



О.М. Конончук

МІНІАТЮРА “МІРАДЖ МУХАММАДА” З МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ БОГДАНА ТА ВАРВАРИ ХАНЕНКІВ У КОНТЕКСТІ ШКІЛ ІРАНЬСЬКОЇ МІНІАТЮРИ XVI ст.

Однією з важливих умов успішного розвитку будь-якої держави є вільний розвиток у ній науки, представленої численними гілками наукових знань, адже як у природі найжиттєздатнішою є найбагатша екосистема, так і в суспільному житті найбільший життєвий потенціал має суспільний організм, багатий та різноманітний за своїм «видовим складом». Відтак наявність і розвиток окремих галузей та підгалузей науки становить питання державної ваги, позаяк разом з іншими факторами якраз і забезпечує те «видове» розмаїття, багатство інтелектуальної, духовної культури нації, а отже, за великим рахунком, виступає одним із гарантів існування цієї нації взагалі.

Однією з важливих наукових галузей, якою наразі може похвалитися далеко не кожна держава, є орієнтальне мистецтвознавство – наука, що лежить на перетині мистецтвознавства та сходознавства. Як відомо, за радянських часів у рамках політики провінціалізації ряду республік в Україні, зокрема, було знищено і сходознавство, й орієнтальне мистецтвознавство. Починаючи з 90-х років XX ст., відродилося і розвивається українське сходознавство і поступово формується й ідея відродження і власної школи орієнтального мистецтвознавства, яка вперше з'явилася на наших теренах у 20–30-х рр. XX ст. і була представлена так званою школою «Шміта – Зуммера – Гордєєва» [Кочубей, Циганкова 2005, 29]. Як зазначає Ю.М. Кочубей у дослідженні, присвяченому цій школі, «доля “орієнталістів”» була нещаслива: всі вони так чи інакше стали жертвами репресій. З тотальним розгромом українського сходознавства на початку 30-х рр. припинила існування й група молодих науковців, що спеціалізувалася у дослідженні східного мистецтва» [Кочубей, Циганкова 2005, 29].

Водночас очевидною є важливість орієнтального мистецтвознавства для української науки не лише з огляду цінності цієї галузі взагалі, а й зважаючи на таку велику й фактично недосліджену наукову проблему, як вплив східного мистецтва на українське. Свого часу академік Омелян Пріцак зазначав, що «без сходознавства неможливо зрозуміти історію й культуру України» [Без сходознавства... 1993, 5]. Зрозуміло, що дослідження рецепції українським мистецтвом східного має базуватися на докладному вивченні як першого, так і другого.

Це щодо проблем загального характеру. На місцевому ж рівні нині в Україні особливо актуальними є питання атрибуції експонатів східного мистецтва, які перебувають у вітчизняних зібраннях, зокрема у Східній колекції Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, Музеї східних культур у Золочівському замку на Львівщині, інших музеях та приватних збірках. Численні проблеми з атрибуцією цих експонатів, безумовно, пов'язані з відсутністю в Україні школи орієнтального мистецтвознавства, відсутністю оригінальних історій мистецтва країн Близького, Середнього та Далекого Сходу. Зокрема, як відомо, в Україні досі немає писаної вітчизняними фахівцями історії мистецтва ісламу, хоча над написанням її натхненно працював Всеволод Михайлович Зуммер (1885–1970), який, будучи у 1920-х – на початку 1930-х рр. єдиним в Україні фахівцем з мистецтва ісламу, прагнув створити відповідну школу та заохочував своїх учнів до роботи в цій царині. Але тоталітарні умови, за яких жив учений, та багаторічне ув'язнення не дозволили йому реалізувати задумане.

За наявних же нині умов маємо віддати належне відданим своїй справі праців-

никам музеїв, які здійснюють самостійні пошуки, прагнучи встановити місце, час створення експонатів колекцій, визначити художню школу, назвати ім'я автора. Очевидно, що наявність спеціалістів, а в перспективі й відродження школи вітчизняного орієнтального мистецтвознавства значно допомогли б і у вирішенні проблем з атрибуцією.

