

К 95-летию
Государственного
музея Востока

Искусство
и культура
Индии

Государственный музей
Востока

The State Museum
of Oriental Art

Е.М. Карлова

Искусство
и культура
Индии

Путеводитель
по постоянной
экспозиции
и коллекции ГМВ

E.M. Karlova

Art and Culture
of India

Guidebook

Москва
2013

*Рекомендовано к печати Редакционно-издательским
советом Государственного музея Востока*

Ответственный редактор **А.В. Седов**
Фотографы **Е.И. Желтов, О.А. Сухарева,**
Э.Т. Базилия
Дизайн и верстка **О.И. Бойко**
Корректор **С.В. Лапина**
Координатор проекта **Н.О. Рогинский**

Е.М. Карлова. Искусство и культура Индии. Путеводитель по постоянной экспозиции и коллекции ГМВ. М.: Государственный музей Востока, 2013. – 128 с.: ил.

Книга является очередной в серии путеводителей по постоянной экспозиции и коллекции Государственного музея Востока и посвящена культуре и искусству Индии. В краткой вступительной статье рассказывается об истории формирования коллекции, а на примере произведений искусства Индии, находящихся в музейном собрании, – об основных этапах развития индийской культуры. Издание предназначено для широкого круга читателей, для всех интересующихся культурой и искусством Востока.

ISBN 978-5-903417-38-4

© Государственный музей Востока
© Е.М. Карлова, текст
© О.И. Бойко, оформление

8	История формирования коллекции
12	Памятники индийского искусства и культуры в постоянной экспозиции и коллекции Государственного музея Востока
119	Краткий глоссарий
123	Периодизация индийской истории
125	Рекомендуемая литература
127	Summary



История формирования коллекции

Индия – удивительное место, которое до сих пор хранит свои обычаи, религию и историю. Не важно, насколько современной стала Индия, это все еще древняя страна.

Анита Десаи,
индийская писательница



Коллекция искусства Южной Азии в Государственном музее Востока, в которую входят кроме индийских образцы искусства Шри-Ланки, Непала, Пакистана и Бангладеш, состоит из более чем трех тысяч предметов. Большая ее часть, более двух с половиной тысяч вещей, относится к Индии. Формирование коллекции началось с момента основания Музея в 1918 г. В ее основу легли переданные в молодое учреждение культуры, носившее тогда название *Ars Asiatica*, предметы индийского искусства из других московских музеев. Так, зимой 1918/19 г. из расформированного музея б. Строгановского училища поступила большая коллекция произведений искусства Востока, в том числе и индийские вещи. Большая их часть происходила из собрания купца и банкира К.С. Попова, подаренного музею Строгановского училища в 1901 г. Среди этих предметов были ценные образцы керамики с подглазурной росписью, фрагменты резьбы ритуальной колесницы XVIII в., ткани. Из Исторического музея и Музея Народоведения была передана часть коллекции П.И. Щукина, в то время рассредоточенной по разным собраниям, в том

Зал «Искусство Индии»

числе индийская миниатюра. Из Музея Народоведения в два этапа – в 1934 и в 1940 гг. – по причине расформирования музея была передана обширная коллекция буддийской бронзовой скульптуры, часть которой ныне представлена в постоянной экспозиции. Некоторое количество вещей было передано в 1950-е гг. из Государственного Эрмитажа, в их числе – кашмирские ткани, щит из кожи носорога XVIII в., оружие. В довоенные годы расформированию подвергались многие небольшие, созданные после революции музеи, а их коллекции распределялись по музеям более крупным. Такая судьба постигла филиал Государственной Третьяковской галереи, Рогожско-Симоновский музей (1918–1928) – некогда хранившиеся в нем индийские предметы из дерева, инкрустированного слоновой костью, можно увидеть в постоянной экспозиции ГМВ. После войны, напротив, крупные столичные музеи были вынуждены делиться своими коллекциями с небольшими провинциальными музеями. Именно таким образом некоторые предметы, хранившиеся в Музее Востока, оказались в областных музеях и даже в странах нынешнего ближнего зарубежья. Значительную роль в формировании коллекции Музея с первых лет его существования играли закупки у частных лиц. Одним из первых осенью 1918 г. было куплено собрание К.Ф. Некрасова, состоявшее в основном из иранских вещей, однако имевшее в своем составе несколько индийских миниатюр XVII–XIX вв. Через закупочную комиссию Музея отдельные ценные предметы приобретались у частных лиц. Так, в 1935 г. в Музей попали астроябия XVI в. и небольшая коллекция миниатюры на слоновой кости, а в 1947 г. были закуплены индийские предметы из собрания Б.П. Денике, научного сотрудника, а затем и директора Музея, в том числе миниатюры рукописи «Сказки попугая» XIX в. Значительная часть предметов поступила в разные годы в виде даров от частных лиц, в том числе и сотрудни-

ков ГМВ. Некоторое количество индийских предметов содержала коллекция иранского искусства В.Г. Тардова, переданная им музею в 1927 г. Собрание современного индийского искусства и по сей день пополняется и за счет даров индийских художников: Дж. Даса, А. Даса, Б. Сена, Ч.М. Нигудкара, К. Халдара, К.К. Хеббара, М.Ф. Хусейна и других. Большое количество предметов декоративно-прикладного искусства поступило в ГМВ с выставок художественных изделий Индии, проходивших в СССР в 1955, 1957, 1977, 1978 и 1988 годах. Посещавшие нашу страну индийские государственные деятели и работники культуры также часто преподносили в дар правительству или непосредственно Музею предметы искусства. Дарили Музею и российские дипломаты, работавшие в Южной Азии. Некоторые предметы были переданы из Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС). Созданная в 1925 г., эта организация занималась развитием культурных связей СССР с дружественными странами, по ее приглашению в стране побывали многие деятели зарубежной культуры, в том числе и Р. Тагор.

В настоящий момент в собрании Музея хранятся самые разные предметы – от архитектурных деталей, таких как части деревянного резного убранства традиционных жилищ, до живописи и ювелирных украшений. Предметом гордости Музея является коллекция традиционной индийской миниатюры, жемчужина которой – уникальные иллюстрации к «Бабур-наме». Самый большой раздел собрания индийского искусства в Музее составляют ткани, в числе которых и знаменитые кашмирские шали.

**Памятники
индийского
искусства
и культуры
в постоянной
экспозиции
и коллекции
Государственного
музея Востока**

Для европейцев Индия на протяжении столетий оставалась далекой волшебной страной, полной сказочных богатств и сулящей удивительные приключения рискнувшему отправиться на ее поиски путешественнику. Эти представления вполне передают строки португальского поэта Луиса де Камозенса, посвященные европейским первооткрывателям:

*...Вы в Индии, в краю богатств несметных,
Великих рек и почвы плодородной,
Здесь рьяностей есть огненных запасы,
И золото, и жемчуг, и алмазы.*

«Лузиады», пер. Ольги Овчаренко

Говоря об Индии, обычно подразумевают Индийский субконтинент, большую часть которого в настоящее время занимает Республика Индия. Однако фактически страна существует в этих границах лишь с 1950 года. В ретроспективе исторического и культурного развития под Индией кроме самой Республики Индия подразумевают территории Народной Республики Бангладеш и Исламской Республики Пакистан. Уникальность этого региона состоит в сочетании языкового, этнического и культурного разнообразия, самобытности каждой его части, с цементирующей силой непрерывной в своем развитии на протяжении тысячелетий традиции, которая и по сей день является важной частью повседневной жизни.

Географическое положение Индийского субконтинента таково, что на севере его естественной границей служат Гималаи, а большая часть остальной территории занята плоскогорьем. Между ними расположена низменность, где протекает берущая начало в горах важнейшая река Индии – Ганг (в индийской традиции – Ганга). На северо-западе Индостана, в долине реки Инд, возникли первые поселения. В 1920-х гг. здесь

были открыты удивительные памятники исчезнувшей цивилизации, расцвет которой пришелся на середину 3-го – первую половину 2-го тыс. до н.э. Найденные при раскопках художественные изделия позволяют судить не только о высоком уровне мастерства ремесленников, но и об обширных международных торговых связях. Хорошо было развито прядение и ткачество, на высоком уровне стояла обработка металлов – золота и серебра, меди, свинца, но в большей мере – бронзы. Керамическое производство имело массовый характер – изделия выполнялись на гончарном круге и затем расписывались преимущественно геометрическим и растительным орнаментом. Известны многочисленные выполненные из стеатита печати, которые содержат изображения и надписи. Уже в этих вещах мы видим художественное воплощение непрерывных на протяжении тысячелетий верований представителей одной из древнейших земледельческих культур. Следы этих верований и теперь сохранились в народном творчестве жителей индийской деревни.

Период индийской истории, прошедший от угасания цивилизации долины Инда и до времени основания династии Маурьев, практически не оставил после себя памятников изобразительного искусства. Однако именно он стал ключевым для формирования основных религиозно-философских представлений индийцев – в середине 1 тыс. до н.э. зарождаются буддизм и джайнизм. Первый из Маурьев – Чандрагупта (317–293 до н.э.) стал крупнейшим в древней истории Индии объединителем ее земель. Его внук Ашока (269–232 до н.э.) еще более расширил империю, обозначив ее границы многочисленными *стамбхами* (отдельно стоящими стелами) из песчаника с надписями, содержащими его эдикты. Один из таких памятных знаков был установлен в Сарнатхе – месте, известном во времена Будды как «Олений парк». *Стамбха* отмечала место, где Будда про-

изнес свою первую проповедь, и, по описанию китайского путешественника Сюань-цзана (VII в.н.э.), была отполирована и «сияла, как нефрит». Позже *стамба* была разбита – ее капитель с обращенными к четырем сторонам света сидящими львами изображена на гербе Индии. Во времена Маурьев складываются основные формы буддийского искусства, что связано с принятием Ашокой буддизма в качестве государственной религии. Легенды о жизни Будды многочисленны и играют важную роль для понимания иконографии искусства буддизма. При рождении Будда носил имя Сиддхартха Гаутама и имел царское происхождение, а став отшельником, получил прозвище Шакьямуни (т.е. «мудрец из рода Шакьев») ^f. Принц Сиддхартха прошел долгий путь к осознанию страдания и иллюзорности суетного мира, в результате которого достиг просветления и получил прозвище Будда (в переводе с санскр. «пробужденный»). В искусстве маурийской эпохи отразилось восприятие Будды ранним буддизмом не как божества, но как учителя. Лежащие в основе его жизнеописания события были трактованы как символические шаги на пути просветления, поэтому изображения Шакьямуни в них часто отсутствовали и заменялись обозначающими различные этапы этого процесса символами. Так, белый слон соотносился с волшебным сном матери Будды – Майи, который предсказал ей рождение чудесного младенца, дерево Бодхи ассоциировалось с его просветлением. Подобные символические обозначения и стали первыми изображениями Будды в искусстве. Дальнейшее развитие образ Шакьямуни получил в искусстве двух основных художественных центров того времени – Матхуры и Гандхары. Последняя представляет собой историческую область, расположенную в северо-западной части полуострова Индостан. Здесь благодаря скрещению торговых путей, языков и народностей в первые века нашей эры сформировалась осо-

бая художественная традиция. Она соединила в себе эллинистические приемы и формы с индо-буддийской иконографией. Будду здесь стали изображать в соответствии с представлениями о красоте того времени – как идеального человека, наделенного определенными признаками, говорящими о его особом духовном статусе. Шакьямуни изображался стоящим или сидящим со скрещенными ногами (в т.н. «позе лотоса», санскр. *падмасана*), он обладал широкими плечами, имел характерную прическу – плотно прилегающие к голове завитки волос и выступ на темени (*ушниси*). В середине лба располагалась отметина – *урна*, изначально трактуемая как пучок золотистых волос меж его бровей. Будда Шакьямуни практически всегда изображался без украшений, что напоминает о его отказе от мирской суеты и бренных ценностей. В знак того, что некогда его уши были украшены тяжелыми драгоценными серьгами, как и полагалось принцу знатного рода, их мочки изображаются сильно удлинненными. Полузакрытые глаза и умиротворенное выражение лица свидетельствуют об «обращенном внутрь себя» взгляде – он напоминает о свойственной буддийскому мировосприятию склонности к поиску высшей истины не во внешних проявлениях, а во внутренней сущности человека.

