавританская. Он увлекался нумизматикой и составил богатую коллекцию и русских монет. Приумножил эту коллекцию монет старший сын Сергея Григорьевича — Александр Сергеевич (1818–1864). Получив хорошее образование в Дрездене и в Московском университете, он, несмотря на блестящую военную карьеру в Лейб-гвардии Преображенском полку, находил время заниматься археологическими изысканиями, став одним из основателей Археологического общества Петербурга. Александр Сергеевич был одним из известнейших нумизматов своего времени. В 1925 г. его коллекция, более 53000 монет, поступила в Отдел нумизматики Эрмитажа, существенно обогатив несколько разделов его собрания.

Другая группа омейядских и насридских монет происходит из собрания знаменитого археолога и нумизмата Е. А. Пахомова (1880–1965), поступившего в Государственный Эрмитаж



Илл. 12. Омейядский динар. Аверс. Реверс. Золото. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020



Илл. 13. Насридский дирхем. Серебро. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

после кончины коллекционера. Евгений Александрович в 1900 г. окончил Санкт-Петербургский Археологический Институт, в 1920 г. переехал в Баку, где принимал участие в создании Музея истории народов Азербайджана (ныне — Музей истории Азербайджана). С 1922 по 1930 гг. возглавлял отдел археологии и нумизматики в Азербайджанском государственном университете. В 1945 г. защитил докторскую диссертацию и стал профессором Бакинского университета, в котором с 1947 по 1953 гг. заведовал кафедрой археологии. В 1962 г. был избран членом-корреспондентом Академии наук Азербайджанской ССР. В основном его труды посвящены исследованию нумизматики Грузии, Азербайджана и Армении. Он был широко известен в кругах нумизматов и археологов и за пределами Азербайджана. Его уникальное собрание монет, согласно завещанию, было разделено между Государственным Эрмитажем, Государственным музеем Грузии и Музеем истории Азербайджана; небольшая часть коллекции была передана в Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, часть попала к частным коллекционерам<sup>2</sup>.

## 8.

В собрании Эрмитажа хранятся испано-мавританские памятники, представляющие разные виды искусства средневековой Испании. Самой знаменитой и многочисленной является коллекция фаянсов, ядром которой стали люстровые вазы, чаши, альбарелло и блюда, приобретенные музеем в 1885 г. в составе коллекции А. П. Базилевского. Десятки образцов, созданных в Андалусии и в разных мастерских Валенсии (некоторые украшены гербами известных исторических лиц), отражающих особенности разных центров производства художественной керамики, находятся в фондах и на экспозиции.

В 1919 г. в Эрмитаж поступили предметы люстровой керамики из собрания Общества поощрения художеств; в 1920 г. — из коллекции брата писателя В. П. Боткина, автора «Писем об Испании» — М. П. Боткина; в 1924 г. — из Музея Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица. Испано-мавританские фаянсы экспонируются на постоянной выставке Отдела западноевропейского прикладного искусства. Самое первое историческое письменное упоминание о «глиняных, позолоченных», то есть люстровых, сосудах содержится в труде арабского путешественника и географа Мухаммада Аль-Идриси «Развлечение истомленного в странствии по областям». Книга была написана по заказу короля Сицилии Рожера II (1112–1154) и датируется серединой XII в. Аль-Идриси видел эти сосуды в Калатаоде [15].

Керамика с зеленой (медной) и черной (марганцевой) поливой по белой глазури была известна в Испании с X в. Она изготавливалась как в Кордове, так и в других центрах. С XI в. появляется люстровая керамика, технология изготовления которой была заимствована в Египте. Декор сосудов напоминает фатимидские образцы — в росписи повторяются изображения зверей и птиц на фоне побегов и листьев. После захвата части Иберийского полуострова правителями берберской династии Алморавидов орнаментация кардинально меняется в связи с запретами ислама изображать живые существа. В результате распространения на этой территории мусульманской художественной традиции в декоре керамики начинают превалировать растительные и геометрические узоры. «Кто сделает изображение живого существа: голову, лицо и тому подобное, того Аллах будет наказывать, пока он не оживит (то, что изобразил), а он никогда этого не сможет сделать.... Исключением из этого (запрета) станет то, если будешь изображать деревья или всякую вещь, в которой нет души», — слова исламского богослова, толкователя Корана, сподвижника и двоюродного брата пророка Мухаммада — Абуль-Аббас Абдулла́х ибн Абба́са (619–686) [18]. Более тридцати хадисов содержат аналогичные запреты, но в разные периоды времени в разных частях исламского мира богословы толковали их вариативно. Этим объясняется огромное количество фигуративных изображений на памятниках, не предназначенных для мечетей, медресе и мавзолеев, а также расцвет исламской миниатюры. При Альмохадах в испано-

мавританских фаянсах ограничения на фигуративные изображения исчезают полностью.

Наивысшего расцвета производство фаянсов достигает в Гранадском эмирате Насридов. Версия о том, что почти вся керамика насридского периода производилась в Малаге [17, с. 6–7], оспаривается. Малага — главный порт эмирата — был основным центром транзитной торговли, через который гранадскую керамику отправляли в Италию, Францию и другие страны. Европейские купцы считали, что мастера именно этого города ее и делают. Однако остатки керамических печей были найдены во многих центрах Гранады, включая Альгамбру. Основные цвета, которые использовали для декора керамики — синий (кобальт), золотистый (люстр), белый (оловянная глазурь). Многие формы, например, альбарелло (аптекарьские сосуды) вполне следуют ближневосточной традиции. Мавританский орнамент восходит к арабскому, но отличается большей утонченностью. Для произведений насридского прикладного искусства характерно пропорциональное сочетание геометрических, растительных и фигуративных элементов. Сложнейшие переплетения изысканных арабеск каллиграфических выполненных арабских надписей украшают поверхность прекрасных фаянсовых сосудов.

Следует отметить влияние испано-мавританской люстровой керамики на возникновение аналогичной техники декора в итальянской майолике эпохи Возрождения, прекрасные образцы которой также представлены в Эрмитаже.

Наилучшие, красивейшие сосуды из фаянса были предназначены для украшения роскошных дворцов Альгамбры.

## 9.

Самая знаменитая группа гранадской керамики — это так называемые альгамбрские вазы, восходящие формой к античному пифосу. Известно около двадцати таких больших ваз — шедевров мавританской керамики и их фрагментов в собраниях разных музеев Палермо, Гранады, Берлина, Стокгольма и Мадрида, но первоначально они украшали Альгамбрские дворцы, в залах которых для этих сосудов были сделаны специальные ниши. Поэтому вазы и получили свое название, несмотря на то, что все они были сделаны в керамических мастерских Малаги.