Серед багатьох екзотичних, як на європейця, експонатів східного відділу Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків є чимало загадкових не лише для цікавого глядача, а й для фахівців. Той, хто завітає до зали мусульманського мистецтва музею й погляне на виставлені в експозиції мініатюри, матиме добру нагоду скласти уявлення про живописну традицію арабо-месопотамської школи XII–XIII століть, мешхедської школи другої половини XVI ст., ісфаганської школи кінця XVI – початку XVII ст. Але перед глядачем постане ряд питань, щойно він наблизиться до мініатюр, місце та час створення яких ще не встановлені або якщо і встановлені, то досить приблизно. До таких творів і належить «Мірадж (Вознесіння) Мухаммада» роботи невідомого іранського майстра XVI ст.

Відповіді на пов'язані з цією та іншими мініатюрами запитання не лише б задовольнили цікавість небайдужого глядача чи професійний інтерес мистецтвознавця, а й допомогли б спрямувати дослідників у пошуку першоджерел – рукописів, з яких походять розрізнені аркуші колекції. Спадає на думку, що чи не найімовірнішим є виявлення аркушів, споріднених саме з ханенківським «Міражем Мухаммада», адже цією мініатюрою, вочевидь, розпочинався невідомий наразі манускрипт, а отже, можна припустити, вона задавала стильового камертона решті ілюстрацій.

Безумовно, ханенківський «Мірадж» уже бачили спеціалісти, які й визначили мініатюру як іранську, та вони називали різні школи й різний час її написання в межах XVI – початку XVII ст.

Як засвідчують дані інвентарної картки, твір відносили:

– до мініатюр Персії кінця XVI – початку XVII ст. (В. Крачковська, 1926),

– до мініатюр Персії кінця XVI ст. (М.І. В'язьмітіна, 1930),

– до гератської школи XVI ст. (Л.Т. Гюзальян, 1953),

– до ширазької школи останньої чверті XVI ст. (А.А. Іванов, 1966),

– до тебризької школи кінця XVI ст. (закреслений напис у картці).

На нинішньому етапі до вивчення мініатюри докладають зусиль завідуюча відділом східного мистецтва музею Г.І. Біленко та науковий співробітник музею Г.Б. Рудик.

Попри численні загадки ханенківського «Вознесіння», є в ньому й очевидна стала, а саме його сюжет. Сімнадцята сура Корану, що називається «аль-Ісра'» («Переніс уночі»), розпочинається знаменитим аятом:

«Хвала Тому, Хто переніс уночі Свого раба з мечеті недоторканної до мечеті найвіддаленішої, навколо якої Ми поблагословили, щоб показати йому з Наших знамень. Воістину, Він – усе бачить, усе чує!» (Коран, 17:1).

Згідно з переказом, одного разу опівночі, коли Мухаммад спав біля аль-Кя'би, його розбудив гучний голос, що промовляв: «Прокинься той, хто спить!» Коли Мухаммад розплющив очі, він побачив ангела Джібріля (Гавриїла) у сліпучо-білому вбранні, який привів із собою незвичайну верхову тварину – білого коня з людським обличчям і променистими крилами, що звався аль-Бурак («блиск», «блискавка») і возив на собі колись усіх пророків, які були до Мухаммада. Мухаммад сів на Бурака, і той повітрям переніс його на північ. Спочатку супроводжуваний Джібрілем Мухаммад зупинився на горі Синай, де Мусі (Мойсею) являвся Бог. Потому, після молитви, Мухаммада було перенесено до Віфлеєма. Помолившись і тут, Мухаммад із Джібрілем полетіли далі й опустилися на Храмовій горі в Єрусалимі. Тут Мухаммад зустрів своїх попередників – Ібрагіма (Авраама), Мусу, Ісу (Ісуса) та інших пророків і керував їхньою спільною молитвою. Потім йому було запропоновано випити з одного з трьох джбанів – з водою, з вином і з молоком (за іншою версією – з вином, з медом і з молоком [Коран: Дослідження... 2002, 19–20]). Мухаммад обрав джбан з молоком, і це означало, що його община піде правильним шляхом. А вино для його послідовників стало відтоді за-

бороненим. Потому Мухаммад сів на коня і тієї ж миті опинився там, де заснув [Емохонова 2007, 48–49; Коран: Дослідження... 2002, 19–20; Пиотровский 1991, 164]. Це перенесення Мухаммада до Єрусалима називається *аль-ісра'*.