Для гандхарской школы характерно покрытие каменных статуй тонким слоем левкаса с последующей росписью и в некоторых случаях – позолотой. Следы росписи сохранились на скульптурном изображении головы Будды из собрания Музея Востока, некогда бывшей частью статуи (ил. 1). В характерной для этого периода манере тонкими линиями красной краски обозначены глаза персонажа, в том числе контур внутреннего века, на лице выделяются ярко-красные чувственные губы, прорисованы зрачки, большая часть которых скрыта под полуприкрытыми веками. Наряду с каменными в Гандхаре изготавливали и статуи из *штука* или *стука*

(разновидность гипса), работа над которыми была менее трудоемка (ил. 2, 3).

В Матхуре пластическая традиция не была столь подвержена культурному влиянию других регионов и носила более автохтонный характер. Здесь образ Будды в своем формировании опирался на вполне сложившуюся местную традицию изображения полубожеств, джайнских святых, мифических героев. Матхура не потеряла своего значения и во времена правления династии Гуптов (319–500), которые объединили под своей властью громадную территорию, на которой располагались различные художественные центры, что способствовало выработке единого имперского художественного стиля не только в скульптуре, но и в других областях искусства. С распадом империи Гуптов, вызванным внутренними неурядицами и нашествием гуннов-эфталитов, заканчивается золотой век индийской древности. Он был отмечен расцветом наук и искусств – в это время была создана богатейшая литература на санскрите, в том числе многочисленные трактаты по изобразительному искусству и архитектуре, которые не были забыты и в последующие века.

В последующие эпохи центр культурной жизни перемещается на юг Индии, где поочередно доминировали государства ранних Чалукьев и Раштракутов, а на Коромандельском побережье правили Паллавы. Под патронатом Чалукьев были созданы величайшие памятники древнеиндийской живописи – лучшие росписи пещерного монастыря Аджанты (III в. до н.э. – VII в. н.э.). Здесь располагались храмы и монастырские помещения, в которых монахи могли проводить время в послушании и обучении во время сезона дождей. Стены и потолки этих выдолбленных в скалах залов украшены прекрасными рисунками с изображениями *джатак* – рассказов о предыдущих рождениях Будды, персонажей сложившегося к тому времени буддийского пантео-



на, обширными орнаментальными панно. Эти росписи часто ошибочно называют фресками, хотя они выполнены традиционным для данного региона способом – *а секко*, то есть по сухой полированной штукатурке, положенной на грунт из клея, перемолотой рисовой соломы и коровьего навоза. Пережив в росписях Аджанты свой расцвет, монументальная живопись на многие века потеряла свое значение, а сам памятник был забыт и за-

Ил. 1
Голова Будды
III в.
камень, раскраска
Инв. № 5723 П



брошен. Его случайное открытие в 1819 г. произвело огромное впечатление на современников и нашло широкое отражение в индийском искусстве конца XIX – начала XX века.

На востоке Индии буддизм сохранялся достаточно долго, вплоть до мусульманского завоевания в XII–XIII веках. Здесь экспансии Раштракутов более или менее успешно противодействовали правители династии Пала. Они покровительствовали буддизму и активно

Ил. 2
Голова Будды
 Гандхара, III–IV в.
штук
 Инв. № 5249 П



поддерживали основанный во времена Гуптов буддийский университет в Наланде. Это было крупнейшее учебное заведение, располагавшее огромной библиотекой, несколькими храмами и монастырями, в нем обучалось одновременно несколько тысяч студентов. Университет Наланды был разрушен в 1193 г. афганским военачальником Бахтияром Хильджи, его руины до сих пор можно увидеть в провинции Бихар. Кроме прочего в университете располагались мастерские по

Ил. 3
Лицо божественного персонажа
 VI–VII вв.
камень, резьба
 Инв. № 9060 П

переписке книг, а также по изготовлению живописных и скульптурных произведений. Принято считать, что именно здесь сформировался позднебуддийский изобразительный канон.

В период Пала все большее значение для буддийской пластики приобретает такой материал, как медные сплавы. Литье выполнялось методом «утраченного воска», поверхность изделия полировалась и покрывалась гравировкой, инкрустацией, а в некоторых случаях позолотой. В основном для изделий данного периода характерна инкрустация серебром и медью глаз и губ персонажей, а также деталей костюма. В некоторых поздних предметах использовалась инкрустация полудрагоценными камнями, например бирюзой, и кораллом. Эта тенденция получит свое дальнейшее развитие в пластике и декоративно-прикладном искусстве Непала и Тибета.

Общие изобразительные принципы искусства эпохи Пала распространялись на достаточно обширную территорию, однако характер изображений различается в зависимости от центра производства и времени, когда была выполнена та или иная скульптура. Множество локальных художественных школ, существовавших во времена династий Пала и Сена, производили массу стилистически разнохарактерной и сильно отличавшейся по качеству продукции, лучшие образцы которой позднее, в XIII–XIV вв., послужили моделями для непало-тибетской бронзы. В целом буддийскую скульптуру IX–XIV вв. из данного региона часто справедливо объединяют под общим определением «гималайская бронза», что удобно для рассмотрения ее как масштабного художественного явления и часто является единственным выходом при невозможности более точной атрибуции произведений.

В ГМВ хранится обширная коллекция металлической скульптуры гималайского региона, часть которой



происходит из различных художественных центров Северо-Восточной Индии. Одно из изображений Будды Шакьямуни, возможно, было выполнено в Наланде в IX–XI вв. и представляет собой прекрасный образец развития традиций позднегуптского стиля в более поздней металлической скульптуре Бихара (ил. 4). Согласно сложившейся к этому периоду иконографии Будда восседает на богато убранном троне в форме раскрытого

Ил. 4
Будда Шакьямуни
Сев.-Вост. Индия, IX–XII вв.
*медный сплав, золочение,
раскраска*
Инв. № 9527 I

цветка лотоса, который, как известно, вырастает из болотной тины и грязи таким же чистым и прекрасным, какой выходит из суеты и грязи мира душа просветленного. Постамент лotosового трона украшен буддийской символикой – часто это изображения оленей, напоминающие о первой проповеди Будды в Оленьем парке, изображения колеса закона (*дхармачакры*), которое он символически привел в движение этой проповедью (отсюда и прозвище *чакравартин*, т.е. «вращатель колеса»). В данном случае на постаменте статуи Будды изображены львы, символ бесстрашия, отсылающие нас к другому эпитету Будды – Шакьясимха, т.е. «лев из рода Шакьев». Характерен жест Будды с опущенной ладонью вниз правой рукой – *бхумиспарша мудра*. Этот жест символизирует призывание земли (Бхуми) в свидетели победы Будды над кознями демона Мары, который пытался прервать его размышления о спасении.

Система условных знаков – определенных положений тела (*асана*), рук (*хаста*) и кистей рук (*мудра*), а также символических атрибутов – характерна не только для буддийской, но и для развивавшейся параллельно с ней джайнской и сформировавшейся чуть позже индуистской иконографии. Все они черпали из одного источника – мировосприятия ведической эпохи. Эта система прекрасно иллюстрирует такое свойство индийского искусства, как присущая каждому, часто даже бытовому, предмету описательность и символическое осмысление окружающего пространства в русле его насыщения духовными и нравственными установками. Кроме проче-

Ил. 5
Авалокитешвара Локанатха
XII в.
бронза, полудрагоценные камни,
золочение, раскраска
Инв. № 5176 I



го она имеет и практическую пользу, с первого взгляда давая представление о том, кто из персонажей обширного пантеона изображен. Дальнейшее развитие эта система получила в средневековом искусстве индуизма и джайнизма, обогатив не только изобразительное, но и пластические искусства, в первую очередь традиционный индийский танец.

Развитие буддизма со временем привело к дальнейшему изменению его системы ценностей. На передний план выходят изображения *бодхисаттв* – существ, достигших просветления, но добровольно вернувшихся в мир для помощи обитателям *сансары*. В многочисленных изображениях *бодхисаттв*, датированных позднепальским временем, уже сформулированы основные эстетические принципы, которые получают дальнейшее развитие в искусстве северного буддизма. Это грациозные, полные изящества образы, непринужденно расположившиеся на небольших по размерам лotosовых пьедесталах. Для такого рода работ характерны сочетание компактной композиции с тщательно проработанным декором скульптур – деталями украшений, одеяния, вниманием к растительным формам (ил. 5, 6).

Небольшая статуя стоящего «коронованного» Будды из коллекции Музея, сохранившая следы инкрустации и раскраски, демонстрирует появившееся в раннем средневековье понимание Будды как духовного властелина мира (ил. 7). К его обычному скромному монашескому одеянию добавляются богатый головной убор и украшения. Данная работа еще хранит память о позднегушт-

Ил. 6
Манджушри Сидхаикавира
Сев.-Вост. Индия, IX–X в.
латунь, позолота, раскраска
Инв. № 9517 I



ской бихарской бронзе – в деталях одеяния и убранства, в манере проработки складок, в чертах широкого лица с непропорционально большими глазами и высоко поднятыми полукруглыми бровями. Однако пропорции тела отличаются увеличенной головой, поза статичностью, характерно изображение ступней и практически полное отсутствие интереса к обработке тыльной стороны статуи, которая ориентирована четко фронтально и не дает интересных ракурсов даже при небольшом повороте. Все это говорит о том, что буддийское искусство в регионе переживает упадок, постепенно перемещаясь в северные центры, и дальнейшие поиски художественного языка будут уже лежать в русле формировавшейся параллельно индуистской образности.

Со временем буддизм в Индии оставляет свои позиции, будучи вытеснен в Гималаи, в Восточную и Юго-Восточную Азию. Джайнизм формировался параллельно с буддизмом на волне переоценки этики ведической религии и роста внимания к человеку, его способности к самостоятельному достижению освобождения. Он процветает в Индии и поныне, хотя и не приобрел характерного для буддизма в годы его расцвета широкого распространения.