Эти сосуды не только украшали дворцы Насридов, но были предметом экспорта в другие страны. Их находили на территории Сицилии и в Каире.

Декор различных «альгамбрских» ваз характеризуется разнообразием. Ваза из гранадского собрания отличается цветовой гаммой, в которой присутствует синий цвет кобальта, и особенно изобразительными мотивами. На тулове кроме геометрического и растительного орнамента можно увидеть парные изображения газелей (Илл. 14). Декор горлышка ваз отличается большим единообразием и имеет членение вертикальными линиями на части, в которых чередуются растительный и геометрический орнаменты.

Шедевр коллекции — знаменитая ваза «Фортуны» второй половины XIV в. — относится к типу альгамбрских и представляет самый ранний и прекрасно сохранившийся образец (высота — 117 см) (Инв. № Ф-317) (Илл. 15). Название вазы связано с тем, что она была обнаружена в 1871 г. испанским художником Мариано Фортунни близ Гранады. Ваза служила в церкви городка Салар подставкой под водосвятную чашу. В 1875 г. на распродаже коллекции рано умершего М. Фортунни она была куплена знаменитым коллекционером А. П. Базилевским у его вдовы за 30.000 франков. В 1878 г. демонстрировалась на Всемирной выставке в Париже в специально построенном павильоне для собранных им изумительных памятников декоративно-прикладного искусства. В 1885 г. в составе коллекции А. П. Базилевского ваза поступила в собрание Императорского Эрмитажа [10, с. 225]. Из собрания Мариано Фортунни в Эрмитаже происходит еще один фаянс — блюдо второй половины XV в. с контурным изображением быка, поступившее в музей только в 1920 г. из собрания М. П. Боткина. Небольшая картина самого художника «Араб», прекрасно передающая экзотическую атмосферу Марокко, экспонируется на выставке испанской живописи XIX в. в Главном штабе, в фондах же музея хранятся две его графические работы.



Илл. 14. Ваза с газелями. XIV в. Фаянс. Малага. Музей Альгамбры, Гранада

Ныне ваза представлена на постоянной выставке «Культура и искусство Средних веков» в Романовской галерее Малого Эрмитажа. Первая из этих редчайших ваз, так называемая «El Jarro de la Alhambra», была найдена вместе с другими двумя исчезнувшими в XVI в. в одном из подземных помещений дворца Альгамбры. По этой причине все вазы этой группы получили название альгамбрских. Согласно преданию, они были наполнены золотыми монетами [35].

Форма вазы Фортуни восходит к формам больших, традиционных для Андалусии XII–XVI вв., сосудов для воды или вина. Рельефные орнаменты и надписи на вазах выполнены гравировкой или штампом. Прекрасный образец подобных сосудов конца XV–начала XVI вв. хранится в Лувре.

Эрмитажная ваза Фортуни прекрасно сохранилась. Расширяющееся кверху раструб горлышка разделено восьмью вертикальными рельефными ребрами на почти прямоугольные части, имитируя верхнюю часть металлических кувшинов. Узоры из напоминающих витражи фестончатых арок одних частей чередуются с растительными арабесками других. Узкая часть горла декорирована геометрическими узорами, горизонтальные полосы которых отделены рельефными поясками. Два полосы сложного узелкового орнамента чередуются с полосами клиновидного узора. «Гирих» в переводе с фарси означает «узел» или «завязывание узлов», этот термин распространился на все геометрические орнаменты, его семантику мусульмане связывают с законами гармонии мира, созданного Аллахом. Растительный орнамент исмили в восприятии мусульман ассоциировался с природой земли и райскими садами.

По плечикам вазы в технике резерва дан фриз эпиграфического орнамента, однако не все арабские надписи читаются.

Тулово вазы имеет овоидную форму и разделено росписью на пять фриз, три эпиграфических пояса кратких благопожеланий чередуются с фризами растительных арабесок. В больших круглых медальонах повторяется слово «радость», на-

писанное почерком куфи. В центральном эпиграфическом фризе художник проявил большое каллиграфическое искусство, передавая вязью арабских букв слово «благоденствие» (перевод А. Д. Притулы) [23, с. 96]. Эти слова являются частью традиционной формулы, которую писали на многих памятниках прикладного искусства некультового назначения: «Благословение и благоденствие, и радость, и удовольствие, и счастье от Аллаха владельцу сего» [10, с. 270] (Илл. 16).

Очень интересны изображения на больших крыловидных плоских ручках, которые почти касаются вытянутого горлышка и завершаются очень стилизованно трактованными головами быков. На ручках четырежды изображен талисман Хамса — пятирица в виде открытой ладони дочери пророка Мухаммада Фатимы (Илл. 17). Семантика Хамса интерпретируется неоднозначно: пять пальцев руки могут символизировать пять столпов ислама. Для правоверных мусульман это наиболее сильный талисман, охраняющий их лучше других оберегов от избрания несправедного пути. Известны алебарды, штандарты с навершиями в виде Хамса. Надо отметить, что ручки вазы расписаны не совсем одинаково: на одной из них на Хамса дополнительно изображены всевидящие очи, а на другой — возможно, жемчужина в виде капли — символ завета Аллаха. Анализируя декор одной из капителей, мы упоминали о семантике этого популярного мотива. Иконографическую и семантическую аналогию талисмана в виде руки Фатимы мы находим на Воротях Правосудия крепости Альгамбры, которые описывали В. Ирвинг в «Легенде о звездочете» и В. П. Боткин в «Письмах об Испании».

Роспись на нижней части тулова утрачена, возможно, вазу для большей устойчивости заглубляли в пол зала или двора, здесь хорошо видны горизонтальные рельефные тяги. Внутри ножки круглое отверстие, связанное с технологией изготовления сосуда (Илл. 18). Сияние зеркально гладкой поверхности вазы, золотистый тон люстра напоминает блеск металлических изделий. Согласно шафиитскому мазхабу, как для мужчин, так и для женщин запрещено использование



Илл. 15. Ваза Фортуни. Вторая половина XIV в. Фаянс. Малага. Инв. № Ф-317. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

золотой и серебряной посуды. В нескольких сурах Корана осуждается пристрастие к богатству и роскоши. В хадисе Хузайфа ибн Ямана сообщается, что пророк Мухаммад сказал: «Не пейте и не вкушайте из серебряной и золотой посуды — это для них (неверующих) в мирском мире и для вас в ахирате» («Булогу аль-Марам», № 16) [18]. «В животе того, кто пьёт из серебряного сосуда, клокочет адское пламя» («Шарху аль-Кабирли ибн Кудама», № 1/57) [16]. Ислам также запрещает изготавливать золотую и серебряную посуду, куплю-продажу такой посуды и обмен её на что-либо. При этом сокровищницы исламских правителей были переполнены чашами, кувшинами из серебра и золота, осыпанными драгоценными камнями и жемчугом.

