

ИСКУССТВО ИРАНА ЭПОХИ КАДЖАРОВ: ЕВРОПЕЙСКИЕ ВЛИЯНИЯ И «ПЕРСИДСКИЙ СТИЛЬ» НА ЭКСПОРТ

П. В. КОРОТЧИКОВА

Государственный музей
Востока, 119019, Москва, Россия;
Государственный институт
искусствознания, 125009, Москва,
Россия
poldea3@yandex.ru

POLINA V.
KOROTCHIKOVA

State Museum of Oriental Art
119019 Moscow, Russia;
State Institute of Art Studies
125009 Moscow, Russia
poldea3@yandex.ru

Для цитирования: Коротчикова П. В. Искусство
Ирана эпохи Каджаров: европейские влияния
и «персидский стиль» на экспорт // Журнал ВШЭ
по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art
& Design, 2024. № 1 (1). С. 130–155

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-1-130-155

Аннотация

Каджарская эпоха (кон. XVIII—1925) подарила миру уникальный стиль, безошибочно узнаваемый и в живописи, и в ремеслах, и в фотографии. Аляповатый, местами забавный, поражающий воображение удивительной яркостью красок и смелыми художественными приемами, он сложился во многом благодаря активному взаимодействию с европейской культурой и уважению к персидской традиции. Статья концентрируется на значении Европы и европейского в становлении и развитии каджарского искусства, обращаясь к двум противоположным процессам. Заимствование западных приемов и техник, образовательных моделей и новинок, с одной стороны, и европейская мода на персидские вещи, повлиявшая на местное производство и его трансформацию, с другой. Первый процесс лучше всего прослеживается в станковой живописи и моде на «европейское» в декоре интерьеров, второй — в сложении обновленного коврового и керамического производства в Персии. Иллюстративным материалом послужат избранные вещи из коллекции Государственного музея Востока в Москве, среди которых придворные портреты, живопись на стекле, каламкары, изразцы и др.

Ключевые слова: Каджары, сефевидский Иран, персидское искусство, каджарский стиль, европейское влияние, станковая живопись, фотография, художественное образование, международные выставки

iranian art of the qajar
era: european influences
and “persian style” for export

Abstract

The Qajar era (late XVIII-1925) gave the world a unique style, unmistakably recognizable in painting, crafts, and photography. Clumsy, striking the imagination with its amazing brightness of colors and bold artistic techniques, it was formed largely due to active interaction with European culture via respect for the Persian traditional styles. The article deals with the significance of Europe and the European in the formation and development of Qajar art, addressing two opposing processes. Borrowing Western methods and techniques, educational models and new products on the one hand, and European fashion for Persian things, which influenced local production and its transformation on the other. The first process is seen in easel painting and the fashion for “european” details in interior decoration, the second — in “re-creation” of an updated carpet and ceramic production in Persia. The illustrative effect will be provided by selected items from the collection of the State Museum of Oriental Art in Moscow, including court portraits, glass paintings, qalamkaras, tiles, etc.

Keywords: Qajar, Safavid Iran, persian art, Qajar style, European influence, easel painting, photography, art education, international exhibitions

Искусство Ирана эпохи Каджаров (1785–1924) долгие годы оставалось за пределами интереса исследователей, но последние три десятилетия находится на пике популярности. В мире последовательно открывались масштабные выставки каджарского искусства (Бруклинский музей, 1999; Музей исламского искусства в Дохе, 2015; Музей Лувр, 2018; Государственный музей Востока, Москва, 2021, и т. д.), началось активное осмысление этого феномена (среди наиболее известных авторов — А. Аманат, Л. Диба, М. Эхтияр, П. Хосронежад, А. Д. Адамова и др.).

На эпоху XIX — начала XX веков пришлось множество событий, изменивших ход иранской истории. Неизменным и центральным фактором развития искусства, экономики, политики и социального устройства страны стало активное взаимодействие с Европой. Не всегда основанное на мирной дипломатии, оно, тем не менее, имело ключевое значение для формирования каджарской культуры. И если в начале и середине XIX века Персия стремилась впитать предоставляемые Европой знания, умения и технологии, то после 1850-х годов случился перелом в сторону взаимного интереса, и уже иранское искусство стало предметом поклонения и собирательства.

Династия Каджаров пришла к власти в результате жестокой междоусобной борьбы, сместив династию Зандов (1753–1794). Ее основатель Ага-Мухаммад-шах Каджар (прав. 1796–1797) мечтал построить государство, равное по силе и славе Сефевидской империи (1499–1722), однако Персия, раздираемая политическими и экономическими проблемами, не могла выдержать конкуренцию с промышленно развитыми странами. На время правления второго шаха династии, Фатх-Али (прав. 1797–1834), пришлось формирование основных векторов внешнеполитического развития и культурного подъема. Две русско-персидские войны (1804–1813 и 1826–1828), а также попытки военных реформ при посредничестве Франции и Британии закончились для Ирана тяжелой контрибуцией, а трагическая смерть А. С. Грибоедова повлекла за собой организацию персидского посольства 1829 года, ставшего переломной точкой в отношениях с Россией. В это же время закладывается большинство предпосылок и оснований для развития т. н. «Большой игры»¹, определившее постоянное русское и британское представительство в Персии. Иностранные инженеры, военные консультанты, дипломаты к середине века пополнились рядами путешественников, писателей и коллекционеров.

Следующий этап культурного взлета Персии пришелся на эпоху правления Насир ад-Дин-шаха Каджара (прав. 1848–1896). В отличие от своего отца, Мухаммад-шаха (прав. 1834–1848), при котором искусству в деле становления империи отводилось второстепенное место, он уделял культуре ключевое внимание. Его правление — время серьезных перемен для страны.

1 Геополитическое соперничество между Российской и Британской империями за преобладающее господство в Средней Азии, основной виток которого начался после 1840-х годов, но предпосылки были заложены в первой трети XIX века.

Сам шах олицетворял их своими увлечениями: любитель фотографии, коллекционер, он первым среди персидских правителей совершил турне по Европе и Российской империи (в 1873, 1878, 1889). Его премьер-министр Амир Кабир (Мухаммад Таги-хан Фарахани, 1808?–1852) стоял у истоков реформирования промышленности (при нем в Россию и Европу были отправлены группы мастеров для обучения различным производствам, включая изготовление чугуна, хрусталя, создание бумаги, а по результатам были открыты фабрики в Иране [Floor, 2004, p. 332]) и системы образования — благодаря его усилиям в 1851–1852 годах в Иране появился первый университет Дар ал-Фунун, через 10 лет получивший художественное отделение. Насир ад-Дин-шах, стремившийся подражать европейским императорам, существенно перестроил некоторые помещения дворца Голестан и создал галерею, где выставлялись подарки, европейские предметы роскоши и портреты монархов и их семей [Kheradmand, 2022, p. 260]. Безусловно, придворные художники могли посещать ее для копирования и совершенствования навыков.