Центральные персонажи джайнского пантеона – двадцать четыре учителя, каждый из которых зовется *тиртханкар* (в переводе с санскр. «нашедший брод [в потоке бытия]») или *джина* (в переводе с санскр. «победитель»). Принято считать, что последним из них был странствующий проповедник Вардхамана, живший в VI в. до н.э. – он стал основателем учения и получил впоследствии прозвище Джина Махавира («Великий Воин»). Со временем джайнизм разделился на два течения – «одетые в белое» (*шветамбары*) и «одетые светом» (*дигамбары*). Последователи обоих течений считают невозможным нанесение вреда любым живым существам (принцип *ахимсы*) и исповедуют достижение *нирваны*



Ил. 7
«Коронованный» Будда
XII в.
медный сплав, позолота,
полудрагоценные камни,
раскраска
Инв. № 5814 I

путем аскезы, различаясь в основном степенью ее строгости. Джайны-миряне исторически не могли заниматься земледелием и ремеслом в силу рисков, связанных с возможностью случайного убийства животных и насекомых. Они сосредоточились на финансовых операциях и торговле, а посему всегда имели возможность финансировать создание дорогостоящих памятников. Среди них наиболее известны джайнская миниатюра на пальмовых листьях, выполнявшаяся в монастырях и служившая иллюстрациями священных текстов, а также знаменитые беломраморные храмы, украшенные прекрасной скульптурой и расположенные преимущественно в Раджастане и Гуджарате. Джайнская пластика часто выполнялась в русле традиций больших художественных школ, например в стиле Пала, однако наряду с присущими этим школам стилистическими чертами она несет в себе некоторые характерные особенности. В первую очередь это отражено в иконографии персонажей джайнского пантеона, куда со временем вошли и второстепенные божества индуизма. *Тиртханкаров* изображают сидящими в позе лотоса (*падмасана*) или стоящими прямо, с опущенными вдоль тела руками. Из украшений на их телах только *шриватса* – священный символ, напоминающий завиток волос на обнаженной груди (на музейной статуе он имеет форму ромба). Для изображений *тиртханкаров* характерны статичность, фронтальность позы, полное отсутствие движения, акцент делается на внутреннем сосредоточении. Джайнские полубожества, напротив, обычно изображаются более свободно. Это видно и в изображении *тиртханкара* из ГМВ: вокруг центральной фигуры в двух верхних ярусах обрамления расположены *джинны*, аскетичный вид которых заметно отличается от непринужденных поз мужского и женского божеств, расположившихся у ног *тиртханкара* (ил. 8). Вероятно, частью скульптурного убранства джайнского храма были и выполненные в XV–XVI вв. три статуи не-



Ил. 8
Тиртханкар
 XVI в.
 металл, литье
 Инв. № 7395 П

бесных танцовщиц, *ансар*, представленные в экспозиции Музея (ил. 9). Они происходят из Западной Индии, где джайнизм получил наибольшее распространение. Статуи выполнены на панелях из красного песчаника, которые были покрыты грунтом и раскрашены – следы этой раскраски сохранились и поныне. Красавицы с безмятежными лицами замерли в танцевальных позах: руки двоих сложены в характерных жестах, третья держит в руках музыкальный инструмент *манджуру* (индийская разновидность цимбал). Богатый убор – прическа, ожерелья и браслеты, изысканный пояс с драгоценными камнями – напоминают о существовании *девадаси* («рабынь бога»), храмовых танцовщиц, вся жизнь которых была посвящена прославлению и убожению божества посредством танца и пения.

Пышное скульптурное убранство характерно как для джайнских, так и индуистских храмов. Под понятием «индуизм» обычно подразумевают целый комплекс верований, которые сформировались на основе ведической религии в 1-м тыс. н.э. и объединены общей традицией мифопоэтической и религиозной литературы. Среди исследователей принято говорить об индуизме скорее как об образе жизни, нежели как о религии. Его пантеон насчитывает сотни богов, хотя часто предпочтительным является поклонение родовому божеству или покровителю деревни. Среди основных божеств принято выделять триаду – творца миров Брахму, их хранителя Вишну и разрушителя Шиву. Изображения Брахмы встречаются нечасто, а вот Вишну, напро-

Ил. 9
Ансара
XV–XVI вв.
песчаник, резьба
Инв. № 5047 П



тив, пользуется огромной популярностью. Его образ включил в себя многие локальные божества в форме воплощений – *аватар*, которых насчитывается от нескольких единиц до одного десятка. Концепция *аватар* наглядно иллюстрирует характерный для индуизма принцип интеграции локальных культов, при котором любое, даже племенное божество может быть почитаемо каждым индуистом в качестве формы или воплощения одного из основных. Первые четыре *аватары* Вишну териоморфные – рыба Матсья, черепаха Курма, вепрь Вараха и особенно популярный Нарасимха, человек-лев. В этой последней форме Вишну сумел победить демона Хираньякшипу, которого не мог убить ни человек, ни зверь, ни в доме, ни вне его, ни днем, ни ночью. Вишну одолел Хираньякшипу в сумерках на пороге дома, для чего ему пришлось принять столь необычную форму – его изображают с телом человека и головой льва. Характерным признаком воинственной природы Нарасимхи служит открытая, полная зубов пасть. Часто он бывает изображен разрывающим на части тело демона, однако в музейной статуе Нарасимха представлен в мирной форме, с восседающей на его колене супругой Вишну, богиней счастья и удачи Лакшми (ил. 10).

За териоморфными формами Вишну следуют антропоморфные – карлик Вамана, герои Парашурама и Рама, Кришна, осмысленный индуизмом в качестве *аватары* Будда и воплощение будущего, всадник на белом коне Калки. Среди них выделяются Рама и Кришна, с которыми связана обширная литературная традиция. Рама – главный герой эпоса «Рамаяна», известного каждому индийцу с младенчества: его приключения и отношения с супругой Ситой являются важным поведенческим ориентиром и постоянно реплицируются в разных формах, в том числе и в современной популярной культуре. Кришна появляется в другом важнейшем поэтиче-



ском произведении, эпосе «Махабхарата», где в его уста вложена знаменитая песнь «Бхагавадгита» – ключевой для индуизма религиозно-философский манифест. С именем Кришны связана особая форма богочитания в индуизме, носящая название *бхакти*. Она выражается в личной любви к богу как к близкому человеку

Ил. 10
Вишну Нарасимха
XIX в.
металл, литье
Инв. № 7397 П

– возлюбленному, ребенку – и не требует знания священных текстов и выполнения сложных обрядов. Движение *бхакти* породило целую плеяду поэтов и поэтесс, творчество которых проникнуто чувством искренней любви к богу. Вот как описывала свои чувства жившая в XVI в. раджастанская принцесса Мира Баи:

Посмотри хоть раз в мою сторону, Хари!

Я смотрю, а ты – без вниманья, сердцу тяжело это сносить.

Моя надежда – лишь в твоём взгляде и больше нигде.

Почитание Кришны как младенца широко распространено в народном индуизме, поэтому огромную популярность получило изображение сюжетов из его насыщенного подвигами и проказами детства. Каждому индийцу известны описанные в «Бхагавата-пуране» истории о том, как младенец-Кришна украл свежесбитое масло, до которого был большой охотник, победил обитавшего в реке змея Калию или поднял одним пальцем целую гору. В постоянной экспозиции музея представлено несколько бронзовых статуэток Кришны-младенца небольшого размера – они могли служить в качестве личных молитвенных образов или для поклонения на домашнем алтаре (ил. 11).

Третий из важнейших общеиндуистских божеств – Шива почитается как аскет и подвижник. По легенде, в конце времен он своим космическим танцем разрушает старую вселенную, чтобы на ее месте родилась новая. В этой форме он известен как Натараджа, король танца, и изображается многоруким, танцующим на спине символизирующего невежество и скверну умирающего мира демона. Шива Натараджа был покровителем династии Чола, правившей в Южной Индии. Расцвет Чола пришелся на X – сер. XII в., и в эти годы были созданы блестящие образцы южноиндийской бронзовой пластики, большая часть которых – именно изображения Ната-



раджи. Фигура танцующего бога из музейной коллекции помещена в ореол, окруженный языками пламени, – *джвала мала*. В верхней правой руке он держит *дамару*, небольшой барабан, нижняя правая рука сложена в отводящей страх мудре *abhaya*. В его верхней левой руке огонь – элемент, с помощью которого будет разрушена

Ил. 11
Кришна
XVIII–XIX вв.
металл, литье
Инв. № 983 II

вселенная, нижняя опущена в традиционном для классического индийского танца жесте *гаджа* (*данда*) *хаста* (ил. 12).

Арабские набеги на территорию Индийского субконтинента начали происходить уже в конце VII в., в первые десятилетия существования ислама, однако успешными их можно считать лишь с XI–XII в., когда представители династии Газневидов прочно утверждают в Пенджабе и переносят свою резиденцию в Лахор. При дворе Махмуда Газневи (970–1030) (а позже при дворе его преемников – Масуда и Маудуда) жил и работал Абу Райхан Бируни (973–1048), известный как Аль-Бируни. Он участвовал в походе Махмуда Газневи в Индию и прожил там несколько лет, результатом чего стал посвященный Индии энциклопедический труд – бесценный источник информации о ее истории, религии и науке. Трудно удержаться от того, чтобы не процитировать слова Бируни о понимании индийцами принципов изображения божества: *«Подобно этому, когда темный человек из индийцев слышит изложенное нами, – что бог объемлет все и что ничто от него не скроется, – он воображает, что его понимание осуществляется посредством зрения, а зрение – посредством глаза, а два глаза предпочтительнее одноглазья, и он изображает бога тысячеглазым, чтобы выразить его всезнание»*. Подобный подход для ислама был неприемлем. Индуистские и джайнские храмы, украшенные многочисленными изображениями божеств и мифических существ, зачастую разбирались, а их остатки пускались на сооружение мечетей. Такова одна из старейших сохранившихся мечетей Индии, делийская Кувват уль-Ислам, построенная в конце XII в. Ее колонны были привезены из разрушенных индуистских и джайнских храмов, они и по сей день хранят на себе абрисы некогда стесанных рельефов. Исламская архитектура с ее неизвестными ранее в Индии технологиями (например, конструкцией купола), новыми типами зданий, принципиально



другими способами декорации, безусловно, обогатила сокровищницу индийского искусства. Однако, по идеологическим причинам уделяя меньше внимания изображениям человека и животного, она мало соприкасалась с традиционно индуистской, ориентированной на изображение живых существ эстетикой. Совсем другое

Ил. 12
Шива Натараджа
1950-е гг.
бронза, литье
Инв. № 3084 П

дело – книжная миниатюра, в которой художники чувствовали себя значительно более свободно, а в мастерских трудились бок о бок приезжие мастера из Персии, Средней Азии и сами индийцы.

Расцвет индийской миниатюры был подготовлен миниатюрой эпохи Делийского султаната (XIII–XVI вв.), которая органично сочетала в себе приемы персидской миниатюры с исконно индийской художественной традицией. Этот период был связан с развитием искусства оформления рукописной книги, которое достигло своей наивысшей точки в эпоху правления династии Великих Моголов. В 1526 г. Захир ад-Дин Мухаммад Бабур разбил армию делийского султана при Панипате – этот год принято считать датой окончательного завоевания Индии и основания династии. Известно, что сын Бабура – Хумаюн – пригласил в Индию художников из сефевидского Ирана – которые продолжали работать вместе с местными мастерами и при его внуке Акбаре. Именно правление Акбара стало временем расцвета могольской миниатюры – в его придворных книжных мастерских (*китабхане*) работали более ста художников и каллиграфов. Абу-л Фазл, автор жизнеописания Акбара и свидетель происходивших при дворе событий, так описывал мастерство художников: *«Точность деталей, общая законченность, смелость исполнения и прочее, что мы наблюдаем в современной живописи, не поддаются никакому сравнению; даже предметы неодушевленные выглядят так, будто имеют душу»*.