Но именно коранические запреты использовать драгоценные сосуды в мирской жизни послужили развитию производства и распространению люстровой керамики, напоминая драгоценную утварь. Мастера стремились воссоздать описанные в Коране золотые и серебряные сосуды, из которых

праведников в рай поят чистой водой. Керамисты пытались придать изделиям из глины глянец и сияние и проводили множество экспериментов для открытия новых совершенных глазурей и эмалей. Три страны оспаривают приоритет в изобретении люстра в IX в. — Ирак, Сирия и Египет, территории которых в это время входили в пределы Аббасидского халифата. Люстр, содержащий окислы серебра, меди и других металлов, наносили на предварительно покрытый обожжённой свинцовой глазурью сосуд, а затем подвергали второму обжигу в восстановительном режиме при небольшой температуре. В результате на поверхности керамических изделий оставался тонкий слой металла. Цветовой оттенок возникающего блестящего слоя определяется соотношением оксидов в составе люстра и температурными особенностями обжига. Окись меди давала более насыщенный красный цвет, серебро — светлый золотистый. Затем изделие полировали. Из-за необходимости двукратного обжига сосудов и изразцов арабы называли эту технику «техникой о двух



Илл. 16-18. Ваза Фортуни. Фрагменты

Илл. 19. Подставка вазы Фортуни. Фрагмент. XIX в. Бронза.  
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

печах». Такие люстровые сосуды, как ваза Фортун, уникальны, в процессе обжига огромных ваз испаряющаяся вода, содержащаяся в глине, могла деформировать сосуд. Люстровая роспись подвержена процессу разложения и внезапным химическим изменениям. В процессе обжига восстановление окислов металлов происходит неравномерно [17, с. 14]. В Эрмитаже хранятся изразцы, у которых роспись одной половинки — медно-красного цвета, а другой — золотисто-оливкового.

Надглазурная люстровая роспись по оловянной глазури вазы Фортун делает сосуд очень нарядным. Люстр светонесущи, и поэтому стенки сосуда не кажутся глухими и непроницаемыми. Роспись словно имитирует инкрустации серебром традиционных бронзовых сосудов и, как на других люстровых фаянсах, выполнена резервом. Такая техника нанесения рисунка создавала дополнительные трудности для художников.

Ваза Фортун стоит на литой бронзовой подставке (Илл. 19), изготовленной в Риме по рисунку М. Фортун. Подставка декорирована схематизированными головами львов. Художник специально повторил иконографию львов XI в., поддерживающих чашу фонтана во дворе Львиного дворца Альгамбры.

10.

В течение десяти лет в Альгамбре жил и работал русский архитектор П. К. Нотбек, делал архитектурные обмеры залов Львиного дворца и самостоятельно изготовил 300 слепков рельефных стюковых панно в размере оригинала и около 200 моделей элементов украшений. На собственные средства он организовал изготовление моделей лучших залов Львиного дворца, Тронного зала дворца Комарес, зала Дорадо с характерным карнизом, а также большие модели центральной части зала Абенсерахов и зала Двух сестер с уникальным сводом.

Павел Карлович Нотбек (1824–1877) получил образование в Императорской Академии художеств под руководством профессора К. А. Тона. В 1849 г. окончил курс с большой золотой медалью и был отправлен на четыре года, в качестве пенсионера Академии, за границу. Посетив Германию, Францию и Италию, Павел Карлович прибыл в Испанию, где приступил к исследованию памятников Альгамбры [22].

Максимальная высота больших архитектурных моделей залов — 2,5 м, что позволяло в них войти и внимательно рассмотреть мельчайшие детали декора, имитирующие изразцовые панно и резьбу по стюку и дереву. В 1862 г. на датском корабле «Элиас» к Академии художеств были доставлены и выгружены на набережной 49 ящиков весом 500 пудов, содержащих 258 гипсовых частей модели Альгамбры. Историк Н. П. Кондаков сообщает о том, что П. К. Нотбек приобрел пять подлинных насридских капителей, находившихся в саду бывшей разрушенной мечети Альгамбры. Ныне они хранятся в Эрмитаже, их описание приводилось выше [14, с. 366].

Таким образом, в музее Императорской Академии появился отдельный зал — Кабинет Альгамбры. П. К. Нотбек хотел ввести в программу изучения студентами испано-мавританской архитектуры и орнаментики на документально точных воспроизведениях конкретных памятников.

За «чертежи и рисунки» Альгамбры в 1859 г. архитектор был удостоен звания академика. В 1862 г. П. К. Нотбеку присвоено звание почетного вольного общника и назначена пожизненная пенсия в 250 рублей.

По возвращении на родину он состоял, по иронии судьбы, архитектором по переустройству казенных зданий под тюрьмы (с 1864), в частности он — один из авторов архитектурного комплекса тюрьмы «Кресты», служил в Тюремной строительной комиссии Министерства внутренних дел, а затем архитектором Павловского института.

Среди его основных построек в Петербурге: здание Александровской женской гимназии (Гороховая, 20, 1870–1871), ныне Школа № 211 им. Пьера де Кубертена, домовая церковь Воспитательного дома (1871–1872), доходный дом (Средний пр., 19, 1873) [8, с. 233].

К сожалению, уникальный кабинет Альгамбры был разобран, модели размонтированы еще до 1917 г., и очень постра-

дали в процессе печальной истории этого музея в 20–30 гг. XX в. Сейчас модели хранятся во фрагментах в фондах Отдела Востока Эрмитажа, но большая часть в фонде архитектурных моделей Музея Академии художеств.

Несколько лет назад в Петербурге впервые после длительного перерыва была выставлена модель одного из залов Альгамбры. Для выставки были отобраны лучше всего сохранившиеся части, в том числе элементы убранства Львиного дворика. «Мы мечтаем полностью восстановить хранящиеся в фондах нашего музея модели, заказанные Нотбеку, и сделать их частью постоянной экспозиции в отдельном зале, посвященном мавританскому искусству», — сказала на открытии хранитель архитектурных моделей Музея Академии художеств Е. А. Савинова. Музей располагает огромным количеством графических работ, копий рельефов и изразцов декора насридских дворцов Альгамбры, собранных на протяжении XIX в.