В стране появились европейские предприниматели, стали создаваться мануфактуры, в 1884 году начались раскопки г. Сузы французским археологом Марселем Дьёлафуа (1844–1920). Обилие европейских нововведений и практически полная зависимость страны от внешнего капитала, однако, стали губительны для целого ряда традиционных производств. Население нищало, находки громких раскопок оседали в европейских музеях, что постепенно довело градус напряжения в стране до опасной точки. Музаффар ад-Дин-шах (прав. 1896–1906) переломить ситуацию не пытался, не было возможности это сделать и у его последователя, Мухаммада Али-шаха (прав. 1907–1909). В 1912 году страна была фактически разделена на сферы влияния между Британией и Россией, а к 1917 году она уже не существовала как самостоятельное государство. Последний шах династии, Султан Ахмад-шах (1909–1925), пришел к власти ребенком и не имел влияния в политических кругах. Сменившая Каджаров династия Пехлеви (1925–1979) стремилась максимально изничтожить память о предшественниках, но и она во многом зиждилась на тех основаниях, что были заложены в XIX веке: европеизации, просвещении, реформах.

Притягательность европейской культуры для Персии стала очевидна еще в эпоху Сефевидов, когда в столице империи — Исфахане — появилось множество французских, датских, английских купцов, привлеченных выгодными торговыми условиями и роскошными товарами. С ними в страну попали гравюры, книги, необычные костюмы и нормы поведения². Важность этих событий для процесса переосмысления культуры ярко иллюстрируют многочисленные композиции с изображениями девушек и юношей на природе. Точнее было бы сказать, «дам и кавалеров», т. к. очень часто сценки фривольного пира изображают именно европейцев (павильон Чихил-Сутун, дворец Али-Капу в Исфахане), тем самым обходя религиозные запреты.

2 См. подробнее: Canby, Sheila. *The Golden Age of Persian Art*. London: British Museum Press, 2002.

В этих работах начинает проявляться и двойное отношение к теме «европейского» и «христианского»: с одной стороны, невольное восхищение инаковостью и большей свободой, с другой — осуждение более фривольного образа жизни, о котором, как представляется, художники делали выводы из европейских книг и гравированных листов. Подобная иконография будет актуальна для Персии и в каджарскую эпоху — примером может служить сценка встречи шейха Санаана и христианской девы из собрания ГМВ, на которой «иноверцы» изображены в откровенных одеждах и «навеселе» (Ил. 1; Инв. № 7816 II).

Влияние европейской школы очевидно и с точки зрения художественных приемов, композиции, перспективы. Расцвет сефевидской эпохи ознаменован появлением нового художественного направления — *фаранги-сази*, или «живопись в западной манере». Два наиболее известных мастера, прославившие этот стиль, — Али Кули Джаббадар (1666–1694) и Мухаммад Заман (1680–1700). Их работы оставались в рамках формата миниатюрной живописи на отдельных листах и показывали пример синтеза новых мотивов и традиционных приемов: появление пейзажной перспективы, конных изображений, будто «списанных» с европейских портретов, использование светотеневой моделировки при сохранении декоративной плоскостной стилизации; восточная яркость красок и европейская тонкость пейзажных зарисовок [Landau, 2011, p. 103]. Иногда эти работы обращаются к местной тематике — например, миниатюра «Бахрам Гур с индийской принцессой» Мухаммада Замана (Британская библиотека, Or 2265, fol. 221v), иногда напрямую воспроизводят европейские сюжеты («Возвращение из Египта» Мухаммада Замана, Галерея Артура Саклера, 1966.6), и только намеренный декоративизм и яркие краски выдают их восточное происхождение.

Нельзя обойти вниманием и противоречивый XVIII век, когда во многом формировались те эстетические принципы, на которых в дальнейшем расцветет каджарское искусство. Главным событием эпохи Афшаридов (1736–1750) стал поход Надир-шаха (1736–1747) в Индию в 1738 году, после которого персидская казна пополнилась не только могольскими сокровищами, но и образцами искусства, которые повлияли на дальнейшее развитие иранской культуры³. Важно, что Надир-шах (возможно, не без влияния могольской портретной миниатюры), судя по всему, уделял внимание идее придворного портрета как своеобразной прокламации своей власти — позиция, получившая новое воплощение в каджарскую эпоху (портрет Надир-шаха из ГЭ, VP-552). При следующей династии Зандов (1753–1794) в моду входят новые материалы и форматы: вместо миниатюрных листов все больше стали использоваться холсты, художники стали активно осваивать масло и темпера, были и работы, выполненные в смешанной технике [Постернак, Назимова, 1995, с. 220].

³ См. подробнее: *The Contest for Rule in Eighteenth-Century Iran // Idea of Iran*. 11, Vol. London: I. B. Tauris, 2022.



Ил. 1

Неизвестный художник. Искушение шейха Санаана.
2-я пол. XIX в.

Однако ни при Зандах, ни в первые годы каджарского правления тяга к европейскому вкупе с пристальным вниманием к парадному придворному портрету не достигла такого размаха, как в первой трети XIX века, в годы правления Фатх-Али-шаха. Именно при нем сформировалось представление о необходимости множественного воспроизведения членов династии на одиночных и групповых портретах, на холсте и на стенах дворцов, на лаковых шкатулках и изразцах. За создание узнаваемого «имиджа» шаха отвечали придворные художники *наккаш-баши*. Первый из них, Мирза Баба (раб. 1785–1810), не посещал Европу, однако безусловно ориентировался на доступные ему западные источники в оттачивании собственного стиля и создании образа шаха. Второй, более плодовитый и известный художник, Михр-Али (раб. 1795–1830), как считается, посещал Европу, как и все последующие мастера первой руки. Любопытно, что наработанное мастерство и приобретенные технические навыки художников не могли быть использованы полностью, т. к. персидский заказчик и зритель были готовы лишь к компромиссному варианту стилизации, в котором совмещались черты местной традиционной живописи и «прогрессивные» приемы. Именно этот контраст, судя по всему, и стал причиной появления т. н. «каджарского стиля». Некоторые намеки на появление пространства и перспективы, светотеневая моделировка лиц и рук, живой взгляд портретируемого сочетаются в полотнах с невиданной детализацией и декоративной чрезмерностью пространства и костюма, подробной стилизацией орнаментов, яркими неожиданными сочетаниями красок. Эти особенности, более привычные для формата книжной миниатюры, помещаются на масштабные полотна и настенные композиции, однако не изменяются в связи с форматом.