В Государственном музее Востока хранятся миниатюры уникальной рукописи «Бабур-наме», выполненные во времена Акбара – в последнее десятилетие XVI в. Они были приобретены А.В. Морозовым в 1906 г. у персидских купцов на ярмарке в Нижнем Новгороде, а позже подарены музею московского собирателя П.И. Щукина и в его составе в 1912 г. отошли городу. Текст «Бабур-наме» представляет собой воспоминания первого могольского правителя Бабура: подробные рассказы о битвах,

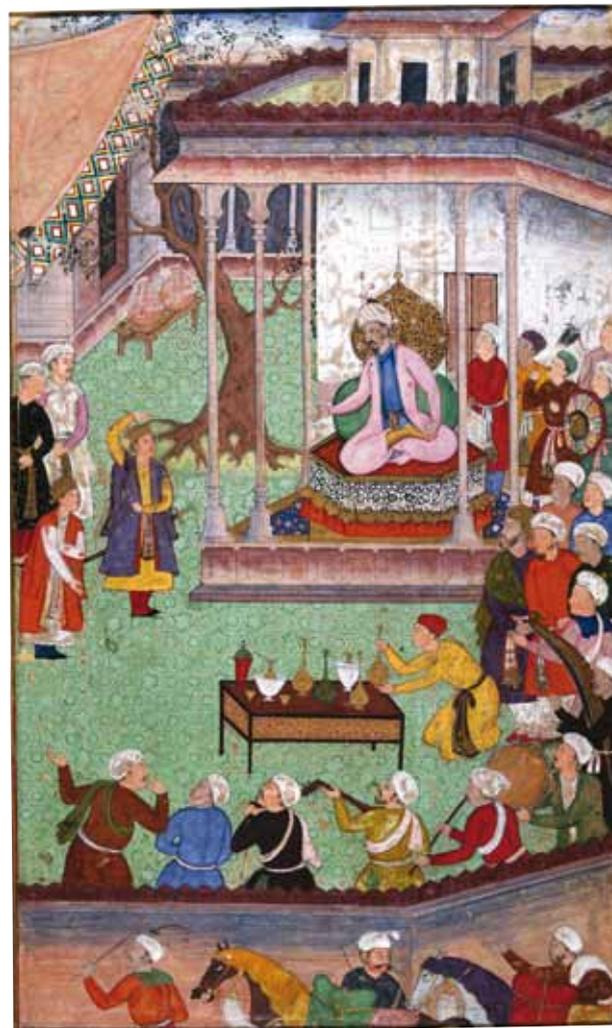


в которых он участвовал, описания различных политических событий, природы и животного мира. Сама рукопись не сохранилась и представлена в музейном собрании в виде 57 разрозненных листов с миниатю-

Ил. 13
Охота на крокодила
 Миниатюра из рукописи
 «Бабур-наме», XVI в.
 бумага, темпера
 Инв. № 572 П



Ил. 14
Вступление Бабура во дворец султана Ибрахима в Агре после взятия города
 Миниатюра из рукописи «Бабур-наме», XVI в.
бумага, темпера
 Инв. № 1543 П



Ил. 15
Прием и раздача наград, устроенные Бабуrom по случаю победы над султаном Ибрахимом и взятия Агры
 Миниатюра из рукописи «Бабур-наме», XVI в.
бумага, темпера
 Инв. № 1540 П

рами, 12 из которых имеют двухстороннюю живопись. «Бабур-наме» была переведена с родного языка Бабур, чагатайского, на персидский при Акбаре и заняла достойное место среди парадных рукописей придворных мастерских, сосредоточенных в те годы на иллюстрировании славящих династию исторических трудов.

Текст большей части рукописи написан на подкрашенной хной бумаге, цвет которой считался приятным глазу, а чернила имеют теплый коричневатый оттенок. Работа каллиграфа ценилась не меньше мастерства художника – сначала он заполнял страницы текстом, оставляя лакуны для последующей росписи. Затем бумага поступала к художнику, который начинал с выполнения наброска тонкой кистью, смоченной в простой воде. Красными или черными чернилами он обводил намеченные контуры и покрывал лист прямо по наброску специальным полупрозрачным составом на основе крахмала и яичного белка, который затем лощил с помощью гладкого полудрагоценного камня. После этого наносились краски на основе минеральных пигментов, широко использовалось золото. В это время уже существовала специализация живописцев – одни намечали композицию, другие расписывали ее, третьи дописывали лица. Миниатюры «Бабур-наме» не имеют каких-либо надписей, позволяющих сделать точную датировку или узнать имена художников – вероятно, они располагались на первоначальной декоративной рамке, которая сейчас утрачена.

Восемь из 69 миниатюр могут быть причислены к тронным композициям, остальные миниатюры изображают батальные сцены, сцены охоты, пира, исторические и дипломатические эпизоды. Двадцать восемь иллюстраций относятся к той части рукописи, которая представляла собой атлас животных и растений – на двухсторонних листах изображена флора и фауна Индостана (ил. 13). Известно, что часто наброски для иллюстраций



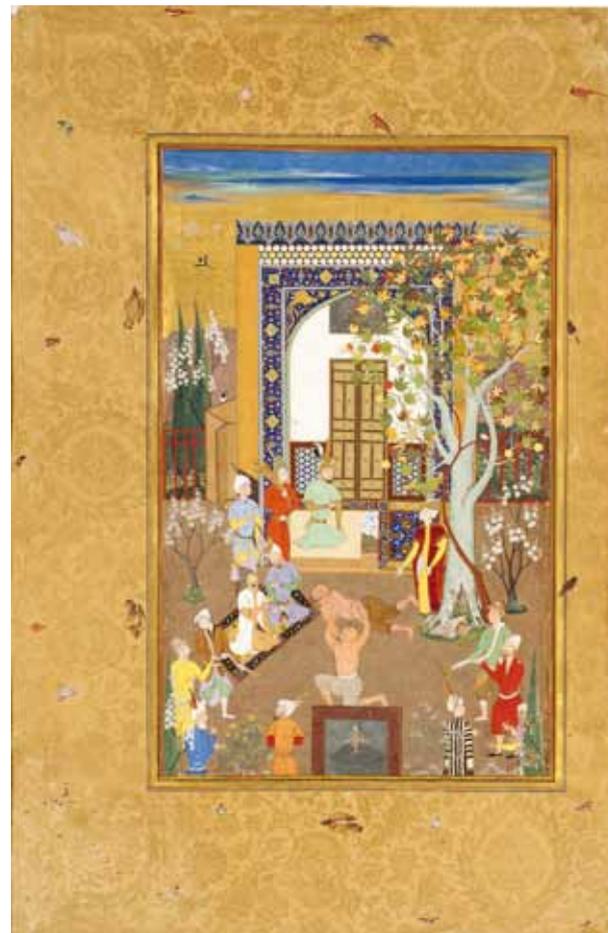
делал сам Акбар, который в молодости обучался мастерству художника и с большим вниманием относился к деятельности *китабхане*.

Миниатюры с батальными сценами большей частью иллюстрируют первую часть рукописи, где Бабур описывает многочисленные сражения за свои родовые владения в области Ферганы и Самарканда. Среди них

Ил. 16
Астролябия
Лахор, 1588 г.
желтая медь, гравировка
Инв. № 815 II

есть и сцены сражений в Индии. Большая часть битв происходит под городскими стенами, которые имеют характерный для раннемогольской архитектуры цвет красного песчаника с вкраплениями белого мрамора, так хорошо знакомый художникам акбаровского времени. Такова архитектура на миниатюре с изображением вступления Бабура в Агру после взятия города (ил. 14). Художники внимательно выписывают детали костюма и вооружения воинов, конскую упряжь, строя колористическую гамму на сопоставлении дополнительных цветов спокойных, приглушенных оттенков.

Традицию изображения тронных сцен прекрасно иллюстрирует изысканная композиция миниатюры с награждением военачальников после взятия Бабуром Агры, ставшей первой столицы Могольской империи (ил. 15). В тексте «Бабур-наме» об этом говорится так: «...в личном дворце султан Ибрахима, в среднем айване с каменными колоннами и куполом мы устроили большой пир». Художник представляет пиршество победителей как *маджлис* – благородное собрание, центральное место в котором отведено восседающему под навесом на тронном месте Бабуру. Он жестом руки обращается к одному из награждаемых, возможно, Хумаюну, который, стоя напротив, продевает руку в проймы кафтана. Изысканный колорит строится на сочетании оттенков розового и нежно-зеленого с ритмично перекликающимися акцентами приглушенного фиолетового и интенсивного голубого цветов. В нижней части листа изображены кони на поводу, чуть выше – придворные музыканты, а вытянувшаяся вверх вдоль правого края листа яркая толпа приближенных смыкается за спиной Бабура, чья голова расположена выше всех прочих. С момента смерти Бабура до создания иллюстрации прошло, вероятно, более шестидесяти лет, поэтому о портретном сходстве говорить не приходится – правитель показан как идеальный образ. В целом для могольской школы миниатюры характерно

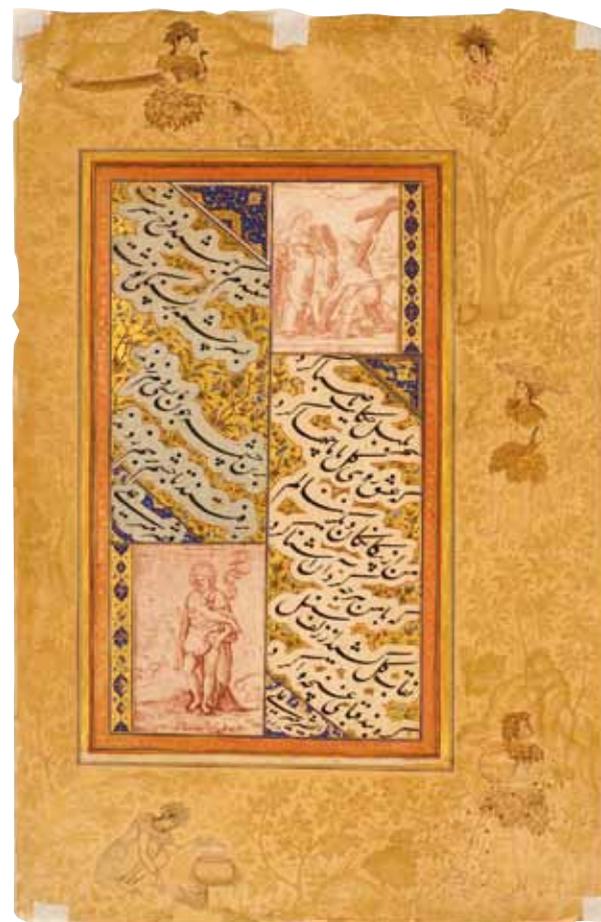


совершенно особое видение окружающего мира и отношение к реальности. Это естественно, учитывая тот факт, что большую часть художников *kitabkhane* в период ее расцвета составляли индийские мастера. Но и те

Ил. 17
Бальчанд. Состязание акробатов
1608–1611 гг.
бумага, темпера
Инв. № 587 II

из приезжих художников, что трудились в них, в силу своего фактического местонахождения имели возможность воспринять местную художественную традицию и чувствовать себя более свободно в условиях религиозной терпимости акбаровского времени. Основным стимулирующим фактором при сложении могольской школы миниатюры, видимо, следует считать саму атмосферу, которая царилла при дворе Акбара: собирая вокруг себя ученых и философов, вводя в круг приближенных лиц из числа местной знати, тратя огромные средства на создание драгоценных произведений искусства, он сформировал уникальную атмосферу для плодотворного творчества и развития наук.