Кабинет Альгамбры помог архитекторам обогатить арсенал декоративных приемов, очень востребованных в эпоху историзма, и прямым образом повлиял на широкое использование мавританских мотивов в архитектуре Петербурга второй половины XIX в.

11.

Неомавританский стиль, как одно из ретроспективных направлений эклектики, окончательно сформировался, главным образом в архитектуре, а также в художественном оформлении мебели, тесно связанной с дизайном интерьеров, во второй половине XIX в. Как и другие «нео-стили», он был эклектичным, и на раннем этапе развития наряду с мавританскими включал элементы египетского, сирийского, персидского и даже индийского и китайского искусства.

Арсенал архитектурных форм был обогащен повторением подковообразных и фестончатых арок; сотовых, состоящих из мукарнас, сводов, деревянных инкрустированных потолков, витражных окон и комбинации декора стен, состоящей из мозаичных изразцовых панно, резного стюка и арабескового растительного и каллиграфического орнамента.

В резиденциях русских царей и вельмож в Санкт-Петербурге создавались интерьеры в мавританском стиле, для убранства которых российские мастера делали памятники прикладного искусства в той же стилистике. В Зимнем дворце до сих пор один из залов сохраняет название «Альгамбра», как намек на его не сохранившиеся мавританские интерьеры.

Еще в 1839–1840 гг. по эскизам архитектора А. П. Брюллова в Зимнем дворце была выполнена ванная комната в мавританском стиле для императрицы Александры Федоровны, супруги Николая I (Илл. 20). Декоративное убранство этого интерьера не сохранилось, но запечатлено на акварели Э. П. Гау 1870 г. [11, с. 48]. В коллекции русского фарфора Эрмитажа хранится одна из парных фарфоровых ваз, изображенных на этой акварели. Она сделана мастерами Императорского фарфорового завода в 1838 г. Высота вазы — 37 см (Инв. № ЭРФ-5367) (Илл. 21). Поверхность сосуда украшена нарядной надглазурной полихромной росписью и позолотой, а также арабскими надписями. Форма в виде амфоры с двумя вертикальными плоскими, напоминающими крылья ручками повторяет очертание альгамбрских ваз<sup>3</sup>. Но ее прототипом не могла быть вышеупомянутая ваза Фортун, поскольку последняя была найдена только в 1871 г. и приобретена музеем почти через полвека после создания ваз русской работы в испано-мавританском стиле. Русские мастера повторили форму другой альгамбрской вазы, как уже упоминалось, первая из которых была найдена еще в XVI в., а с XVIII столетия отдельные экземпляры подобных сосудов хранятся в музеях Стокгольма, Берлина, а также в частных собраниях. Изображения таких ваз могли быть растиражированы гравюрами, увражи которых находились в библиотеке Императорского фарфорового завода.

Парадоксальность декора вазы мавританского стиля заключается в сочетании золотых медальонов с двуглавыми черными орлами и обрамляющими их арабскими надписями, содержащими часть шахады — «Свидетельствую, что нет иного Бога, кроме Аллаха...». В других медальонах вазы художники



Илл. 20. Э. П. Гау. Ванная в неомавританском стиле. Акварель. 1870. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

неточно повторили изображение герба Насридов. Псевдоарабские надписи имитируют почерк насх, но не читаются. Пояс из узоров, повторяющих очертания изразцов геометрической формы, украшает центр тулова. Изысканный декор из арабесок, фестончатых арок, изображений мукарнас выполнен позолотой на горлышке и нижней части вазы. На ручках тонкими золотыми линиями изображены волоты из побегов виноградной лозы, напоминающие узоры мозаик мечети Иерусалима Куббат ас-Сахра. Верхняя часть ручек украшена рельефными головами фантастических существ. Схематично изображенные головы животных встречаются в декоре альгамбрских ваз, в частности на ручках вазы Фортуни. Наряду с перечисленными мавританские мотивы появляются и в других зданиях Эрмитажа.

Аркады двухсветного Павильонного зала Малого Эрмитажа, перестроенного А. И. Штакеншнейдером в 1850–1858 гг., напоминают фасады Миргового двора дворца Комарес, решетки верхней галереи украшены мавританскими узорами. Игра света и тени на белоснежных колоннах, вид на Висячий садик, как и в Дворцах Альгамбры, дополнены звуками текущей воды и вызывают ассоциацию с райским садом. Во дворце великого князя Владимира Александровича, сына Александра II, построенном в конце 60-х годов XIX в., небольшой будуар также был выполнен в мавританском стиле.

Знаменитая Мавританская гостиная Юсуповского дворца (набережная Мойки, д. 94) была построена в 1860-х гг. архитектором Ипполитом Антоновичем Монигетти. В зале все дышало восточной негой — в центре бил фонтан, окруженный цветами; вдоль стен располагались диваны, обтянутые персидским штофом, на стенах были размещены строки аятов Корана, написанные золотом, в небольших нишах стояли сосуды для благовоний.

Во дворце великого князя Владимира Александровича, построенном архитектором А. И. Резановым (ныне здание Дома ученых), будуар княгини Марии Павловны выдержан в мавританском стиле. В десятом номере ежемесячного архитектурного и художественно-технического журнала и сельских построек «Зодчий» 1875 г. сохранились чертежи архитектурных деталей

в неомавританском стиле для интерьера одного из великокняжеских дворцов [24, с. 117].

В Европе неомавританский стиль долгое время воспринимался как «стиль синагог». Во многих городах Европы и мира еврейские общины предпочитали возводить синагоги именно в этом стиле, так как он ассоциировался с золотым веком средневековой еврейской культуры в мавританской Испании [25, с. 92].

Здание Большой хоральной Синагоги Санкт-Петербурга — одной из самых красивых в России и Европе, построено также в мавританском стиле архитекторами Л. И. Бахманом и И. И. Шапошниковым. На разработку проекта синагоги большое влияние оказал известный критик В. В. Стасов, выступивший в 1872 г. в печати по поводу рекомендуемого им облика будущей синагоги. При проектировании синагоги в Петербурге Стасов предлагал использовать в качестве образца здание синагоги в Берлине в арабо-мавританском стиле по проекту архитектора Эдуарда Кноблауха, который «взял здесь себе за основание указанный стиль в таком виде, как он блистательно и роскошно выразился в Альгамбре». Но Стасов считал внешний вид синагоги в Берлине бедным и «недостаточно архитектурным» и рекомендовал в проекте Петербургской синагоги «более даровито развить этот стиль» [25, с. 93]. Однако Стасов восхищался внутренним убранством берлинской синагоги и считал целесообразным его использование в новом проекте.