Многочисленные портреты Фатх-Али-шаха удивительно похожи и следуют, как правило, одной схеме: статично сидящая (реже стоящая) фигура шаха с длинной черной бородой располагается в богато оформленном пространстве с расшитыми драгоценными камнями и жемчугом ковром и подушками-мутака, перед неким условным окном. Перед ним атрибуты власти; на голове красуется корона Киани⁴, руки и грудь покрывают драгоценности. Такая настойчивая пышность была необходимым ходом, чтобы визуальными средствами продемонстрировать величие и силу шаха (мало соответствующие реальному положению вещей) [Diba, 1998, p. 40]. Фатх-Али дарил свои портреты дипломатам, отправлял в подарок императорам, рассылал губернаторам провинций. Шах действительно делал ставку на визуальный «имидж», стремясь продемонстрировать устойчивость своей раздираемой противоречиями державы, и этот ход, безусловно, способствовал поддержанию высокого статуса искусства в целом.

4 Корона Киани — роскошный головной убор, созданный первыми каджарскими шахами как символ власти. Название отсылает к Кианидам — мифической династии древности, упоминавшейся в зороастрийских текстах и «Шах-наме».



Ил. 2
Михр Али. Портрет Фатх-Али-шаха. 1-я пол. XIX в.



Ил. 3
Неизвестный художник. Портрет Фатх-Али-шаха. 1-я пол. XIX в.

Несмотря на одинаковую схему большинства портретов, при ближайшем рассмотрении можно отметить разницу в мастеровитости художников, умении работать с глубиной пространства и изображением лиц. Яркий пример — две работы из собрания ГМВ, одна из которых принадлежит кисти Михр Али (Ил. 2; Инв. № 5298 II), другая — кисти неизвестного мастера (Ил. 3; Инв. № 1412 II). Первая работа полна воздуха, нежнее сбалансирована по цвету, художнику удается передать материал костюма и изящество ювелирного убора. Вторая более декоративная и плоскостная, заметно, что художник куда менее сконцентрирован на передаче пространства и глубины, его занимает формальная демонстрация пышности убранства.

Особняком именно для отечественных исследователей стоят работы тебризского мастера Алла-Вирди Афшара (раб. 1815–1825). Его портрет Аббаса Мирзы хранится в собрании ГМВ (Ил. 4; Инв. № 1749 II), а в Эрмитаже — картина «Смотр войск Аббас Мирзой» (VP-1115). Мы мало что знаем про биографию художника, но его мягкий стиль, умение передать пространство, внимание к портретным характеристикам и пейзажу заставляет предположить знакомство с европейским искусством и системой образования. Алла-Вирди — мастер тонких колористических сочетаний, для которого декоративная составляющая отходила на второй план по сравнению с решением инновационных живописных задач.

Мода на европейское принимала иногда причудливые очертания, что наглядно проявлялось в декоре интерьеров. В первой половине XIX века мужская половина дома, чаще всего зал для приемов — *талар* — оформлялся картинами с изображениями т. н. «красавиц». Незатейливые, радующие глаз картины изображали условных, идеализированных согласно вкусам времени девушек в танце, за музицированием (Ил. 5; Инв. № 1418 II), с бокалом вина (Ил. 6; Инв. № 1488 II), среди детей. Такие полотна писали на продажу как мастеровитые малоизвестные художники, так и самоучки. Героини помещались в идеализированные яркие интерьеры. Их убор поражает яркостью тканей и обилием ювелирных украшений. Многие костюмы, несмотря на кажущуюся фантазийность, соответствуют куртуазной гаремной моде своего времени. Единственное обескураживающее исключение в этом смысле представляют красавицы, изображенные с открытой грудью — слишком смелый прием для мусульманской страны. Считается, что подобный странный костюм был продиктован европейскими изображениями Мадонны с младенцем, воспринятыми как европейская мода [Najmabadi, 1998, p. 77]. В таком контексте «европейское» в облике красавиц приобретает эротический подтекст, который, как мы уже отмечали, допускался с большей вероятностью в изображениях чужеземцев.

Картинки на стекле (*эгломизе*) — еще одна модная особенность интерьеров первой половины XIX века — в силу небольшого формата содержали поясные или погрудные изображения девушек и юношей, чаще всего облаченных в европейские сюртуки и платья, что не оставалось незамеченным путешественниками, писавшими про «европейские копии из Франции и Италии» [Floor, 1999, p. 136] в нишах дворцов. Судя по всему, некоторые из них



Ил. 4
Алла-Вирди Афшар. Портрет Аббас Мирзы. 1-я пол. XIX в.

непосредственно выполнялись с неких прототипов. Например, в собрании музея есть картина на стекле, на которую художник явно поместил копию виденного им изображения, выполненного в манере Гейнсборо (Ил. 7; Инв. № 1397 II). Другой образ демонстрирует кокетливую девушку в фантазийном «ориенталистском» наряде, в тюрбане с перьями (Ил. 8; Инв. № 1407 II), прототипом для которой может быть «Портрет неизвестной (Лауры Тарси)» работы Жана Этьена-Лиотара (ГЭ, ОРм-404) [Коротчикова, 2022, с. 147]. Скорее всего, европейские образы в интерьерах были предпочтительны и желанны, так как отражали модные вкусы и возможности владельца дома.

Начиная с середины XIX века персидские ценители продолжают покупать европейские гравюры, многие из которых, судя по всему, производятся непосредственно для персидского рынка. Часто это литографии с акварелей и карандашных набросков, изображающих томных красавиц, которые, например, рисовала Жозефина Дюколе [Коротчикова, Кулланда, 2021, с. 62]. Спрос расширяется и благодаря моде на фотографии, часто фривольного содержания. Любопытно, что несмотря на изменение форматов и материалов, не меняется идея украшения посредством подобных карточек интерьеров: они становятся частью стен и потолочных балок, оформляясь в рамки из стуктовых медальонов, узоров, расписных зеркал (Дом Шахшахани в Исфахане, т. н. «исторические дома» в Ширазе).

Мода на фотографию приобрела совершенно особый масштаб, когда ей увлекся сначала будущий наследник, а затем шах Насир ад-Дин. Любовь к этому виду искусства он, судя по всему, унаследовал от дяди — Малик-Касима Мирзы, первого персидского фотографа своего времени. Насир ад-Дин постоянно совершенствовался в мастерстве, приобретал новую технику и посещал фотомастерские во время путешествий; и даже ввел фотографию в комплекс изучаемых дисциплин Академии Дар ал-Фунун. К 1870-м годам в Иране уже были собственные фотомастерские (самая известная — Антона Севрюгина⁵), фотоальбомы использовались в качестве дипломатических даров и как пособия для работы художников; была утверждена должность придворного фотографа — *аккас-баши*.