Ко времени правления Акбара относится хранящийся в Музее уникальный научный инструмент – астролябия, надпись на которой сообщает, что она была изготовлена в Лахоре в 996 г. хиджры (1587/1588 гг.) (ил. 16). Это хорошо сохранившаяся полная астролябия-планисфера – прибор, созданный учеными школы Улугбека (1394–1449), тимуридского правителя Самарканда, внука Тамерлана, прославившегося как ученый и астроном. Восточные ученые не только сохранили, но и усовершенствовали этот созданный в Древней Греции прибор, научились использовать его для определения времени и продолжительности дня и ночи. Звездочеты с помощью астролябии выясняли важный для составления гороскопа восходящий градус эклиптики и меридиана, азимут небесного светила (что необходимо, например, для вычисления направления на Мекку), а также использовали для решения множества бытовых задач вроде вычисления глубины или высоты. Функций у астролябии было несметное количество – уже упомянутый Аль Бируни посвятил астролябии пять обширных сочинений. Музейная астролябия имеет традиционный для таких приборов вид: она снабжена классическим транспарантом в виде решетки-«паука» с изображения-

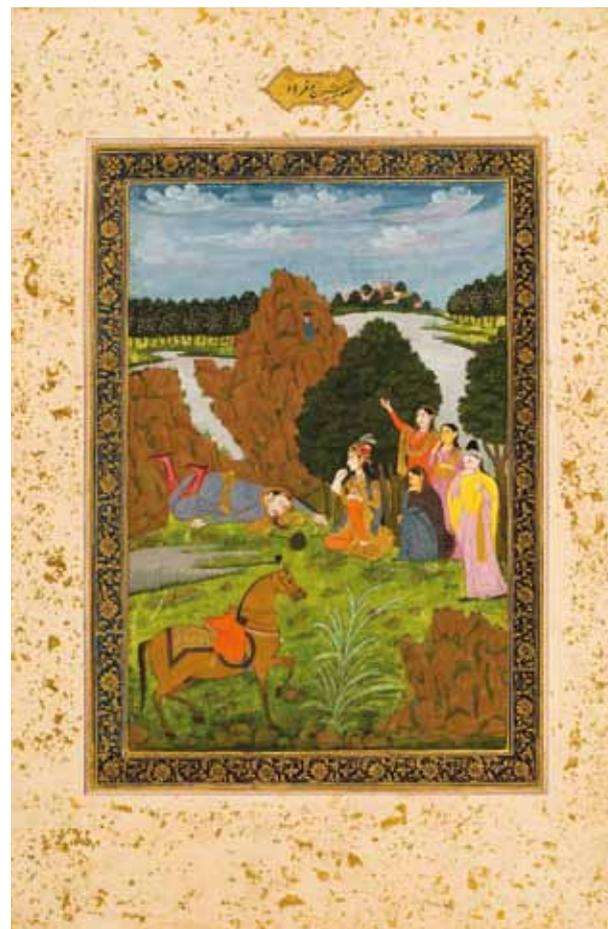


ми фундаментальных звезд в ее узлах, а также имеет набор дисков с широким диапазоном широт, что позволяло использовать ее в путешествиях. Согласно надписи на тимпане лицевой стороны астролябии, она является

Ил. 18
Бальчанд.
Состязание акробатов
(оборотная сторона)
 1608–1611 гг.
 бумага, темпера
 Инв. № 587 П

копией другого прибора, принадлежавшего мирзе Байсангуру.

Развитие могольской миниатюры продолжилось и после смерти Акбара, при его сыне принце Селиме, принявшем при восшествии на престол в 1605 г. имя Джахангир. В собрании Музея имеется подписанная миниатюра ведущего придворного художника Джахангира, Бальчанда (1596–1640), с изображением борьбы двух акробатов (ил. 17, 18). На обороте миниатюры расположен образец каллиграфии с подписью прославленного каллиграфа Мир Али и датой – 938 год хиджры (1531/1532 гг.), а также гравюры с изображениями Иоанна Крестителя и Св. Елены. Миниатюра, лист с каллиграфией и две гравюры европейского происхождения наклеены на одну основу, украшенную по полям с обеих сторон росписью *хашия*. Такая организация листа говорит о том, что в отличие от миниатюр «Бабур-наме», которые были частью шитой книги, он принадлежал к альбому-*муракка*. В подобных альбомах состоятельные собиратели хранили драгоценные образцы живописи и каллиграфии, предназначенные для разглядывания – часто с использованием увеличительных приборов, что весьма актуально при таком тонком и богатом деталями письме. Сюжет заимствован из «Гулистана» Саади и описывает сцену, в которой борются учитель и заносчивый ученик, задумавший занять его место. Учитель, владевший ста приемами борьбы, предусмотрительно обучил ученика лишь девяноста девяти из них. На рисунке изображен заключительный момент схватки, когда учитель поднял ученика над головой, используя свой секретный сотый прием, и затем поверг его на землю. За борьбой наблюдают двое восседающих на ковре занятых беседой придворных, еще один персонаж, очевидно высокородный хозяин дворца, в котором происходят описываемые события, изображен выше в архитектурном проеме. Вклейка



гравюр с христианской тематикой на обратной стороне – отличительная черта миниатюр этого времени. Подобные европейские работы в большом количестве циркулировали при дворе Акбара, будучи привезенны-

Ил. 19
Гибель Фархада. Сцена из поэмы «Хосров и Ширин»
XVII – XVIII в.
бумага, темпера
Инв. № 824 П



ми в качестве иллюстративного материала для своих проповедей португальскими миссионерами. Могольская живопись при императоре Джахангире достигает расцвета и продолжает свое развитие при

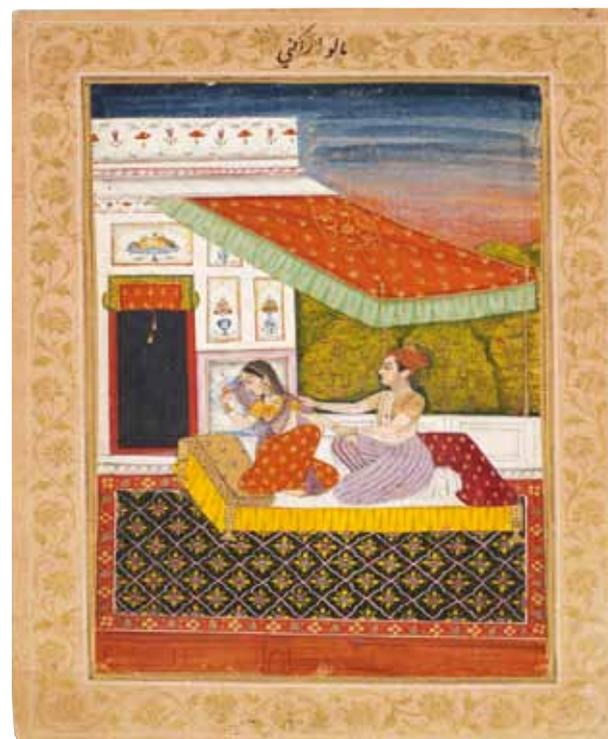
Ил. 20
Стоящий юноша
 XVII в.
 бумага, темпера
 Инв. № 2085 II

Шах-Джахане, формулируя новые композиционные и формально-стилистические решения. В миниатюре этого времени художник, выступая в роли творца, уделяет равное внимание каждому явлению природы, каждой детали рисунка – форме листьев садовых деревьев, масти лошадей и узору на их пополах, наряду заморского посланца при дворе. Миниатюры могольских художников густо населены, каждый персонаж многофигурной сцены занят своим собственным делом – они общаются, играют на разнообразных музыкальных инструментах, спорят и при этом отчаянно жестикулируют (ил. 19). Даже в таких, казалось бы, формальных сценах, как *дар-бар* падишаха, царит оживление. Неудивительно, что в это время зарождается жанр портрета – альбом-*муракка* с изображениями известных современников был у Акбара. Несколько портретов могольского и более позднего времени есть и в собрании Музея Востока (ил. 20). Так, весьма характерным с точки зрения организации композиции можно считать парадный портрет Бахадуршаха (1707–1712) – латинская надпись с его именем расположена под рисунком (ил. 21). Портрет был выполнен в XVIII в. и, вероятно, предназначался для европейцев. Бахадур-шах восседает на троне на открытой террасе, при этом фон показан нейтрально. На нем традиционный для мусульман того времени костюм – халат-*джама* с запахом на правую сторону и богато украшенный драгоценными камнями головной убор. Согласно традиции лицо шаха показано в профиль, в нем чувствуется стремление художника передать портретное сходство, а тело находится в трехчетвертном повороте относительно зрителя. Терраса устлана богатым ковром цвета молодой травы, на котором выделяются оранжевые одеяния и расшитая золотом розовая подушка – открытые чистые цвета имеют несколько приглушенный тон и удивительным образом гармонично сочетаются друг с другом.



Параллельно с придворной живописью могольской школы искусство миниатюры развивалось и в многочисленных центрах в Декане, в Раджастхане и в горных областях Северной Индии. На определенном этапе, вероятно, их развитие стимулировала распространявшаяся

Ил. 21
Портрет Бахадур-шаха
 XVIII в.
 бумага, темпера
 Инв. № 1758 П



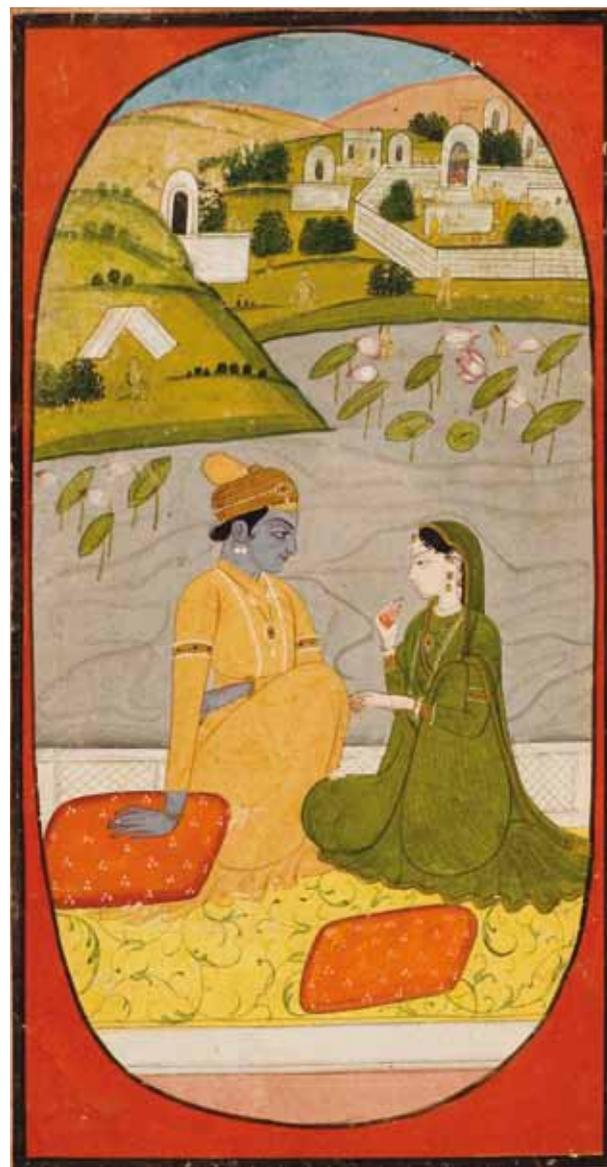
ся при дворах местных правителей мода на содержание *китабхане*. Зачастую столичные художники вывозились в провинцию, где вставали во главе мастерских и занимались обучением местных мастеров. Однако не стоит забывать, что локальная художественная традиция была достаточно сильна в этих районах Индии и до появления могольской живописи. Можно говорить о том, что приемы последней были творчески переосмыслены местными мастерами, стали стимулирующим фактором дальнейшего ее развития.

Ил. 22
Встреча влюбленных
 XVIII в.
 бумага, темпера
 Инв. № 1196 П



Одной из излюбленных тем живописи *раджастхани* стали дворцовые сцены, действие которых происходит на открытых террасах. Фоном для них обычно служат пейзажи с богатой растительностью, многочисленными озерами и белокаменной архитектурой (ил. 22). Часто это эпизоды из жизни гарема, наслаждающи-

Ил. 23
Рагини Тоди
 Раджастхан, XVIII в.
бумага, темпера
 Инв. № 1871 П



Ил. 24
Кришна и его супруга
 XVIII в.
бумага, темпера
 Инв. № 1995 П

еся обществом друг друга влюбленные или ожидающие возлюбленного красавицы. Обыкновенно участниками этих сцен становятся музыканты, прислужницы с опахалами, в разноцветных, тонко выписанных узорчатых нарядах. Обширный пласт живописи составляют миниатюры, сюжет которых ассоциируется с музыкальными мелодиями – *рагами*. Они, будучи отправной точкой музыкальной импровизации, находили свое визуальное воплощение в живописи. Каждая *рага* была связана с определенным временем суток и сезоном, фиксировала состояние души – тоску девушки по покинувшему ее возлюбленному или, напротив, предвкушение встречи с ним, интимность свидания под покровом ночи или расставание на рассвете. Рисунки с иллюстрациями музыкальных *раг* составляли целые альбомы, они могли служить для разглядывания, в то время как слух услаждался музыкой (ил. 23).