Інший переказ розповідає про другий епізод перебування в Єрусалимі, в Корані не згаданий. Це – вознесення на небеса, зване *аль-мі'радждж* (букв. «сходінки», «драбина»). Після того як Мухаммад молився з пророками, до нього спустилася драбина, якою він у супроводі Джибриля вознісся по черзі на сім небес. На нижньому він бачив, як Адам вирішує долі душ померлих. Ангели показали йому невелику ділянку пекла, він відчув вогонь полум'я, бачив муки лихварів, перелюбників, тих, що зазіхнули на майно сиріт і т.д. Піднімаючись із неба на небо, Мухаммад знову зустрічав пророків: на другому – Ісу, на третьому – Йусуфа (Йосифа Прекрасного), на четвертому – Ідриса (Єноха?), на п'ятому – Харуна (Аарона), на шостому – Мусу, на сьомому – Ібрагіма. Потім Мухаммад побував у раю, де бачив блаженство віруючих. Потому з ним говорив Аллах, який зобов'язав мусульман молитися п'ятдесят разів на день. Коли Мухаммад спускався з небес, дорогою його перестрів Муса і вмовив повернутися та попросити про скорочення кількості молитов. Так відбувалося декілька разів, і число обов'язкових для мусульман молитов скоротилося до п'яти [Пиотровский 1991, 163].

Визначальним для розвитку багатьох галузей мистецтва Ірану XVI ст., і перш за все мистецтва мініатюрного живопису, стало блискуче мистецтво Герата кінця XV ст. [Миниатюры... 1966, 12], але на початку XVI ст. поруйнований і пограбований Герат втратив колишнє значення [Веймарн 2002, 83], і тому здається незрозумілою атрибуція Л.Т. Гюзальян, відповідно до якої ханенківський «Мірадж Мухаммада» належить до групи творів гератської школи XVI ст. У працях, присвячених мистецтву Ірану загалом чи конкретно іранській мініатюрі XVI ст., про гератську школу XVI ст. зазвичай не йдеться.

На початку XVI ст. на уламках держави Тимуридів були сформовані нові державні об'єднання – іранська сефевідська держава зі столицею в Тебризі та узбецька

шейбанідська держава в Середній Азії зі столицею в Бухарі. На початку 20-х років XVI ст. з Герата до Тебриза переїхав Камаледдін Бехзад. Тут він став головою палацової бібліотеки та очолив тебризьких художників, серед яких уже тоді виділявся інший видатний живописець – Султан Мухаммад (кінець 1470-х – 1555). Кращі твори тебризьких художників початку XVI ст. створено колективною працею. Таким є, зокрема, рукопис «Хамсе» Нізамі, виконаний у палацовій майстерні шаха Тахмаспа у 1539–1543 роках (Лондон, Британський музей). Особливий інтерес у зв'язку з визначенням школи ханенківського «Вознесення» становить, безумовно, мініатюра «Мірадж Мухаммада» роботи Султана Мухаммада, що виконує в названому рукописі роль заставки до поеми «Хафт пейжар» («Сім красунь»).

При порівнянні цієї мініатюри з мініатюрою «Мірадж Мухаммада» з Музею імені Ханенків звертає на себе увагу більш невимушена, вільніша, динамічніша композиція лондонського твору, відмінності в зображенні фігур, в одязі, формі головних уборів та рисунка крил янголів, у формі полум'я, що символізує святість і оточує голову Мухаммада, у колориті та в ритмічному розташуванні кольорових плям.

На мініатюрі із зібрання Ханенків зображено лева, що є символом Алі – двоюрідного брата й зятя Мухаммада та першого імама шиїтів. На лондонській мініатюрі такого зображення немає. Як відомо, саме на початку XVI ст., з приходом до влади Сефевідів, шиїзм став офіційною релігією Ірану. Попри шалений натиск влади і шиїтського духовництва (які зустрічали серйозний спротив особливо на сході Ірану [Hillenbrand 2006, 224]), вплив ідеології шиїзму поширювався поступово. Можна припустити, що традиція поміщати лева-символа імама Алі поряд з Мухаммадом у релігійних зображеннях з'явилася не одразу, а склалася з часом. Це може бути аргументом на користь пізнішого часу написання ханенківського «Вознесення».