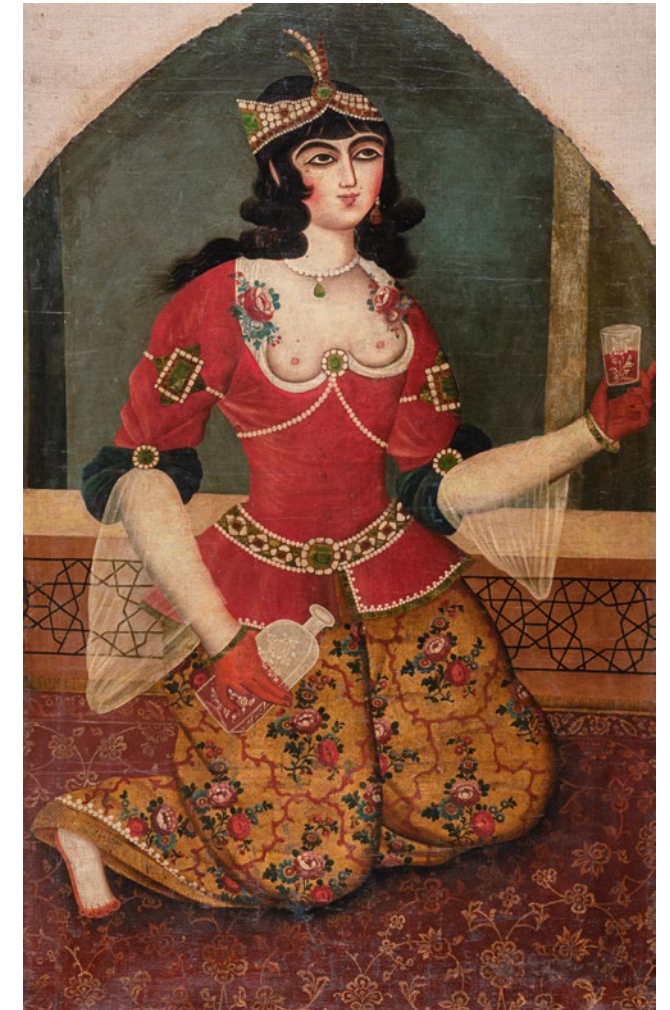
Мастером, который воплощал в своей работе новые тенденции вкупе с прекрасным европейским художественным образованием, был Мирза Абу ал-Хасан Гаффари (1814–1866), получивший прозвище Сани ал-Мулк — «творец государства». Он несколько лет провел в Европе, а по возвращении вел ряд крупных художественных проектов: помимо должности *наккаш-баши*, преподавал в Академии Дар ал-Фунун, а затем служил в должности инспектора всех печатных заведений и замминистра науки. Художник много копировал, изучал печатное дело, а его образовательный метод очень повлиял на первую плеяду профессиональных иранских художников, которым довелось у него учиться. Особое внимание Гаффари уделял вопросам копирования

5 Севрюгин, Антон Васильевич (1830–1933) — сын русского посла армянского происхождения, родился и вырос в Тегеране. В 1883 году открыл фотоателье, ставшее успешным, и был приглашен Насир ад-Дин-

шахом на должность придворного фотографа. Его фотографии стали важнейшим документальным свидетельством культуры, быта, истории Ирана конца XIX — начала XX века.



Ил. 5
Неизвестный художник. Танцовщица с бубном.
1-я пол. XIX в.



Ил. 6
Неизвестный художник. Женщина на коленях
с флягой и стаканом. 1-я пол. XIX в.

старых мастеров и работе с фотографиями, которые давали возможность изучить особенности пейзажа, композиции, направления света и т. д. [Diba, 2013, p. 92]. Многочисленные сохранившиеся зарисовки и наброски Сани ал-Мулка говорят о высочайшем мастерстве рисовальщика, абсолютно европейской выучке, однако даже он еще не был полностью свободен от необходимости совмещать свои возможности со вкусами заказчиков. В его парадных портретах (Портрет Насир ад-Дин-шаха, Ил. 9; Инв. № 772/1 II) гармонично совмещаются тенденции декоративной персидской миниатюры и явное тяготение к фотографической композиции. Интересно, что влияние фотографии проявлялось и в изменении формата портретов — все чаще они имеют небольшой размер, выполнены на бумаге, представляют модель в камерной обстановке, в интерьере. Даже тот факт, что представители знати на портретах теперь сидят на стуле, а не на полу — прямое следствие моды на европейскую мебель, которую, впрочем, использовали лишь по случаю.

Племянник Сани ал-Мулка, Мухаммад Хасан Гаффари (Камал ал-Мулк, или «совершенство государства», 1847–1940), окончательно реформировал персидскую живопись, настойчиво пропагандируя метод реализма, граничащий с гиперреализмом. Его копии европейских мастеров (среди любимых — Рембрандт, Тициан) выполнены в совершенной технике, с полным пониманием сути и характера метода того или иного мастера. Сам Мухаммад Хасан Гаффари много экспериментировал с пейзажем и интерьером, стремясь работать в жанрах, ранее не свойственных персидской живописи. Его любимые (по собственному признанию) студии — полотна «Зеркальный зал во дворце Голестан» и «Фонтан в саду» (оба ныне во дворце Голестан), т. к. мастер был доволен эффектом зеркального блеска и прозрачности водных струй, которые ему удалось передать. Куда интереснее, однако, наблюдать за изменением акцентов, которые можно видеть в работе «Зеркальный зал». Несмотря на прекрасно переданное блестящее пространство, наполненное светом и воздухом, главное, как представляется, в этой работе — небольшая фигура шаха, устремившего взгляды в сад. Какая удивительная эволюция от парадного портрета, демонстрирующего богатство и власть в начале века, к попытке представить правителя простым, уставшим, одиноким человеком!

Творческий метод Камал ал-Мулка во многом определил будущее персидской живописи на десятилетие вперед — художник в самые трудные для государства годы по собственному почину открыл в 1911 году и содержал школу *Мадрасе-и санейе-и мустазрафе*, в которой желающие обучались живописи, рисунку, мастерству создания гравюры. Еженедельно проходили студенческие выставки, призванные познакомить публику с творчеством учеников — прием, заимствованный Камал ал-Мулком из европейской практики [Ekhtiar, 1998, p. 62]. Интересно, что несмотря на упор в сторону академической живописи, в школе преподавались ремесла, в том числе ковроткачество, значение которого для персидского искусства в это время было необычайно высоким.

Всемирные выставки в Лондоне (1851) и Вене (1873) подняли небывалую волну интереса к персидскому искусству (в первую очередь, сефевидского

времени), чему способствовал комплекс причин, наиболее очевидные из которых — появление таких обществ, как «Движение искусств и ремесел» Уильяма Морриса (1834–1896), обратившееся к идеям ручного производства, возрождения старых и создания новых узоров и вариантов дизайна, особого внимания к текстилю. Как следствие — появились новые тенденции в оформлении интерьеров, в частности возрожденный интерес к восточным коврам.