Тема встречи двух влюбленных – ключевая для миниатюры *раджастхани*. Зачастую в роли возлюбленного выступает представленный в облике прекрасного юноши Кришна – концепция *бхакти* получила в Северо-Западной Индии широкое распространение, и в Раджастхане расположено множество священных для его поклонников мест. В таких сценах Кришна воспринимается как воплощение личного божества, а его возлюбленная – как воплощение стремящейся к богу души адепта. Кришну легко узнать среди других персонажей по насыщенному синему цвету кожи – она имеет цвет тех самых дождевых туч, что приносят вожделенную прохладу (ил. 24). В Музее хранится серия из трех миниатюр, на которых изображен приезд Кришны к своей возлюбленной Радхе (ил. 25). Во всех трех случаях их встреча происходит при разных обстоятельствах: то на фоне деревенского праздника с воздушными змеями, то на фоне джунглей, полных диких животных – львов, слонов, обезьян. Здесь наглядно видно ха-



актерное совмещение двух точек обозрения – фронтальной, при которой изображение находится прямо перед зрителем, и взгляда «с высоты птичьего полета», позволяющего увидеть окружающий ландшафт и заглянуть за стены дворца, где ждет возлюбленного Радха. Художник выделяет наиболее значимые и заслуживающие, на его взгляд, внимания фигуры увеличенным размером, а главные персонажи – влюбленные – отделены от прочих архитектурным обрамлением. Термин «живопись школы Пахари» является общим для нескольких художественных центров, расположенных в раджпутских княжествах предгорьев Гималаев, расцвет которых пришелся на XVII–XIX в. Крупнейшие из них – школы Гулера, Кангры, Басоли, Чамбы. Питаясь из тех же источников, что и миниатюра Раджастхана, живопись школы Пахари близка ей и по художественным приемам, и тематически. Здесь также значительное место занимают дворцовые сцены и изображения влюбленных, связанная с легендами о

Ил. 25
Сцена из легенд о Кришне
XVIII в.
бумага, темпера
Инв. № 1877 П

Кришне тематика, сцены с участием многочисленных божеств индуизма. Так, на одной из миниатюр музейного собрания мы видим расположившихся под ветвистым деревом Шиву и его супругу Парвати, рядом с ними их сын, слогоголовый бог Ганеша, а у ног ездовое животное (*вахана*) Шивы – белый бык Нанди. Шива здесь изображен в присущей ему аскетической форме – он завернут в звериную шкуру, на тело нанесены священные знаки, а на шее свернулся кольцом змей. Парвати, напротив, показана как лирическая героиня – она полулежит у ног супруга. На заднем плане мы видим изображение Гималайских вершин – по легенде, именно там располагается обитель божественных супругов, это один из излюбленных пейзажных фонов художников школы Пахари (ил. 26).

Живопись на слоновой кости, известная в Индии повсеместно, получила широкое распространение в регионе Дели и Агры, где ее основными мотивами стали портреты могольских правителей и изображения архитектурных памятников того времени. Обычно эти изделия имеют небольшой формат – часто они использовались в качестве драгоценных вставок в деревянные кабинеты и шкатулки или же по моде того времени в качестве серег и подвесок были украшением дамского туалета. Выполненные в традиции позднемогольской школы живописи портреты на слоновой кости отличаются удивительной тонкостью письма и стремлением выразить если не портретные, то личностные характеристики персонажей (ил. 27).

Слоновая кость всегда очень высоко ценилась, а изделия из нее были предметом роскоши (ил. 28). Традиционно в Индии запрещалось убивать слонов ради их бивней – их полагалось обрезать раз в два года у слонов, живущих на равнинах, и раз в пять лет у обитателей горных областей. При этом кость диких слонов ценилась выше как более пластичный материал, долго



сохраняющий белый цвет. И в наше время в Индии особенно ценится кость из Ассамы, а также ввозимая из Африки. Часто встречается прием инкрустации слоновой костью по дереву (ил. 30). Назначение и формы предметов из этих материалов разнообразны: женские украшения и письменные принадлежности, шкатулки, скульптура малых форм, а также детали предметов из других материалов, например, рукояти разных орудий и оружия, части мебели. Слоновая кость достаточно

Ил. 26
Шива с супругой и сыном
 XVII в.
 бумага, темпера
 Инв. № 1996 П



мягкий и упругий материал, что позволяет выполнять ажурный орнамент – такой, например, как на ноже для разрезания бумаги из музейной коллекции. Его тончайшая резьба подобна драгоценному кружеву, она делает этот вполне утилитарный предмет невесомым и воздушным (ил. 29). Ларец-кабинет XVII в. из музейной коллекции сочетает в себе два материала – он выполнен

Ил. 27
Мумтаз Махал
 XIX в.
слоновая кость, темпера
 Инв. № 690 II



Ил. 28
Слон
 XX в.
слоновая кость, резьба
 Инв. № 3486 II

Ил. 29
**Нож для разрезания
 бумаги**
 XIX в.
слоновая кость, резьба
 Инв. № 265 II



из дерева и инкрустирован тонированным деревом и слоновой костью (ил. 31). Части похожих изделий – выполненные в Северной Индии в XVII в. фрагменты ларцов – украшены преимущественно растительным орнаментом, изображениями цветущих садов и павлинов. На одном из них мы видим двух охотников – с натянутыми луками они стоят у дерева, в ветвях которого порхают птицы. Изящной резьбой покрыта пороховница из слоновой кости. Она украшена традиционными для оформления оружия сценами терзания: на крышке мы видим львицу, настигшую барана, а в нижней части тулова сплелись тела мифического животного *макары*, козла и слона (ил. 32).

Ил. 30
Слон
 XX в.
красное дерево, слоновая кость,
резьба, инкрустация
 Инв. № 6455 П



Оружие в музейной коллекции представлено в основном изделиями Северной и Центральной Индии. Могольская традиция украшения оружия подразумевает использование дорогих материалов – не только слоновой кости, но и хрусталя, нефрита, инкрустацию драгоценными камнями и перламутром. Имеются такие предметы и в коллекции Музея. Могольский кинжал с нефритовой рукоятью был изготовлен в XVII в. и украшен растительным орнаментом, выполненным в характерной технике инкрустации рубинами и изумрудами в золотой обводке (ил. 33). Сочетание нефрита, который обычно имеет оттенки от молочно-белого до нежно-мени, таких как Таж Махал или усыпальница Итимад

Ил. 31
Ларец-кабинет
 XVII в.
дерево, кость, металл,
инкрустация
 Инв. № 1320 П



уд-Даула. В них инкрустация полудрагоценными камнями по молочно-белому цвету мрамору создает эффект присутствия в райском саду, напоенном прозрачным воздухом, и в то же время делает архитектурное сооружение похожим на драгоценную шкатулку. Бархатные ножны кинжала украшены растительным орнаментом, выполненным в технике выемчатой эмали. Эта древнейшая

Ил. 32
Пороховница
 XVII в.
слоновая кость, металл, резьба
 Инв. № 2054 П



эмальерная техника получила широкое распространение в ювелирном искусстве могольского времени, в ней часто оформлялась оборотная сторона инкрустированных украшений: эгретов, ожерелий, браслетов. Другая распространенная разновидность декоративной обработки – резьба по камню. Таким образом украшены

Ил. 33
Кинжал
 Сев. Индия, XVII в.
сталь, нефрит, золото, драгоценные камни
 Инв. № 2056 П

Ил. 34
Меч кхора
 XIX в.
металл, травление
 Инв. № 417

два других могольских кинжала из музейной коллекции – они имеют рукояти из резного нефрита, а также декорированные золотой насечкой клинки.

Часть оружия музейной коллекции происходит из Раджастана. Населяющие этот регион раджпуты представляют собой военно-феодалное сословие, где ведущую роль играет идеология воинского долга, служения клану, строгие представления о чести и связанные с этим легенды и предания о выдающихся битвах и их героях. Отсюда и особое отношение раджпутов к оружию. Характерная разновидность индийского колющего кинжала носит название *катап* – он имеет клинок треугольной формы, дулезвийный, с двумя долами, и Н-образный эфес с двумя рукоятками. Эта форма кинжала происходит из Южной Индии, однако в раджпутской среде она приобрела особую популярность. Среди других типов вооружения в экспозиции представлены шестопёр – разновидность булавы с шестью металлическими пластинами на головке; получивший распространение с появлением кольчуг «вороний клюв» (клевец); боевые топоры со стилетами в рукояти, которые имеют трапециевидную форму полотна и украшены насечкой и гравировкой; двусторонняя секира. Меч *кхора* распространен в Северной Индии и Непале – его искривленный клинок имеет узкое основание и расширяется на конце. Единственное лезвие распложено на внутренней кромке – такие клинки имели большей частью ритуальное или церемониальное назначение. Об этом говорит и оформление клинка, который полностью покрыт вытравленным узором (ил. 34)

Для изготовления щитов в Индии традиционно использовалась кожа диких животных. Круглые ручные щиты из этого материала известны издревле и были широко распространены вплоть до XVII в., когда их стали постепенно вытеснять металлические. Кожа носорога была самым предпочтительным и дорогим материалом



благодаря своей легкости и прочности. С внешней стороны под слоем росписи и лака часто видна фактура кожи. В коллекции Музея представлен круглый щит из кожи носорога, выполненный в Северной Индии в XVIII в. (ил. 35). Такой небольшой круглый щит, будь он из металла или кожи, носит название *дхал*. Умбоны на поле щита закрывают места крепления кованых колец, которые удерживают два прочных кожаных ремня ручки. Руки воина, сжимающие ремни, упираются в упругую, туго набитую подушечку, тем самым щит надежно фиксируется в руке. Металлический щит из коллекции ГМВ украшен гравировкой и чернением: на покрытом

Ил. 35
Щит
XVIII в.
кожа носорога, металл, лак,
роспись
Инв. № 2049 П



растительным орнаментом поле изображены воины с саблями и ружьями (ил. 36).

Особое место среди традиционных индийских способов обработки металла занимает техника *бидри*, названная так по имени главного центра ее производства – Бидара, но освоенная также в Хайдерабаде, Бангалоре, Дели, Калькутте (ил. 37, 38). В основе изделий *бидри* лежит цинковый сплав с примесью меди и олова, обработанный сложным составом из сернистых соединений меди, селитры, нашатыря и поваренной соли. Сплав дает черный цвет основы, на котором эффектно выделяется узор, сделанный серебряной насечкой. Для ор-

Ил. 36
Щит
 XIX в.
 металл, эмаль, гравировка,
 чернение
 Инв. № 511 П



наментации *бидри* характерно сочетание растительных мотивов со строгой геометрической структурой сетки *джали* или фризов разной ширины, подчеркивающих тектонику формы. В этой технике выполняются как небольшие предметы, например женские украшения, так и крупные прикладные вещи – сосуды для воды и вина, блюда, кальяны, плевательницы для бетеля.