Як засвідчують численні твори тебризьких майстрів (мініатюри «Дивану» Гафіза межі 1520–1530-х років (Кембридж, Музей Фогг), «Шахнаме» Фірдоусі 1537 р. (Нью-Йорк, Музей Метрополітен), «Хамсе» Нізамі 1539–1543 років (Лондон, Бри-

танський музей), поеми «Ляваїх» («Скрижалі») Джамі 40-х років XVI ст. (Санкт-Петербург, РНБ ім. М.Є. Салтикова-Щедрина) та ін.), основними рисами творів тебризької школи є вишукана декоративність та поетична наративність. Поділяючи думку про те, що навряд чи ханенківський «Мірадж» походить із Тебриза, аргументуємо її тим, що його декоративність важко назвати рафінованою, навпаки, творові притаманні певна простота та ясність. Фігури персонажів ханенківської мініатюри коренастіші, а їхні пози статичніші й не такі невимушені, як зазвичай у тебризьких майстрів. На ханенківській мініатюрі панує не стільки «дух витонченої рафінованості» та «вишуканої розкоші», скільки дух ясності та простоти.

Однією з важливих деталей зображення є форма полум'я, яке зазвичай увінчує голови мусульманських святих. Є чимало тебризьких мініатюр із зображенням такого полум'я. Попри те що ці мініатюри походять з різних рукописів – «Історія праведних імамів» Мухаммада ібн Абу Зайда ібн Арабшаха аль-Хусайні аль-Аляві аль-Вераміні 1521 року (Санкт-Петербург, РНБ ім. М.Є. Салтикова-Щедрина), «Хамсе» Нізамі 1539–1543 років та ін., – форма та манера зображення полум'я на них має багато спільних рис: воно зображається не лише за головою, а й за значною частиною фігури, а сам вогонь дробиться на тоненькі язички. З подібності форми та малюнка полум'я на різних тебризьких мініатюрах можна зробити висновок, що тебризька школа виробила певний канон чи принаймні манеру його зображення. Інакше зображено полум'я за головою Мухаммада на ханенківському аркуші: воно ледве прочитується, і з першого погляду його можна взагалі не відокремити від купи хмар навколо центральної фігури.

Деталлю, що заслуговує на особливу увагу, є також тюрбан, форма якого, як відомо, змінювалася під впливом своєрідної «моди», особливо ж впізнаваним є якраз тюрбан, мода на який поширилася на початку правління Сефевідів, – з устроєнням стовпчиком найчастіше червоного кольору. Вже за цією ознакою тебризьку мініатюру одразу можна впізнати. Хоча вона й не є безумовною, та все ж тюрбан Мухаммада на ханенківській мініатюрі не лише не має

«сефевідського стовпчика», а й узагалі за своєю формою відрізняється від зображень на відомих тебризьких мініатюрах.

Відтак можна з достатньою сміливістю стверджувати, що ханенківський «Мірадж» не належить до творів тебризького живопису XVI ст.

1548 року шах Тахмасп переніс столицю з Тебриза до Казвіна – подалі від кордону з ворожою Сефевідам могутньою османською Туреччиною [Hillenbrand 2006, 234]. Частина придворних художників, каліграфів, поетів, учених вирушили до Казвіна, частина – до Мешхеда. І там, і там співпраця та взаємовплив приїжджих і місцевих художників породили новий стиль. На відміну від загального теплішого колориту тебризьких робіт 30–40-х років, колорит казвінського та мешхедського живопису холодний, додаються лілуваті, ніжно-смагдові, бірюзові кольори. За визначенням Б.В. Веймарна, стиль мешхедської мініатюри «поєднує декоративну казковість тебризького живопису та раціоналізм гератської школи» [Веймарн 2002, 85]. Що стосується способу намотування чалми, то для мешхедського стилю 50–60-х років XVI ст. характерним є зображення чалми з довгим кінцем, який звисає збоку (мініатюри з рукопису «Куллійят» («Зібрання творів») Джамі (Санкт-Петербург, РНБ ім. М.Є. Салтикова-Щедрина), з рукопису поеми «Сільсілат аз-захаб» («Золотий ланцюг») того ж автора (Москва, Державний музей мистецтв народів Сходу).