Персидское ковроделие в XIX веке принято оценивать через призму вмешательства европейского капитала и вкусов в 1870–1920 годах, однако предварительно стоит отметить, что несмотря на недостаточные объемы производства эта традиция и в первой половине XIX века находилась не в полном упадке, так или иначе, держалась на плаву. Существовала своя ковровая география, которая включала такие города, как Керман, Исфахан, Герат, Хамадан, Кашан и др.; каждая локация отличалась определенным оформлением изделий и качеством материалов [Amanat, 1983, p. 146]. Чаще всего производство функционировало «под заказ» благодаря спонсорству. Некоторое количество ковров делалось на продажу внутри страны и частично на экспорт (однако, судя по всему, в пределах восточного мира).

Хотя на первом этапе европейских дельцов интересовали антикварные ковры, очень быстро они стали уделять внимание и сотрудничеству с персидскими мастерскими для налаживания коврового экспорта. Спрос по-прежнему превышал предложение, и в дело начали вступать европейские фирмы. «Первопроходцами» среди создателей мануфактур на персидской земле стала англо-шведская компания Ziegler and Co, обосновавшаяся в Султанабаде, которая работала по принципу объединения локальных мастерских вокруг единого центра. Показательно, что ковры, предназначенные для западного покупателя, изготавливались в привычных для европейских интерьеров размерах; часто с использованием новых химических красителей, которые делали итоговый результат слишком ярким. Ковры осветляли и состаривали в специальных растворах, придавая им более благородный облик [URL: <https://www.iranicaonline.org/articles/carpets-xi>]. Неуловимо изменился и дизайн: т. к. компания изначально занималась не только производством новых, но и скупкой и экспортом антикварных ковров, ее представители имели своеобразный «банк» моделей, дизайна, орнаментов, из которых формировался усредненный во всех отношениях дизайн. Определенного типа бордюры, медальоны, вазоны и арабески стали восприниматься как «персидский» орнамент в Европе, а затем и в самом Иране. Произошло классическое «изобретение традиции», путем применения материалов частично утраченной культуры для создания «традиции нового типа, служащей новым целям» [Hobsbawm, Ranger, 1983, p. 6]. «Перепридуманный» персидский ковер воспринимался как аутентичный, но был чистым продуктом европейского вкуса и запросов.

Отличной иллюстрацией мифологизации и идеализации персидского ковра может стать история т. н. Ардебильского ковра (Музей Виктории и Альберта, 272–1893), являющегося ключевым объектом экспозиции в Му-



Ил. 7
Неизвестный художник. Женщина в коричневом. 1-я пол. XIX в.



Ил. 8
Неизвестный художник. Женщина в красном
тюбане. 1-я пол. XIX в.

зее Виктории и Альберта в Лондоне. Этот впечатляющих размеров объект (1044 на 535,5 см) был изготовлен в 1539–1540 годах для усыпальницы шейха Сефи ад-Дина в Ардебиле. Все пространство ковра покрыто тонким растительным узором, в центре располагается розетка, обрамленная разноцветными медальонами, с двух сторон к ней примыкают изображения «подвешенных» на цепях ламп. Ковер имеет большую плотность, выполнен в 10 тонких цветах, гармонирующих друг с другом [URL: <https://www.vam.ac.uk/articles/the-ardabil-carpet>]. После его появления в Британии в 1892 году вокруг ковра разгорелись нешуточные страсти: через год он был куплен Кенсингтонским музеем⁶ и стал жемчужиной коллекции. Особенной ценностью считалась удивительная целостность ковра; превозносилась плотность узелков; делались предположения о его судьбе. Более того, ковер попал в центр методологического дискурса, соответствующего эпохе: «считать ли ковроткачество ремеслом или искусством?» [Armstrong, 2018, pp. 6–7]. Его семантике придавали огромное значение, противопоставляя Ардебильский ковер, подразумевающий некие духовные смыслы, утилитарным объектам для интерьеров. Можно сказать, что «идея» персидского ковра, как средоточия не только визуальной красоты, но символической наполненности, несравнимого ни с чем совершенства техники и исполнения, ставшая основой восхищения персидской культурой, началась именно с него. В дискуссии активно участвовал Уильям Моррис, который в своем рекомендательном письме о покупке ковра в музей отмечал его «идеальный дизайн» [Sagey, 2017, p. 178]. Достаточно быстро выяснилось, что Ардебильский ковер не «исключителен в своем роде», у него есть «брат-близнец», хранящийся ныне в Лос-Анджелесе (Музей искусств округа Лос-Анджелес, 53.50.2); после извлечения из святилища он был перепродан компании Ziegler and Co, где был существенно доработан и поновлен, чем объясняется его «целостность». Скорее всего, он уже тогда был прообразом целого ряда мотивов, используемых в коврах, производимых компанией. Оказалось, что его технические характеристики, хоть и являются показателем высокого качества, но не исключительны в своем роде. Однако это несколько не поколебало позиций «персидской легенды» и по сей день. Более того, ковер стал прообразом многочисленных копий и «вариаций на тему», изготовленных мануфактурами Манчестера, Глазго, Киддерминстера и др.

Тем не менее, возрождение ковроделия на фабричном уровне не всегда оставалось в рамках заданной европейской программы. Тут самой показательной может считаться школа ковроделия Кермана, прославившаяся особенными, фигуративными коврами в XIX–XX веках. Текстильное производство в Кермане не затухало после распада сефевидской державы, поддерживаемое спросом на шерстяные изделия исключительного качества. Керманские шали долгое время составляли конкуренцию кашмирским. Здесь же изготавливали шерстяные ковры, отличавшиеся особой мягкостью. Традиционный

⁶ Первое название Музея Виктории и Альберта в Лондоне.