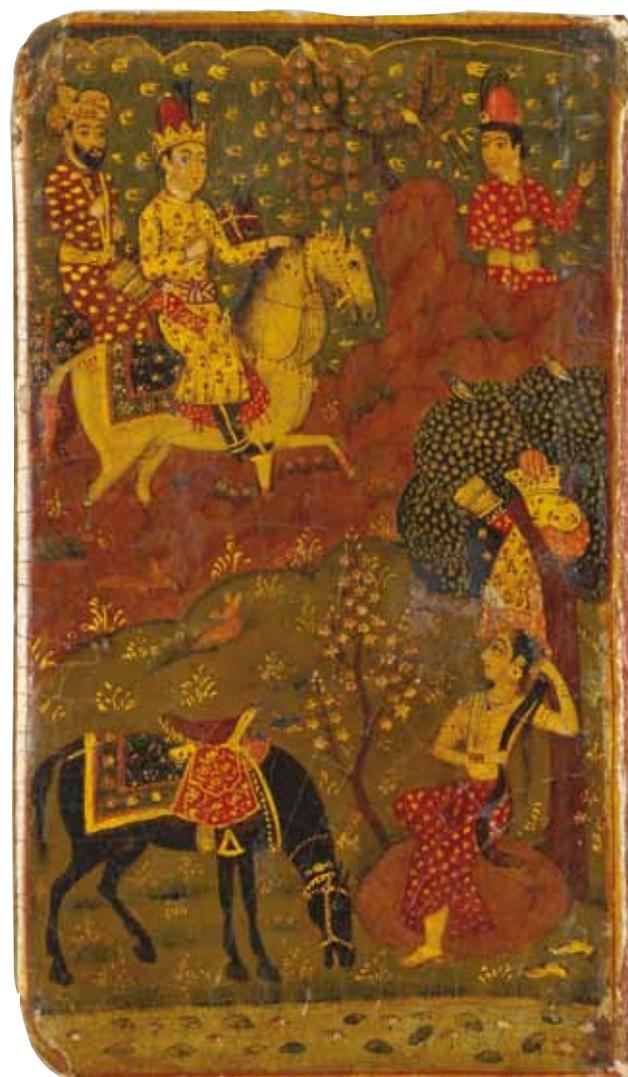
Изделия с росписью под лаком, как и *бидри*, – ремесло исламских районов Индии. Оно пришло в Кашмир с мусульманами в XIV в. и достигло расцвета при дина-

Ил. 37
Колба кальяна-хукки с подставкой
 XIX в.
 цинковый сплав, серебро,
 насечка, чернение, техника
бидри
 Инв. № 3526 П



стии Великих Моголов в XVI–XVII вв. Пограничное положение северо-западных областей Индии способствовало восприятию художественных традиций соседних регионов. Среди этих принесенных традиций – производство лаковых изделий. Их изготовление начинается с того, что заготовка из картона (иногда из дерева или металла) покрывается несколькими слоями бумаги, пропитанной рисовым клейстером. Затем высушенную заготовку покрывают грунтом из гипса и клея, шлифуют и обклеивают тончайшей шелковой бумагой, добиваясь идеально ровной поверхности. После этого на нее наносится первый слой краски, будущий фон изделия – черный, золотистый, синий, зеленый, реже красный. По нему тонкими кистями из шерсти кошки исполняется роспись, которую после высыхания покрывают прочным лаком, состоящим из раствора копаловой камеди в скипидаре. Обычно в этой технике выполняются *каламданы* – пеналы для

Ил. 38
Чаша
 XX в.
*цинковый сплав, серебро,
 насечка, чернение, техника
 бидри*
 Инв. № 2967 П



Ил. 39
Крышка изделия
 XVIII в.
патъе-маше, лак, роспись
 Инв. № 1859 П



хранения *калама* (прибора для письма), шкатулки, блюда (ил. 39, 40). Основные мотивы росписи – растительный и цветочный орнамент, в основе которого зачастую лежит изображение листа чинары, а также сцены охоты, игра в поло. Иногда используется особый декоративный прием – нанесение пастообразного мазка, создающего выпуклый узор под слоем лака.

Говоря об искусстве Индии, не следует забывать, что эта страна фактически представляет собой конгломерат культурно-исторических областей, в каждой из которых сложилась своеобразная традиция художественных ремесел. Эти области не всегда соответствуют границам современных индийских штатов – во многом потому, что границы расселения племен не всегда соотносятся с административными. Кроме того, образность искусства индуизма меняется, попадая в поле притяжения крупных храмовых комплексов, расположенных в разных частях Индии. Коллекция народного искусства Индии в Государственном музее Востока уникальна по своей полноте, она содержит музейные предметы, датируемые XVIII–XIX в. – временем, когда интерес мировой общественности к народному искусству только зарождался. Будучи

Ил. 40
Пенал
 XX в.
пастель-маше, лак, роспись
 Инв. № 2255 П



живым, непосредственным отражением повседневной жизни индийской деревни или быстро меняющейся городской среды, формы народного искусства часто трансформируются вместе с окружающей действительностью

Ил. 41
Дурга Махисасурамардини
 XX в.
шала, резьба
 Инв. № 7773 П

или вовсе погибают, в лучшем случае оставив после себя след лишь в музейных коллекциях. Индийская народная культура относится к таким потерям с той легкостью, с которой воспринимаются естественные перемены в жизни. Более того, во многих случаях изготовление предметов культа подразумевает их последующее уничтожение в ритуальных целях.

В коллекции ГМВ имеются несколько предметов такого рода, один из которых – резная полутораметровая статуя Дурги (ил. 41). Материал, из которого выполнено изображение богини, широко распространен в Западном Бенгале. Это растущее в болотистой местности растение эхиномена, древесина которого считается самой легкой в мире – в Индии оно называется *шола* или *шола питх*. Обычно используют не саму древесину, а ее кору, из которой традиционно изготавливали изображения божеств и украшения для дома – в настоящее время это искусство почти исчезло. Резчиков по *шола* называют *малакафы*, или «изготовители гирлянд (*мала*)», потому что из этого материала традиционно делали «неувядающие» цветочные гирлянды. *Малакафы* часто выполняли статуи Дурги для праздника Дурга Пуджа, во время которого они становились частью праздничной процессии и в конце ее погружались в воды священной реки. Сделанные из *шола* статуи выгодно отличались от более распространенных в настоящее время глиняных на травяной основе – они достаточно дешевые и более транспортабельны благодаря своему небольшому весу. Несмотря на то что таким статуям уготована недолгая жизнь, они сделаны со всем возможным тщанием и вниманием к деталям, а также строго соответствуют традиционной иконографии.

Выполненные из красной глины ритуальные изделия – фигурки коней, слонов, небольшие глиняные сосуды и большие многофигурные алтари – типично бенгальское ремесло (ил. 42, 43, 45, 46). Глина как наиболее доступный и недорогой материал получила в этом регионе



огромное распространение, и не только в декоративно-прикладном и народном искусстве, но и в крупных формах, в том числе и в архитектуре. Так, в расположенном в сотне километров от Калькутты округе Банкура находится комплекс знаменитых храмов, построенных царями династии Малла в XVII–XVIII веках. Эти храмы украшены прекрасными терракотовыми рельефами с многофигурными композициями, иллюстрирующими мифы и сцены из индийского эпоса. Здесь же, в Банкуре, и по сей

Ил. 42
Тигр
Банкура, XX в.
глина
Инв. № 10435 II



день располагается центр производства терракотовых статуй, имеющих ритуальное назначение, небольших глиняных игрушек, красноглиняных сосудов и кухонной утвари. Коллекция банкурской керамики Музея Востока была закуплена непосредственно у местных мастеров в конце XX века. Их искусство и в наши дни являет собой продолжение непрерывной традиции, частью которой

Ил. 43
Конь
 Банкура, XX в.
 глина
 Инв. № 3273 II



было и убранство храмов времен Маллов. Глиняные кони в нарядной сбруе с колокольчиками или украшенные совсем как настоящие живущие при храмах слоны выполняются для уличных алтарей, встречающихся здесь повсюду. Это распространенная в Индии форма богопочитания – организовывать небольшие святилища прямо у дороги, на перекрестках, во дворах храмов.

Ил. 44
Манаса гхат (алтарь богини Манасы)
 Банкура, XX в.
 глина, дымный обжиг
 Инв. № 8358 II



Наполнение таких небольших святилищ зависит от региона и особенностей местного культа. В Тамилнаде это могут быть глиняные кони или большие вертикальные камни с изображениями змей-*нагов*, в Раджастане – раскрашенные глиняные или каменные рельефы с воинами-всадниками, защитниками деревни. В Бенгале глиняных коней и слонов часто приносят к алтарю в качестве подношения по обету, к тому же в некоторых районах они почитаются как символы местных божеств.

Деревенские божества повсеместно в Индии, и в Бенгале в том числе, могут иметь зооморфную или терио-

Ил. 45
Бара Тхакур гхат
и Нараяни гхат,
деревенские божества
 Западный Бенгал, XX в.
глина, обжиг, раскраска
 Инв. №№ 10472 II, 10473 II



Ил. 46
Накаш Шанкар Шарма.
Шива-Ганга
 1987 г.
глина, дерево, коровняк,
раскраска
 Инв. № 8574 II

морфную форму. Особенно распространено почитание змей, в частности кобр. В округах Банкура, Бирбхум и Мединипур поклоняются местной богине Манасе в форме змеи. Здесь можно встретить посвященные ей небольшие храмы, однако зачастую алтарь располагается прямо под открытым небом. На таких уличных алтарях поклоняются не изображению самой Манасы, а небольшому глиняному горшку своеобразной формы – он считается персонификацией богини и носит название *манаса гхат*. Горшки эти могут сохранять естественный цвет терракоты или иметь характерный для дымного обжига металлический серый оттенок. *Манаса гхат* бывает украшен изображением головы богини или одной или несколькими капюшонам кобр, чаще всего – тремя. Иногда для святилищ Манасы изготавливают более сложное сооружение – большой терракотовый алтарь, часто состоящий из множества закрепленных на основе с помощью металлических стержней элементов. Такие алтари носят название *манаса чхали* или *манаса джхаф*. Структурно они представляют собой перевернутый глиняный горшок, сверху на котором установлена ярусная композиция с полукруглым навершием в виде ряда капюшонов кобр. В центре расположено изображение божества – это не обязательно Манаса, часто это могут быть Кришна или Дурга. Более того, среди всех фигур алтаря Манаса может быть вовсе не представлена, присутствуя на нем умозрительно в виде змеиных капюшонов (ил. 44).

Для индийских художественных изделий из металла часто бывают характерны приемы, используемые в работе с керамическими изделиями. Это особенно справедливо для продукции, изготовленной в технике литья по восковой модели, которая получила название *дхокра* (ил. 47, 48, 49). Изделия *дхокра* выполняются представителями разных племен в разных регионах, расположенных в штатах Западный Бенгал, Бихар, Мадхья Прадеш. Для них берут сложный сплав металлов, в основе кото-



рого лежит медь. Сначала из воска на глиняной или земляной основе изготавливается оригинальная модель, при этом используются приемы лепки, характерные для производства керамики. Затем модель покрывается несколькими слоями жидкой глины, просушивается и закрывается толстым слоем глиняного теста. Окончательно просохшая форма через оставленное отверстие-

Ил. 47
Дурга Махисасурамардини
 XX в.
металл, литье,
техника дхокра
 Инв. № 10446 П



82

п а м я т н и к и



литник заполняется расплавленным металлом, который вытесняет плавящийся воск через отверстие в нижней части формы. После остывания форму разбивают, освобождая отлитое изделие, поверхность которого тщательно полируют. Небольшие статуи *дхокра* отличаются удивительным богатством орнамента, который полностью покрывает тело металлического изделия. Орнамент имеет ленточную структуру и организован в

Ил. 48

Шива

XX в.

металл, литье, техника дхокра

Инв. № 8913 II

Ил. 49

Колесница

XVIII в.