Як не відносили дослідники ханенківський «Мірадж Мухаммада» до мініатюр казвінської школи, так ніхто не висував досі припущення і про його мешхедське походження. Останнє видається дещо дивним, оскільки, на нашу думку, вже при першому порівнянні ханенківського «Вознесіння» з мешхедськими мініатюрами виникає відчуття внутрішньої спорідненості. Мешхедські майстри люблять розташовувати своїх персонажів по колу або по овалу та на фіолетовому тлі [Веймарн 1974, 134], переважній більшості мешхедських мініатюр, як і ханенківській, немов тіснувато у відведеному їм просторі, звертає на себе увагу різоча подібність у манері зображення візерунків тканин одягу. Значною подібністю характеризуються зображення чалми на мініатюрі ханенків-

ського «Вознесіння» та на багатьох мешхедських творах.

Загалом складається враження, що між мініатюрами мешхедської школи та ханенківським «Міраджем» багато спільного і гіпотеза мешхедського походження мініатюри заслуговує на докладніше вивчення.

Своєрідну лінію розвитку мініатюрного живопису Ірану репрезентує упродовж усього XVI ст. ширазька мініатюра. Звичай її досить легко впізнати, настільки вона самобутня. Шираз був віддалений від бурхливих подій столичного життя, від переїздів художників, від перемін майстерень, тому тут сильніше відчувається місцева художня традиція. У перші три десятиліття XVI ст. ширазька мініатюра обережно й поступово звільняється від елементів стилю кінця XV ст. У наступні десятиліття цей процес і одночасно сприйняття нових досягнень столичних шкіл та зближення з ними прискорюються. Добре представляють процес розвитку ширазької школи середини та другої половини XVI ст. мініатюри рукопису Джамі «Юсуф та Зулейха», переписаного в 1539/1540 році каліграфом Фарідом (Санкт-Петербург, РНБ ім. М.Є. Салтикова-Щедрина). Друга половина XVI ст., особливо 60–70-ті роки, стала часом високого розквіту ширазької мініатюри. У цей час мистецтво мініатюри в Ширазі характеризується розмаїттям індивідуальних манер художників [Веймарн 2002, 86]. Ширазькі майстри, як і раніше, люблять розмішувати фігури по колу, овалу або напівовалу.

Рукопис поеми Джамі «Юсуф та Зулейха» (Санкт-Петербург, РНБ ім. М.Є. Салтикова-Щедрина), переписаний каліграфом Джамаледдіном Хусейном Ширазі, представляє ширазький живопис 80-х років. Серед мініатюр цього рукопису особливий інтерес становить для нас мініатюра «Мірадж Мухаммада». При порівнянні двох «Міраджів» – ханенківського та Санкт-Петербурзького – звертає на себе увагу те, що, хоча Санкт-Петербурзьке і справляє враження архаїчнішого, зображення на ньому значно динамічніше, персонажі, розташовані дуже щільно і звернені обличчями одне до одного, немов передають одне одному якісь важливі звістки, створюється враження піднесеного емоційного діалогу. Порівняно з цим на

ханенківській мініатюрі персонажі ніби перебувають у стані спокійного врівноваженого самозаглиблення, це надає зображенню особливої урочистості та піднесеності, які, безумовно, відповідають урочистості моменту. Майстер же Санкт-Петербурзького «Вознесіння» зацентрував не стільки врочистість миті, скільки її бурхливу емоційність. Очевидно, що, якщо порівнювати ханенківський «Мірадж» лише з розглянутою мініатюрою, досить важко віднести їх до однієї школи. Та все ж є підстави стверджувати про ймовірність ширазького походження ханенківського твору.

У ширазькій мініатюрі загалом переважав такий поетичний образний лад, у якому «оповідність поєднується з декоративністю, динаміка окремих фігур – з гармонійною урівноваженістю композиції, а твір у цілому сприймається як своєрідний барвистий візерунок» [Веймарн 1974, 132]. Саме такі риси ширазької мініатюри, вочевидь, дали підстави А.А. Іванову віднести в 1966 році ханенківський «Мірадж Мухаммада» до ширазької школи останньої чверті XVI ст. Цікаво, що з усіх наявних атрибуцій ця – найостанніша. Очевидно, що на той час, коли А.А. Іванов висловив своє припущення щодо походження мініатюри, та ще й обмежив час її написання таким коротким проміжком часу, як чверть століття, в галузі вивчення близькосхідної мініатюри було вже пророблено значну роботу й уявлення про історію розвитку іранської мініатюри XVI ст. та специфіку її окремих шкіл ґрунтувалося на набагато ширшому матеріалі, аніж за часів, коли з мініатюрою мали справу його попередники. Очевидно, саме це і дозволило А.А. Іванову віднести «Мірадж Мухаммада» не просто до ширазької школи XVI ст., а саме до останньої чверті XVI ст. На користь ширазького походження твору насправді свідчить декоративний лад мініатюри, складовою якого є певна спрощеність та площинність, побудова композиції за килимовим принципом, визначення побудови композиції каноном, складною геометричною системою пропорціонування, відчуття невидимих осей, що визначають місце розташування фігур, своєрідна кольорова динаміка та напруга, статичність поз, лаконізм трактування, розміщення