Ил. 9

Абу ал-Хасан Гаффари. Портрет шаха Насир ад-Дина в молодости. 1857

орнамент керманских ковров XVII–XVIII веков тяготел к «вазовому» узору. Во второй половине XIX века взлет интереса к индийским шалям практически свел на нет местные производства тканей, а время ковров, напротив, пришло. Первоначальный подъем производства случился на севере, в Султанабаде, но к 1890-м Керман начал превращаться в известную провинцию благодаря инвестициям местных аристократов и купцов. Временный взлет сменился спадом 1904 года, когда тысячи мастеров потеряли работу, а затем в Керман пришел целый ряд фирм, базировавшихся в Нью-Йорке (Nearco Castelli & Brothers и Eastern Rug and Trading Company). Возможно, вкусы новых заказчиков вкупе с новой изобразительной программой, которая безусловно стала доступна художникам, привели здесь к противоположному эффекту, чем в Султанабаде: Керман прославился коврами со сложным, часто фигуративным дизайном. Например, в 1907 году по заказу местного губернатора, Абд ал-Хусейна Фарманфарма (1857–1939), был изготовлен ковер с изображением «Дерева нации», на котором иранский шах представлен на вершине «мировой эволюции» (сейчас в Музее ковров, Тегеран). Ковер пестрит портретами политических деятелей, в т. ч. американских лидеров, архитектурными объектами исторического значения, и имеет достаточно сложную семантику. Интересно, что на торгах Сотбис, прошедших в апреле 2023 года, был выставлен ковер, видимо, ставший его прототипом: созданный по результатам Всемирной выставки 1893 года в Чикаго⁷, которую посетил премьер-министр Мухаммад Али Ала ал-Салтане (1829–1918) [URL: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/arts-of-the-islamic-world-and-india-including-fine-rugs-and-carpets/a-kirman-pictorial-carpet-southeast-persia-circa>]. Этот ковер стал своеобразной символической «фотофиксацией» произошедших событий: на нем изображено место проведения, воспроизведены павильоны выставки с подписями, портреты президента Гловера Кливленда и Насир ад-Дин-шаха. Очевидно, что для создания подобной работы художникам необходимо было рассматривать иллюстративный материал (открытки, фотографии, карты), который был выпущен к выставке и привезен заказчиком. Итоговый результат попал в «банк изображений» и стал частично использоваться для других ковровых композиций, например, для описанной работы 1907 года; есть у него и практически полные аналоги.

Ковры Кермана были настолько уникальны, что мастера оставляли на них данные о себе. Например, описанный ковер имеет подпись Али Кермани (1877–1901), известного ткача своего времени, который часто (и в данном случае тоже) сотрудничал с не менее прославленным художником Хасан Ханом Шахрукхи (ум. 1950), рисовальщиком, который работал и как миниатюрист, и как создатель эскизов для ковров. Ему, скорее всего, принадлежит и идея композиции «Правители мира», неоднократно воспроизводимая в разных вариациях. Один из вариантов дизайна 1910-х годов, выполненный

7 Всемирная выставка в Чикаго 1893 года была приурочена к 400-летию открытия Колумбом Америки, за что была также названа «Колумбовской». Одна из самых масштабных в истории.



Ил. 10

52 Великих мира и Султан Ахмад-шах. Ковер. 1914–1915

неким Хамзе, хранится в собрании ГМВ (Ил. 10; Инв. № 10221 II). На ковре изображены 52 избранных «правителя мира», включая последнего шаха каджарской династии. На полях художник воспроизвел имена и данные о деятельности персонажей. Среди изображенных — такие разные личности как царь Соломон, Ганнибал, Константин I Великий, Конфуций, Ричард Львиное Сердце, Вильгельм Телль. Удивительный набор персонажей говорит о широких связях и интересе керманских мастеров к мировой культуре, с одной стороны, и оригинальных заказчиков — с другой. Каждый из героев воспроизводился исходя из имеющейся иконографии — судя по всему, в ход шли фотографии, гравюры, иллюстрации, открытки.

Исторические портреты появляются и на каламкарах — хлопчатобумажных тканях с ручной набойкой, которые часто использовались в интерьере как занавеси и дополнялись росписями на темы эпоса и истории. Мастера охотно брались за любые по сложности заказы, в том числе европейцев, и каламкары становились отражением злободневных событий. В собрании музея Востока хранятся каламкары с изображениями иранских революционеров Мухаммада Таги Хана (Ил. 11; Инв. № 1870 II) и Мирзы кучек-Хана (Ил. 12; Инв. № 1871 II), выполненные явно с имевшихся в наличии фотографий. Они попали в собрание из коллекции Р. П. Абиха (1901–1940), участника коммунистического переворота в Гиляне⁸, и возможно были выполнены по его заказу [Ласикова, Сазонова, 2006, с. 196]. Удивительная «всеядность» мастеров выражается в поразительной компиляции реалистического портретного сходства и фантазийного узора с цветущими розами, занавесами и орнаментами. К той же категории, видимо, относился каламкар (ГЦМСИР ГИК 12924), экспонировавшийся в Музее современной истории России на выставке «Партия до революции». На вертикальном полотне Маркс представлен в обрамлении цветущих садов и прекрасных павильонов, а над композицией в картуше художник неожиданно поместил изображение Девы Марии с младенцем. Столь причудливые переплетения современного и традиционного, европейского и персидского в позднем каджарском искусстве далеко не редкость.

Не менее интересные процессы возрождения с примесью европейского вкуса происходили и в керамическом производстве. Наиболее известный и интересный феномен этой эпохи — духовное и практическое сотрудничество сэра Роберта Мердока Смита (1835–1900) и Али-Мухаммад Исфাহани (раб. 1870-е — 1888). Первый приехал в Персию, имея поручение собирать объекты для коллекции Кенсингтонского музея, однако быстро выяснил, что образцы интересующей заказчика сефевидской эпохи достать сложно. Через некоторое время он писал в музей, что встретил единомышленника — молодого персидского мастера, открывшего в 1884 году мастерскую в Тегеране.

⁸ Гилянская советская социалистическая республика существовала в Гиляне с июня 1920 года по сентябрь 1921 года. Авантюра большевиков, изначально основанная на сотрудничестве с местным движением джан-

гелийцев, возглавляемых Кучек-ханом (1881–1921). См. подробнее: *Персидский фронт мировой революции. Документы о советском вторжении в Гилян (1920–1921)*. М.: Квадрига, 2017.



Ил. 11
Полковник Мухаммад Таги-хан. Каламкар. 1920-е



Ил. 12
Мирза Кучек-хан. Каламкар. 1920-е

Вместе они создали проект, который строился на попытке воспроизвести «сефевидский» дух в изразцовом производстве с использованием техники XIX века. Вместо создания панно из множества плиток, в мастерской Исфахани стали изготавливать большие изразцы — «картины», на которых воспроизводились сцены из поэм Фирдоуси, Низами, парные изображения юношей и девушек, всадники на охоте в костюмах сефевидской эпохи. Их отличает сине-бирюзовый колорит, подглазурная роспись, использование низкого рельефа. Некоторые изразцы были исключительны по художественным качествам и сложности композиции («Ширин едет к Фархаду на гору Бисутун» из ГМВ, Ил. 13; Инв. № 1785 II), другие, с мотивами попроще, изготавливались сериями. Достаточно быстро мастерская Исфахани стала лишь одной из многих, производивших подобные предметы, настолько высоким оказался спрос. Помимо изразцов в том же стиле делались вазы, чаши, подсвечники. Таким образом, изразцовое производство получило вторую жизнь благодаря европейскому представлению о персидской керамике и созданию нового стиля, выданного за «старый» и «исконно персидский». Сэр Пердон Кларк (1846–1911), один из директоров Музея Виктории и Альберта, писал о них как о «единственном виде искусства, не тронутом европейским влиянием» [Carey, 2017, p. 332], что кажется удивительным в контексте истории их появления.