Закладка здания состоялась в 1883 г., строительными работами руководили архитекторы Н. Л. Бенуа и А. В. Малов. В 1886 г. был окончен боковой придел здания, в котором открылась Малая синагога — небольшой зал для ежедневного богослужения. Главное здание было завершено только в 1893 г.

Здание синагоги занимает площадь около 3200 кв. м., высота купола — 47 м.



Илл. 21. Ваза. Около 1838. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка. Императорский фарфоровый завод. Инв. № ЭРФ-5367. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020

Величественная подковообразная арка главного портала напоминает арки Ворот Правосудия Альгамбры, убранство Большого зала также выполнено в арабо-мавританском стиле, для которого характерны изящная аркада на мраморных колоннах и изысканная отделка стен, напоминающая архитектурные мотивы Миртового дворика и Львиного дворца. Резная деревянная балюстрада с замечательным орнаментом ограждает Биму — возвышение, на котором читают Тору во время богослужения. Праздничной яркостью красок радует украшенный лепным орнаментом Венчальный зал синагоги.

В «Экспертном заключении» от 19 сентября 1879 г., подписанном Стасовым, с которым согласились и другие эксперты, говорится, что фасады и разрезы Бахмана и Шапошникова лучше, интереснее: «Восточный характер здания в их проекте выдержан гораздо лучше и даровитее... в общем ансамбле здание не имеет никакого сходства ни с христианской церковью, ни с арабской мечетью, а представляет свое, довольно самостоятельное целое» [25, с. 94].



Альгамбры и севильского Алькасара. Своды парадного зала покоились на 24 тонких мраморных колоннах, в центре бил фонтан.

Постройка дома А. Д. Мурузи принесла А. С. Серебрякову громкую славу. За ходом строительства пристально следила пресса, что само по себе было беспрецедентно. Сооружение такого здания было чрезвычайно дорогостоящим и обошлось в фантастическую сумму — 800 тысяч рублей, дорогим было и последующее содержание и эксплуатация огромного экзотического дома. Через десять лет после его постройки В. О. Михневич в «Фельетонном словаре современников» иронизировал: «Семирамида прославилась висячими садами, Хеопс — пирамидой, Тит — Колизеем, а вот заезжий князь Мурузи увековечил себя в Петербурге сооружением огромного дома во вкусе новейшей кондитерской архитектуры... и сам — жив ли — неизвестно, а другого названия сооружению его нет, как “дом Мурузи”. Справьтесь у любого извозчика» [19].



Илл. 22-23. А. С. Серебряков. Фасад дома Мурузи. 1874–1879

12.

«Стиль Альгамбры» ассоциировался с роскошью и великолепием и был впервые избран для постройки доходного дома архитектором А. С. Серебряковым. Дом князя А. Д. Мурузи стал известным как наиболее характерное архитектурное сооружение Петербурга неомавританского стиля (Литейный пр., 24/27) (Илл. 22-23).

Изысканные фасады дома украшены многочисленными эркерами, нишами и балконами, оформлены арками и тонкими терракотовыми полуколоннами, покрыты арабесками.

Строительство продолжалось с 1874 по 1877 гг. Художественная отделка здания, фасадов и интерьеров была разработана архитекторами П. И. Шестовым и Н. В. Султановым. А. С. Серебряков ездил в Испанию, чтобы копировать арабские надписи, которые потом были включены в декор здания. В доме были 5 парадных лестниц, 57 квартир, в том числе и квартиры-особняки (в них 28 ванных комнат); водяное отопление; паровая прачечная и 7 магазинов. Особой роскошью отличалась отделка княжеской квартиры на втором этаже, выходившей на Литейный проспект (Илл. 24-25). Внутренняя лестница из белого каррарского мрамора вела в апартаменты, интерьеры которых напоминали павильоны дворцов

Александр III в память о заслугах этого княжеского рода перед Россией одобрил выдачу после смерти князя А. Д. Мурузи его вдове ссуды в четверть миллиона рублей на содержание дома. В 1890 г. доходный дом был продан генерал-лейтенанту О. Рейну, который оставался его владельцем до самой Октябрьской революции. Великолепный образец этого стиля долгое время привлекал пристальное внимание петербургской общественности не только своей уникальной архитектурой, но и литературной жизнью, которая буквально бурлила в нем на протяжении последней трети XIX–XX вв.

В 1879 г. в дворецовом флигеле жил Н. С. Лесков, здесь был написан сказ «Левша». Четверть века с 1889 г. в доме Мурузи литературная чета — философ и писатель Д. С. Мережковский и поэтесса З. Н. Гиппиус — принимала в своем литературном салоне писателей и поэтов Серебряного века, в том числе А. А. Блока, А. Белого и С. А. Есенина. В этом доме жил публицист Н. Ф. Анненский, в гостях у него бывал и А. И. Kupрин.

История дома Мурузи после Октябрьской революции оказалась не менее насыщенной и интересной. В покинутой квартире князя А. Д. Мурузи расположился районный комитет партии эсеров, а с 1918 г. бесхозная квартира стала приютом для уголовников.