фігур по овалу, особлива інтенсивність кольору мініатюри, «по-ширазьки» округлі лиця з мигдалеподібними очима персонажів та ін.

Хоча на цьому етапі дослідження не було виявлено мініатюр, за стилем ідентичних ханенківському «Вознесінню», все ж сукупність загальних рис, притаманних ширазькій мініатюрі другої половини XVI ст., й особливо 60–70-м його рокам, та своєрідна їхня трансформація в ханенківській мініатюрі, а також ряд деталей, як, наприклад, форма чалми на ханенківській мініатюрі та на ілюстраціях з ряду ширазьких рукописів («Кулліїят» Дехлеві 60–70-х років та ін.), дозволяють припускати її ширазьке походження. Якщо ж додати до цього той факт, що саме в 1560–1570-х роках мистецтво мініатюри в Ширазі характеризується особливим розмаїттям індивідуальних манер художників, можна припустити, що ханенківська мініатюра і є зразком такої індивідуальної манери невідомого нам ширазького майстра.



Мірадж (Вознесіння) Мухаммада.
Іран. XVI ст. (Київ. Музей мистецтв
ім. Б. та В. Ханенків. Східна колекція)

Султан Мухаммад. Мірадж Мухаммада.
Заставка до поеми «Хафт пейжар»
(«Сім красунь») з рукопису «Хамсе» Нізамі.
Тебриз. 1539–1543.
(Лондон. Британський музей)



Мірадж Мухаммада. Мініатюра з рукопису
поєми «Юсуф та Зулейха» Джамі. Шираз.
80-ті роки XVI ст. (Санкт-Петербур.
РНБ ім. М.Є. Салтикова-Щедріна)



Оскільки «остання чверть XVI ст.», про яку говорив А.А. Іванов, охоплює і другу половину 70-х, можна стверджувати, що результати цього дослідження значною мірою збігаються з гіпотезою А.А. Іванова щодо ширазького походження ханенківського «Міраджу» та щодо часу його написання. Попри це, очевидно, що питання про походження

та час створення мініатюри не можна вважати остаточно вирішеним і підтвердження ширазької, як і будь-якої іншої, гіпотези потребує подальшого докладного вивчення ханенківського «Міраджу» в контексті іранської мініатюри XVI ст. та залучення до аналізу більшої кількості пам'яток цього чудового мистецтва мусульманського Сходу.

ЛІТЕРАТУРА

- «Без сходознавства неможливо зрозуміти історію й культуру України» (Інтерв'ю Володимира Музики з Омеляном Пріцаком) // *Східний світ*. 1993. № 1.
- Веймарн Б.В. **Искусство арабских стран и Ирана VII–XVII веков**. Москва, 1974.
- Веймарн Б.В. **Классическое искусство стран ислама**. Москва, 2002.
- Емохонова Л.Г. **Художественная культура ислама**. Москва, 2007.
- Коран: Дослідження, переклад (фрагмент), коментарі В.С. Рибалкіна**. Київ, 2002.
- Коран** / Пер. с араб. И.Ю. Крачковского. Москва, 1990.
- Кочубей Ю.М., Циганкова Е.Г. **Орієнтальне мистецтвознавство в Україні в 20–30-х рр. XX ст. В.М. Зуммер (1885–1970)**. Київ, 2005.
- Миниатюры XVI века в списках произведений Джамии из собраний СССР** / Авт. текста и сост. М. Ашрафи. Москва, 1966.
- Пиотровский М.Б. **Коранические сказания**. Москва, 1991.
- رابرت هیلن برنند. هنر و معماری اسلامی / ترجمه اردشیر اشراقی. - تهران: روزنه، 1375.
- (Hillenbrand R. **Honar va me'mari-ye Eslami** / Tarjome-ye Ardashir-e Eshraghi. Tehran, 2006).