Статья освещает лишь наиболее яркие примеры взаимодействия персидской и европейской культур, оставляя «за кадром» множество более частных вариантов — коллекционирование персидских религиозных фигурок, создание «исконно персидской миниатюры» на экспорт и т. д. Все эти процессы, так или иначе, находятся в русле двух дополняющих друг друга разнонаправленных тенденций: активный интерес и подражание европейской культуре в Персии первой половины XIX века и возросший спрос на искусство Ирана в Европе второй половины XIX — начала XX веков. В первом случае западные образы, техники, заимствования стали «знаком качества», демонстрацией статуса, попыткой понять и проникнуться притягательной, но «иной» изобразительной и поведенческой моделью. А модный бум на персидские изделия привел к удивительному эффекту «пересоздания» иранского «национального» и «традиционного»: под влиянием внешних вкусов и представлений о том, как должен выглядеть, например, персидский ковер и сами его создатели и ценители внутри страны стали верить в те эстетические схемы, которые пришли вместе с европейскими заказчиками.



Ил. 13

Ширин едет к Фархаду на гору Бисутун. Изразец. Кон. XIX в.

Библиография

- Адамова, А. (2010).** *Персидские живопись и рисунок XV–XIX вв. из собрания Государственного Эрмитажа*. СПб.: Эрмитаж.
- Кореньяко, В., Ласикова, Г., Сазонова, Н. (2006).** *Изобразительные ковры и каламкары мусульманского Востока*. М.: Государственный музей Востока.
- Коротчикова, П. В. (2022).** *Иранская живопись на стекле из собрания Государственного музея Востока* // Научные сообщения Государственного музея Востока. Выпуск XXIX. М.: ГМВ. С. 140–151.
- Коротчикова, П. В., Кулланда, М. В. (2021).** *Роскошь заката. Иран эпохи Каджаров (конец XVIII в.—1925)*. М.: ГМВ.
- Постернак, О., Назимова, А. (1995).** *Иранская живопись XIX в. в России (две картины из собрания ГМИИВ)* // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. М.: Наука. С. 216–222.
- Amanat, A. & Abbott, K.-E. (1983).** *Cities and Trade. Consul Abbott on The Economy and Society of Iran 1847–1866*. London: Oriental Monographs.
- Armstrong, D. (2018).** *Inventing The Ardabil Carpet: A Case Study in The Appropriation and Transformation of a Persian Artifact* // Iran. British Institute of Persian Studies. Routledge. Pp. 110–130.
- Carey, M. (2017).** *Persian Art. Collecting The Art of Iran for V&A Museum*. London: V&A Publishing.
- Diba, L. (1998).** *Images of Power and Power of Images. Intetion and Response in Early Qajar Painting (1785–1834)* // Royal Persian Paintings. The Qajar Epoch. New York: I. B. Tauris. Pp. 30–49.
- Diba, L. (2013).** *Qajar Photography and its Relationship to Iranian Art a Reassessment* // History of Photography. Vol. 37. No. 1. London. Pp. 85–98.
- Ekhtiar, M. (1998).** *From Workshop and Bazaar to Academy* // Royal Persian Paintings. The Qajar Epoch. New York: I. B. Tauris. Pp. 50–65.
- Floor, W. (1999).** *Art (naqqash) and Artist (naqqashi) in Qajar Persia* // Muqarnas. Vol. 16. Leiden: Brill. Pp. 125–168.
- Floor, W. (2004).** *Traditional Crafts and Modern Industry in Qajar Iran* // Iranian Studies. Vol. 37. January. Routlege. Pp. 317–351.
- Hobsbawm, E., Ranger, T. (1983).** *The Invention of Tradition* // Past and Present Publications. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kheradmand, B., Kheradmand, M. (2020).** *An Antropological Approach to The Gift Portraits Given to Qajar Kings* // Научные сообщения Государственного музея Востока. Выпуск XXIX. М.: ГМВ. С. 256–271.
- Landau, A. (2011).** *From Poet to Painter: Allegory and Metaphor in a Seventeenth-Century Persian Paintings by Muhammad Zaman, Master of Farangi-Sāzi* // Muqarnas. Vol. 28. Pp. 101–131.
- Najmabadi, A. (1998).** *Reading for Gender through Qajar Painting* // Royal Persian Paintings. The Qajar Epoch. New York: I. B. Tauris. Pp. 76–89.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Неизвестный художник. Испушение шейха Санаана. 2-я пол. XIX в. Папье-маше, темпера, лак. 36,5х21 см. Государственный музей Востока, Москва
- Ил. 2.** Михр Али. Портрет Фатх-Али-шаха. 1-я пол. XIX в. Холст, масло, темпера (?). 180х110 см. Государственный музей Востока, Москва
- Ил. 3.** Неизвестный художник. Портрет Фатх-Али-шаха. 1-я пол. XIX в. Холст, масло, темпера (?). 217х131 см. Государственный музей Востока, Москва
- Ил. 4.** Алла-Вирди Афшар. Портрет Аббас Мирзы. 1-я пол. XIX в. Холст, масло, темпера (?). 220х130 см. Государственный музей Востока, Москва
- Ил. 5.** Неизвестный художник. Танцовщица с бубном. 1-я пол. XIX в. Холст, масло, темпера (?). 152х82,5 см. Государственный музей Востока, Москва
- Ил. 6.** Неизвестный художник. Женщина на коленях с флягой и стаканом. 1-я пол. XIX в. Холст, масло, темпера (?). 136х85 см. Государственный музей Востока, Москва
- Ил. 7.** Неизвестный художник. Женщина в коричневом. 1-я пол. XIX в. Стекло, краски масляные, краски клеевые, дерево, лак. 31,2х26,6 см в раме. Государственный музей Востока, Москва
- Ил. 8.** Неизвестный художник. Женщина в красном тюрбане. 1-я пол. XIX в. Стекло, краски масляные, краски клеевые, дерево, лак. 49,5х27,5 см. Государственный музей Востока, Москва
- Ил. 9.** Абу ал-Хасан Гаффари. Портрет шаха Насир ад-Дина в молодости. 1857. Бумага, чернила, краски клеевые, золото, белила. 33,0х21,0. Государственный музей Востока, Москва
- Ил. 10.** 52 Великих мира и Султан Ахмад-шах. Ковер. 1914–1915. Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество. 330х214 см. Государственный музей Востока, Москва
- Ил. 11.** Полковник Мухаммад Таги-хан. Каламкар. 1920-е. Набойка ручная, роспись. 247х123 см. Государственный музей Востока, Москва
- Ил. 12.** Мирза Кучек-хан. Каламкар. 1920-е. Набойка ручная, роспись. 220х123 см. Государственный музей Востока, Москва
- Ил. 13.** Ширин едет к Фархаду на гору Бисутун. Изразец. Кон. XIX в. Формовка, обжиг, роспись подглазурная. 35,8х42,5 см. Государственный музей Востока, Москва