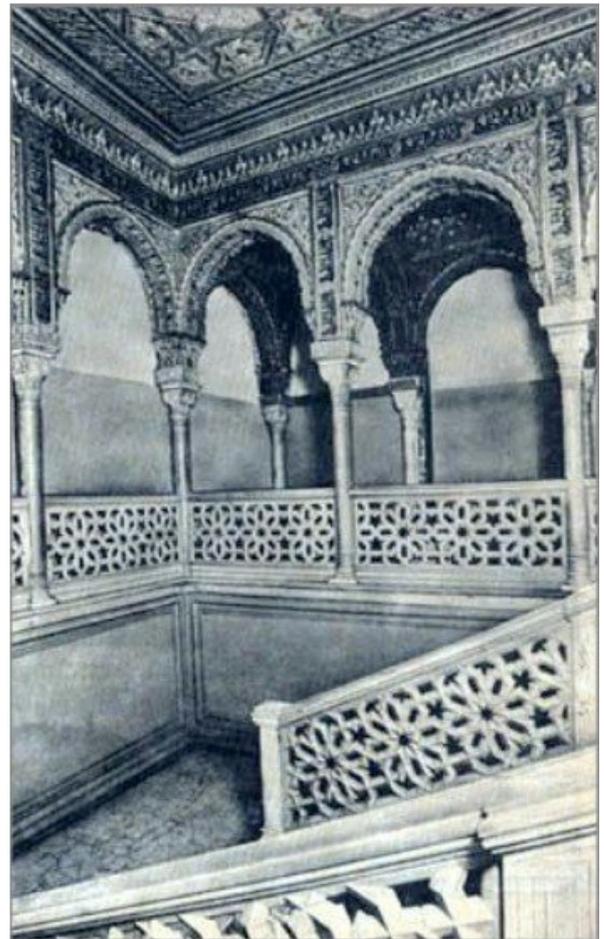
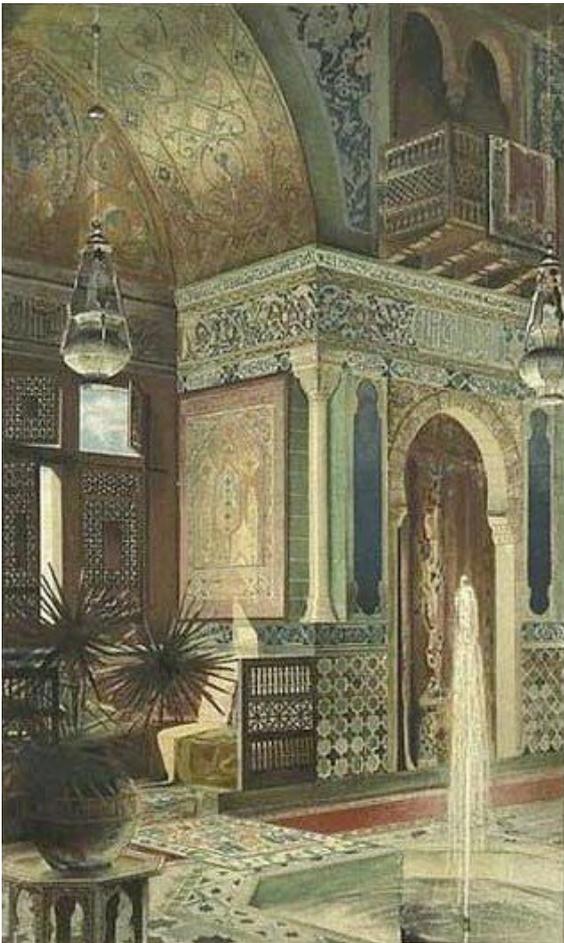
\*\*\*

Весной 1919 г. здесь разместилась студия при издательстве «Всемирная литература». В ней читал стихи А. А. Блок, среди студентов были М. М. Зощенко, М. Л. Слонимский, Н. Н. Берберова, Г. В. Адамович, выступал возглавлявший издательство М. Горький. Там преподавали К. И. Чуковский, Е. И. Замятин, В. Б. Шкловский и М. Л. Лозинский. В 1921 г., незадолго до гибели, Н. С. Гумилев организовывал литературные вечера, носившие название «Дом поэтов». В доме Мурузи А. А. Ахматова в последний раз виделась с Н. С. Гумилевым.

Мавританская роскошь дома А. Д. Мурузи с годами почти исчезла, дом превратился в муравейник коммуналок, сохранились лишь фрагменты былого великолепия — внутреннего убранства в неомавританском стиле. В одной из таких квартир провел детство писатель Д. А. Гранин, в другой 23 года прожил И. А. Бродский, до своей вынужденной эмиграции в 1972 г. Сегодня в доме Мурузи организован музей-квартира И. А. Бродского.

Исламские государства давно перестали существовать на территории Испании, за восемь веков архитектуры и художники Кордовского и Гранадского халифатов создали воспетые андалусийскими поэтами удивительные архитектурные ансамбли и высокохудожественные произведения искусства, оказавшие огромное влияние не только на искусство католической Испании, но и на художественную культуру и литературу других европейских стран и России.

Через витиеватые, как вязь арабесок, хитросплетения событий и судеб людей в процессе воздействия испано-мавританской культуры на литературу, архитектуру и искусство России выстраиваются линии причастности великих поэтов к миру мавританской культуры — в начале пути — А. С. Пушкина, а в конце — И. А. Бродского: Теперь на третьем этаже  
Живет герой, и время вертит  
Свой циферблат в его душе.



Илл. 24-25. Н. В. Султанов, П. И. Шестов. Интерьеры дома Мурузи. 1874–1879

#### Примечания:

<sup>1</sup> Все цитаты из Корана даны по изданию: Коран. Перевод академика И. Ю. Крачковского. М: Издательско-полиграфическая фирма «Анс-Принт», 1990. 511 с.

<sup>2</sup> Материалы об испано-мавританской нумизматике предоставлены хранителем Отдела Нумизматики Государственного Эрмитажа К. В. Кравцовым, за что приношу ему свою благодарность.

<sup>3</sup> Информация о вазе, содержащаяся в инвентарной карточке, предоставлена хранителем Отдела истории русской культуры Эрмитажа Е. С. Хмельницкой.