References

- Adamova, Adel (2010).** *Persian paintings and drawings of the 15th-19th centuries from The collection of the State Hermitage Museum*. SPb.: Hermitage. [In Russ.]
- Amanat, Abbas & Abbott, Keith Edward (1983).** *Cities and Trade. Consul Abbott on The Economy and Society of Iran 1847–1866*. London: Oriental Monographs.
- Armstrong, Dorothy (2018).** *Inventing The Ardabil Carpet: A Case Study in The Appropriation and Transformation of a Persian Artifact*. Iran. British Institute of Persian Studies. Routledge. Pp. 110–130.
- Carey, Moya (2017).** *Persian Art. Collecting The Art of Iran for V&A Museum*. London: V&A Publishing.
- Diba, Leyla (1998).** *Images of Power and Power of Images. Intetion and Response in Early Qajar Painting (1785–1834)*. Royal Persian Paintings. The Qajar Epoch. New York: I. B. Tauris. Pp. 30–49.
- Diba, Leyla (2013).** *Qajar Photography and its Relationship to Iranian Art a Reassessment*. History of Photography. Vol. 37. No. 1. London. Pp. 85–98.
- Ekhtiar, Maryam (1998).** *From Workshop and Bazaar to Academy*. Royal Persian Paintings. The Qajar Epoch. New York: I. B. Tauris. Pp. 50–65.
- Floor, William (1999).** *Art (naqqash) and Artist (naqqashi) in Qajar Persia*. Muqarnas. Vol. 16. Leiden: Brill. Pp. 125–168.
- Hobsbawm, Eric, Ranger, Terence (1983).** *The Invention of Tradition* // Past and Present Publications, Cambridge: Cambridge University Press.
- Floor, William (2004).** *Traditional Crafts and Modern Industry in Qajar Iran*. Iranian Studies. Vol. 37. Routlege. Pp. 317–351.
- Kheradmand, Maryam (2020).** *An Antropological Approach to The Gift Portraits Given to Qajar Kings*. Nauchniye soobscheniya Gosudarstvennogo muzeya Vostoka. XXIX. М.: State Museum of Oriental Art Publ. Pp. 256–271.
- Korenyako, Vladimir & Lasikova, Galina & Sazonova, Natalya (2006).** *Fine carpets and kalamkars of the Muslim East. Moscow: State Museum of Oriental Art*. Moscow: State Museum of Oriental Art. [In Russ.]
- Korotchikova, Polina (2022).** *Iranian painting on glass from The collection of the State Museum of Oriental Art* // *Scientific Communications of the State Museum of Oriental Art. Issue XXIX*. Moscow: State Museum of Oriental Art. Pp. 140–151. [In Russ.]
- Korotchikova, Polina & Kullanda, Mariya (2021).** The Luxury of Sunset. Iran of the Qajar Era (late 18th century — 1925). Moscow: State Museum of Oriental Art, GMV. [In Russ.]
- Landau, Amiy (2011).** *From Poet to Painter: Allegory and Metaphor in a Seventeenth-Century Persian Paintings by Muhammad Zaman, Master of Farangi-Sāzi*. Muqarnas. Vol. 28. Pp. 101–131.
- Najmabadi, Afsaneh (1998).** *Reading for Gender through Qajar Painting*. Royal Persian Paintings. The Qajar Epoch. New York: I. B. Tauris. Pp. 76–89.
- Posternak, Olga & Nazimova, Alla (1995).** *Iranian painting of the 19th century in Russia (two paintings from The collection of GMINV)* // Monuments of Culture. New Discoveries: Yearbook. Moscow: Nauka. Pp. 216–222. [In Russ.]

Illustrations

- III. 1.** Temptation of the Sheikh San’aan. Second half of XIX cent. Papier-maché; painted, gilded, and lacquered, 36.5х21, State Museum of Oriental Art, Moscow
- III. 2.** Mihr ‘Ali. Portrait of Fath ‘Ali Shah Qajar. First half of XIX cent. Oil on canvas. 180х110 State Museum of Oriental Art, Moscow
- III. 3.** Unknown artist. Portrait of Fath ‘Ali Shah Qajar. First half of XIX cent. Oil on canvas. 217х131. State Museum of Oriental Art, Moscow
- III. 4.** Alla-Virdi Afshar. Portrait of Abbas Mirza. First half of XIX cent. Oil on canvas. 220х130. State Museum of Oriental Art, Moscow
- III. 5.** Unknown artist. Dancing girl with tambourine. First half of XIX cent. Oil on canvas. 152х82.5. State Museum of Oriental Art, Moscow
- III. 6.** Unknown artist. Woman kneeling with flask and glass. First half of XIX cent. Oil on canvas. 136х85. State Museum of Oriental Art, Moscow
- III. 7.** Unknown artist. Woman in brown. First half of XIX cent. Glass, painted in reverse, and painted and carved wood. 31.2х26.6. State Museum of Oriental Art, Moscow
- III. 8.** Unknown artist. Woman in red turban. First half of XIX cent. Glass, painted in reverse, and painted and carved wood. 49.5х27.5. State Museum of Oriental Art, Moscow
- III. 9.** Abu’l Hasan Gaffari. Nasir al-Din Shah as a Youth. Opaque watercolour on paper. 33.0х21.0. State Museum of Oriental Art, Moscow
- III. 10.** 52 Famous people of the world and Sultan Ahmad Shah. 1914–1915. Kerman. Wool knotted pile on wool and cotton foundation. 330х214. State Museum of Oriental Art, Moscow
- III. 11.** Warlord Muhammad-Taqi Khan. Qalamkar. Near 1920. Cotton with hand-painted block prints. 247х123. State Museum of Oriental Art, Moscow
- III. 12.** Mirza Kuchik Khan. Qalamkar. Near 1920. Cotton with hand-painted block prints. 220х123. State Museum of Oriental Art, Moscow
- III. 13.** Shirin visits Farhad at Mount Bisutun. XIX cent. Ceramic tile. Stonepaste; polychrome painted under transparent glaze. 35.8х42.5. State Museum of Oriental Art, Moscow