**Список литературы:**

1. Ахматова А. А. Последняя сказка Пушкина («Легенда об арабском звездочете» как источник «Сказки о золотом петушке») // Звезда. 1933. № 1. С. 161–176.
2. Ахматова А. А. Сочинения в 2-х томах. Т. 2. Проза. Переводы. М.: Художественная литература, 1987. 463 с.
3. Бойко А. К. Об арабском источнике мотива о золотом петушке в сказке Пушкина // Временник Пушкинской комиссии, 1976 / Под ред. М. П. Алексеева. Л.: Наука, 1979. С. 113–119.
4. Боткин В. П. Письма об Испании. СПб: Типография Эдуарда Праца, 1857. 448 с.
5. Вацуро В. Э. Сказка о Золотом петушке. Опыт анализа сюжетной семантики // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 15. СПб.: Наука, 1995. С.122–133. URL: <http://feb-eb.ru/feb/pushkin/default.asp?feb/pushkin/rub1>. (дата обращения 19.10.2012)
6. Ирвинг В. Альгамбра. Новеллы. М.: Художественная литература, 1989. 448 с.
7. Во дворцах и в шатрах. Исламский мир от Китая до Европы. Каталог выставки. Государственный Эрмитаж / Под общ. ред. М. Б. Пиотровского. СПб: Издательство Государственного Эрмитажа, 2008. 432 с.
8. Гинзбург А. М., Кириков Б. М. Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX – начала XX века. Справочник / Под общ. ред. Б. М. Кирикова. СПб.: Пилигрим, 1996. 400 с.
9. Денике Б. П. Очерк искусства мусульманского Востока. Искусство Востока. Казань: Издание Комбината издательства и печати, 1923. 250 с.
10. Земное искусство — небесная красота. Искусство ислама. Каталог выставки / Под общ. ред. М. Б. Пиотровского. СПб.: Славия, 2000. 360 с.
11. Зимний дворец и Эрмитаж в акварелях XIX в. / Под ред. А. Пантилевой. М.: Белый город, 2015. 180 с.
12. Каптерева Т. П. Искусство Испании. Очерки. Средние века. Эпоха Возрождения. Москва: Изобразительное искусство, 1989. 388 с.
13. Кверфельдт Э. К. Керамика Ближнего Востока: руководство к распознаванию и определению керамических изделий. Л.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1947. 146 с.
14. Кондаков С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914 гг. Часть 2. Петроград.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1915. 454 с.
15. Коновалова И. Г. Ал-Идриси о странах и народах Восточной Европы: текст, перевод, комментарий. М.: Восточная литература, 2006. 328 с.
16. Коран / Перевод академика И. Ю. Крачковского. М.: Анс-Принт, 1990. 511 с.
17. Кубэ А. Н. История фаянса. Берлин; Р.С.Ф.Р.С.: Государственное издательство, 1923. 138 с.
18. Кулиев Э. Коран: перевод смыслов и комментарии. На русском и на арабском. Казань: ЭКСМО, 2014. 816 с.
19. Михневич В. О. Наши знакомые: фельетонный словарь современников: 1000 характеристик русских государственных и общественных деятелей, ученых, писателей, художников, коммерсантов, промышленников и пр.: с 71 портретами-кариатурами (на 59 л.), рисованными художниками А. И. Лебедевым, М. Е. Малышевым и А. А. Серебряковым по наброскам автора. СПб.: Типография Эдуарда Гоппе, 1884. 283 р.
20. Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. СПб: Типография Императорской Академии наук, 1910. 442 с.
21. Переписка А. С. Пушкина в 2-х т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1982. 494 с.
22. По странам Европы. Выпускники Императорской Академии художеств второй половины XVIII–XIX века за границей. Живопись, рисунок, архитектура, скульптура, гравюра из фондов Музея. Каталог. СПб: Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, 2000. 93 с.
23. «Подарок созерцающим». Странствия Ибн Баттуты. Каталог выставки / Под общ. ред. М. Б. Пиотровского. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2015. 512 с.
24. Хроника: Темные стороны и светлые точки (Эскизы строительной практики) // Зодчий. 1875. № 10. С. 117–119.
25. Яценко С. Ю. 300 лет Санкт-Петербургу. Мавританский стиль Гранады и его мотивы в архитектуре Санкт-Петербурга // Минск. Белорусская цифровая библиотека LIBRARY.BY. URL: [https://library.by/portalos/modules/architecture/readme.php?subaction=showfull&id=1532439970&archive=&start\\_from=&ucat=&](https://library.by/portalos/modules/architecture/readme.php?subaction=showfull&id=1532439970&archive=&start_from=&ucat=&) (дата обращения: 26.05.2020)
26. Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico. Vol. 4: Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar / L. Torres Balbás. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1949. 428 p.
27. Historia de los soberanos de Al-Ándalus o Crónica del moro Rasis (Ajbar muluk Al-Andalus), XIII s. Manuscript. La biblioteca del Escorial; Capítular biblioteca del catedral de Toledo.
28. Irving P. M. The Life and Letters of Washington Irving. New York: G. P. Putnam's Sons, 1862. 422 p.
29. Islamin Taideartaitea / Islamiska Konstskatter / Islamic Art Treasures. Художественные сокровища Ислама. Каталог выставки. TURKU, WAM, 1995. 178 p.
30. Les contes de l'Alhambra, précédés d'un Voyage dans la province de Grenade, t. I–II. Traduits de Washington Irving, par M-Ile A. Sobry. Paris: H. Fournier jeune, 1832.
31. Lorente J. J. R. Numismastica nasri. Madrid: Editorial Vico, 1982. 79 p.
32. Migeon G., Saladin H. J. Les arts plastiques et industriels. Manuel d'art musulman. Vol. 2. Paris: A. Picard, 1907. 477 p.
33. Miles G. C. The Coinage of The Umayyads of Spain. New York: The American Numismatic Society, 1950. 591 p.
34. Ray A. Indian and Islamic Works of Art. London: The Firm, 2005. 140 p.
35. The Life and Letters of Washington Irving. By his Nephew Pierre M. Irving. Vol. II. London: Richard Bentley, 1864. 305 p.

**References:**

- Akhmatova A. A. Pushkin's Last Fairy Tale. "The Legend of the Arab Stargazer" as the Source of "The Tale of the Golden Cockerel". *Zvezda (Star)*, 1933, no. 1, pp. 161–176. (in Russian)
- Akhmatova A. A. Sochineniia v 2-h t. T. 2. *Proza. Perevody (Essays in 2 Vols. Vol. 2. Prose. Translations)*. Moscow, Khudogestvennaia literatura Publ., 1987. 463 p. (in Russian)
- Boiko K. A. Source of Pushkin's Fairy Tale about the Golden Cockerel. *Pis'mennye pamiatniki i problemy istorii kul'tury narodov Vostoka (Written Monuments and Problems of the History and Culture of the Peoples of the East)*. Vol. 2. Moscow, Nauka Publ., 1981, pp. 58–61. (in Russian)
- Boiko K. A. About the Arabic Source of the Motif about the Golden Cockerel in Pushkin's Fairy tale. *Vremennik Pushkinskoi komissii (Proceedings of the Pushkin Commission)*, 1976. Leningrad, Nauka Publ., 1979, pp. 113–119. (in Russian)
- Botkin V. P. *Pis'ma ob Ispanii (Letters about Spain)*. Saint Petersburg, Eduard Prats Publ., 1857. 448 p. (in Russian)
- Chronicle: the Dark Side and the Bright Point (Sketches of Construction Practice). *Zodchii (Architect)*, 1875, no. 10, pp. 117–119. (in Russian)
- Denike B. P. *Oчерk iskusstva musul'manskogo Vostoka. Iskustvo Vostoka (An Essay on the Art of the Muslim East. The Art of the East)*. Kazan', A.T.S.S.S.R. Publ., 1923. 250 p. (in Russian)

- Ginzburg A. M.; Kirikov B. M. (ed.). *Arhitektory-stroiteli Sankt-Peterburga serediny 19 – nachala 20 veka. Spravochnik (Architects-builders of Saint Petersburg in the Middle of the 19th – the Beginning of the 20th Century. Guide)*. Saint Petersburg, Pilgrim Publ., 1996. 400 p. (in Russian)
- Historia de los soberanos de Al-Ándalus o Crónica del moro Rasis (Ajbar muluk Al-Andalus), XIII s.* Manuscript. La biblioteca del Escorial; Capítular biblioteca del catedral de Toledo. (in Spanish)
- Iashhenko S. Iu. *300 let Sankt-Peterburgu. Mavritanskii stil' Granady i ego motivy v arkhitekture Sankt-Peterburga (300 years of Saint Petersburg. The Moorish Style of Granada and Its Motives in the Architecture of Saint Petersburg)*. Available at: [https://library.by/portalus/modules/architecture/readme.php?subaction=showfull&id=1532439970&archive=&start\\_from=&ucat=&](https://library.by/portalus/modules/architecture/readme.php?subaction=showfull&id=1532439970&archive=&start_from=&ucat=&) (accessed: 26.05.2020) (in Russian)
- Irving P. M. *The Life and Letters of Washington Irving: by His Nephew, Pierre M. Irving*. Vol. 1. New York, G. P. Putnam's sons Publ., 1862. 422 p.
- Irving W. *Al'gambra. Novelly (Alhambra. Stories)*. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1989. 448 p. (in Russian)
- Irving W. *Les contes de l'Alhambra, précédés d'un Voyage dans la province de Grenade*. Vol. 1–2. (in French)
- Islamic Art Treasures*. Turku, Wam, 1995. 178 p. (in Swedish and English)
- Kapтерева Т. П. *Iskusstvo Ispanii. Ocherki. Srednie veka. Epoha Vozrozhdeniia (Art of Spain. Essays. Middle Ages. Renaissance)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1989. 388 p. (in Russian)
- Kapтерева Т. П. *Iskusstvo stran Magriba. Srednie veka. Novoe vremia (Art of the Maghreb Countries. Middle Ages. New Time)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 320 p. (in Russian)
- Kondakov S. N. *Iubileinyi spravochnik Imperatorskoi Akademii khudozhestv. 1764–1914 gg. (Jubilee Directory of the Imperial Academy of Arts. 1764–1914)*. Part 2. Petrograd, R. Golike and A. Vil'borg Publ., 1915. 454 p. (in Russian)
- Konovalova I. G. *Al-Idrisi o stranah i narodah Vostochnoi Evropy: tekst, perevod, kommentarii (Al-Idrisi on the Countries and Peoples of Eastern Europe: Text, Translation, Commentary)*. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2006. 328 p. (in Russian)
- Kube A. N. *Istoriia faiansa (The History of Faience)*. Berlin; R.S.F.S.R., Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1923. 138 p. (in Russian)
- Kuliev E. *Koran: perevod smyslov i kommentarii (The Koran: Translation of Senses and Commentaries)*. Kazan', EKSMO Publ., 2014. 816 p. (in Russian and Arabic)
- Kverfel'dt E. K. *Keramika Blizhnego Vostoka: rukovodstvo k raspoznaniiu i opredeleniiu keramicheskikh izdelii (Ceramics of The Middle East: Guide to Recognize and Define Ceramic Products)*. Leningrad, The State Hermitage Museum Publ., 1947. 146 p. (in Russian)
- Lorente J. J. R. *Numismastica nasri*. Madrid: Editorial Vico, 1982. 79 p. (in Spanish)
- Migeon G.; Saladin H. J. *Les arts plastiques et industriels. Manuel d'art musulman*. Vol. 2. Paris, A. Picard Publ., 1907. 477 p. (in French)
- Mihnevich V. O. *Nashi znakomye: fel'etonnii slovar' sovremennikov (Our Acquaintances: a Feuilleton Dictionary of Contemporaries)*. Saint Petersburg, Eduard Goppe Publ., 1884. 283 p. (in Russian)
- Miles G. C. *The Coinage of The Umayyads of Spain*. New York, The American Numismatic Society Publ., 1950. 591 p.
- Modzalevskii B. L. *Biblioteka A. S. Pushkina (Library of A. S. Pushkin)*. Saint Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1910. 442 p. (in Russian)
- Pantileeva A. (ed.). *Zimnii dvorets i Ermitazh v akvareliakh 19 v. (Winter Palace and Hermitage in Watercolors of the 19th Century)*. Moscow, Belyi gorod Publ., 2015. 180 p. (in Russian)
- Piotrovsky M. B. (ed.). *"Podarok sozertsaiushhim". Stranstviia Ibn Battuty ("Gift to the Beholders". The Travels of Ibn Battuta)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2015. 512 p. (in Russian)
- Piotrovsky M. B. (ed.). *Vo dvortsakh i v shatrakh. Islamskii mir ot Kitaia do Evropy (In Palaces and in Tents. The Islamic World from China to Europe)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2008. 432 p. (in Russian)
- Piotrovsky M. B. (ed.). *Zemnoe iskusstvo – nebesnaia krasota. Iskusstvo islama (Earthly Art – Heavenly Beauty. The Art of Islam)*. Saint Petersburg, Slaviia Publ., 2000. 360 p. (in Russian)
- Po stranam Evropy. Vypuskniki Imperatorskoi Akademii khudozhestv vtoroi poloviny 18 – 19 veka za granitse (In the European Countries. Graduates of the Imperial Academy of Arts of the Second Half of the 18th – 19th Century Abroad)*. Saint Petersburg, Scientific Research Museum of Russian Academy of Arts Publ., 2000. 93 p. (in Russian)
- Pushkin A. S. *Perepiska (Correspondence)*. In 2 vol. Vol. 1. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1982. 494 p. (in Russian)
- Ray A. *Indian and Islamic Works of Art*. London, The Firm Publ., 2005. 140 p.
- Torres Balbás L. *Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico. Vol. 4: Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar*. Madrid, Editorial Plus Ultra Publ., 1949. 428 p. (in Spanish)
- Vatsuro V. E. The Tale of the Golden Cockerel. Experience in Analyzing Plot Semantics. *Pushkin: Issledovaniia i materialy (Pushkin: Studies and Materials)*. Vol. 15. Saint Petersburg, Nauka Publ., 1995, pp. 122–133. (in Russian)