бронза, литье,ковка

Инв. № 5879 II

83

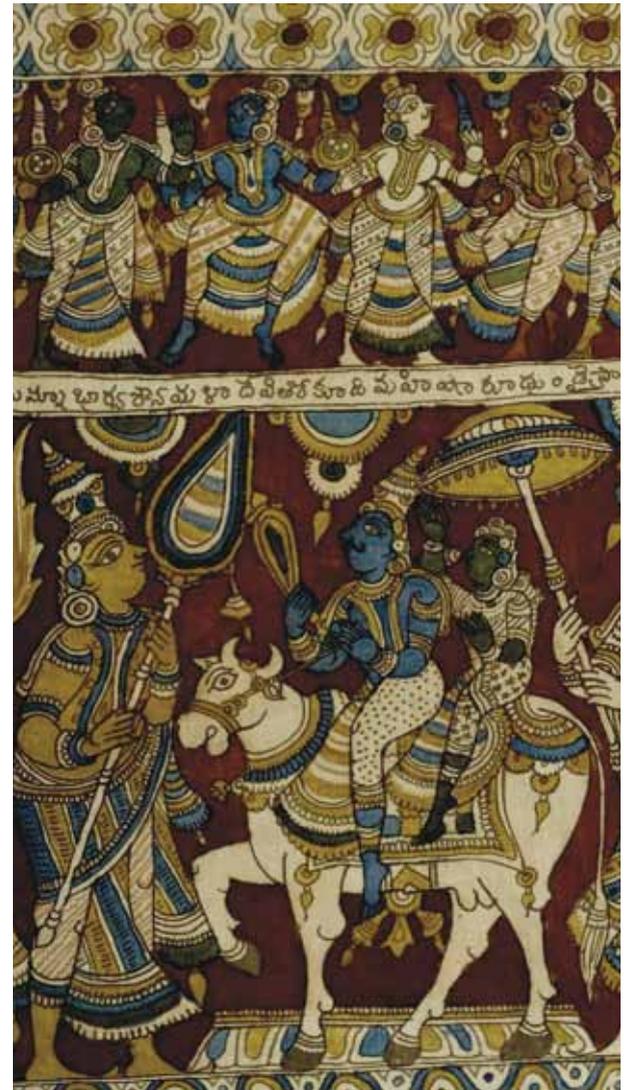
п а м я т н и к и



соответствии с архитектурой предмета, то составляя на его теле узор, то формируя собой важные структурные элементы.

Традиционная живопись Индии зачастую представляет собой продукцию самобытных художественных школ, сформировавшихся вокруг крупного паломнического центра, храма-*тиртхи*. Ремесло художника наследственное, передается оно от отца к сыну, обучение проходит внутри общины, а мастерской обычно служит прилегающая к дому веранда или двор. Прекрасным примером такого рода ремесла является выполненная на ткани завеса *каламкари* (т.е. сделанные с помощью *калама*, бамбукового пера), центры производства которых располагаются в Калахасте и Машулипанаме, на территории современного штата Андхра Прадеш, а также неподалеку от Ахмедабада в Гуджарате. Калахасте – это крупный паломнический центр.

Ил. 50
Каламкари с изображением Шивы и Парвати
 Калахасте, XX в.
 хлопок, роспись
 Инв. № 5802 II



Ил. 51
Каламкари с изображением Шивы и Парвати (фрагмент)

Здесь находится шиваитский храм Шри Калахастивара, который был не единственным, но, вероятно, крупнейшим покровителем местных художников: *каламкари* изначально служили в качестве храмовых завес, а со временем стали использоваться и в домашнем ритуале. Этим объясняются сюжеты *каламкари* – это изображения шиваитских божеств и сцены из индийского эпоса и *пуран*. В Калахасте для рисования используют расщепленную бамбуковую палочку (*калама*), а в Машулипатнаме кроме *калама* используют технику набойки с помощью деревянных штампов. Здесь художники сосредоточены более на светских сюжетах, в их рисунках можно встретить европейские и мусульманские мотивы, растительный и животный орнамент. Калахастские *каламкари* с индуистскими сюжетами в больших количествах экспортировались в страны Юго-Восточной Азии и Индонезию, где они использовались в ритуальных целях, а машулипатнамские с более приемлемой для исламского мировосприятия орнаментикой вывозили на Ближний Восток. В Государственном музее Востока есть несколько *каламкари* из Калахасты (ил. 50, 51). На одном из них большого размера горизонтально ориентированном полотне рядами одна за другой изображены сцены из эпоса и пуранические легенды. Специфическая цветовая гамма *каламкари* базируется на трехцветке – темная охра, черный и белый. При этом охра, как правило, используется для фона, черный цвет для линии, контура, деталей, надписей, а внутренняя поверхность фигур остается незакрашенной (белой). Столь скудный набор цветов объясняется технологией производства, однако и в нем художники добиваются крайней выразительности и экспрессивности. Иногда к традиционной трехцветке добавляется индиго, реже все персонажи бывают раскрашены, а в современных вещах можно даже увидеть сочетание полноцветной палитры с белым фоном.

Каламкари из постоянной экспозиции Музея произведен в Гуджарате: здесь поклоняются богине Дурге в образе Дурга Мата, отсюда происходит и название гуджаратских *каламкари* – *мата-ни-пачеди*. *Мата-ни-пачеди* не только технологически и стилистически близки *каламкари* из Андхра Прадеша, они выполняют ту же функцию в ритуале – являются храмовыми или алтарными завесами. Иногда несколько таких завес формируют небольшое придорожное или деревенское святилище. Центром композиции, как правило, является архитектурное обрамление, символизирующее храм, в котором располагается изображение Дурги. В окружающих центр небольших панелях изображаются эпизоды из мифов, связанных с этой воинственной богиней, и также сцены из повседневной жизни.

Другая разновидность храмовых завес носит название *пичваи*. Центром их производства является небольшой город Натхдвара в западно-индийском штате Раджастан. Здесь находится притягивающий множество паломников храм Кришны в образе Шри Натхджи. В XVII в. святилище вместе со священной статуей было перемещено сюда из Матхуры, где, по преданию, родился Кришна, дабы избежать осквернения во время гонений на индуистские святыни во времена императора Аурангзеба. В центре холста обычно изображается черноликий Шри Натхджи, а по сторонам – сцены из детства Кришны, его игры с пастушками-*гопи*, связанный с темой детства Кришны мотив пасущихся коров или же сам Шри Натхджи в нарядах, соответствующих сезонным праздникам. Существуют *пичваи* со сценами из мифов или эпоса, однако основная их масса связана с жизнью Кришны или с храмовым бытом – именно таковы *пичваи* из коллекции ГМВ. Не все они бывают выполнены на ткани – в музее хранится миниатюра XIX в., на которой изображено святилище Шри Натхджи – в центре само божество в парадных одеждах, по

сторонам – совершающие ежедневную *пуджу* (ритуал поклонения) жрецы (ил. 52). Большое влияние на натхдварскую художественную школу оказала европейская живопись, в XVIII–XIX вв. уже появившаяся при дворах раджпутских правителей. Ее влияние видно в портретных лицах донаторов, часто изображающихся на парадных *пичваи*, а на музейной миниатюре – в тонко прорисованных лицах жрецов.

Кришна также является центральным персонажем в живописи двух родственных южноиндийских художественных школ – танджорской и майсорской. Живопись танджорской школы получила свое название по месту ее возникновения – городу Танджавур в южноиндийском штате Тамилнад. Расцвет танджорской живописи пришелся на XVI–XVIII вв., период правления династий наяков и танджавурских маратхов. В коллекции Музея имеются картины танджорской школы, датированные XIX–XX веками. На одной из них мы видим свадьбу героев индийского эпоса Рамы и Ситы (ил. 53, 54). Супруги изображены в центре горизонтально ориентированной композиции, слева от них семья жениха, справа семья невесты, в нижней части священный огонь – центр традиционной церемонии, вокруг которого восседают проводящие ее жрецы. Танджорская живопись представляет собой уникальное явление не только с художественной, но и с технологической точки зрения. Для ее производства сначала на деревянную основу натягивается холст, на который наносится набросок будущего рисунка. Затем известь или оксид цинка смешиваются с водорастворимым клеем, и с помощью этой массы на тканой основе формируется объемное изображение, контуры которого повторяют набросок. Издревле по желанию состоятельных заказчиков работы украшали драгоценными камнями, золотом и жемчугом, в современных картинах можно увидеть бусины из полудрагоценного материала, называемого «джайпурский камень», и цветного стекла,



металлическую тесьму, фольгу. Финальный этап работы – нанесение собственно живописного слоя и покрытие лаком. Такая сложная технология дает своеобразный декоративный эффект, придавая картине, в которой не используется ни перспектива, ни светотень, эффект глубины пространства. Он достигается за счет рельефной поверхности и сочетания приглушенного колорита в охристой гамме, дополняясь отблесками драгоценных и полудрагоценных камней в полумраке святили-

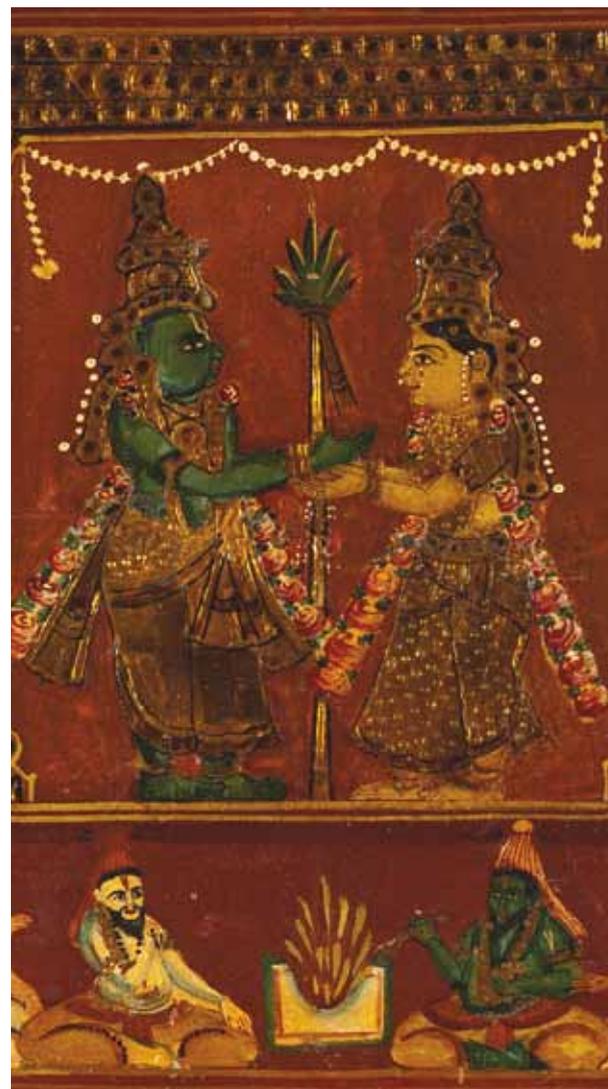
Ил. 52
Шри Натхджи
Натхдвара, XIX в.
бумага, темпера
Инв. № 8043 П



ща. Часто художники использовали для центрального персонажа светлый, розоватый или голубоватый цвет тела с небольшой светотеневой моделировкой, что создавало эффект парящего в условном полутемном пространстве, окруженного сияющими драгоценностями божественно-прекрасного тела.

Обычно возникающая при храме художественная школа – явление комплексное, включающее в себя кроме живописи и другие виды искусства. Некоторые из них имеют непосредственное отношение к жизни храма и его ритуалам, другие могут быть связаны с самыми разными сферами – это могут быть предметы быта, декоративно-прикладного искусства, монументальная живопись. Примером может служить комплекс художественных явлений, связанных с культом Джаганнатха. Храм этого божества расположен в Пури, в штате Орисса, на берегу Бенгальского залива. Это один из крупнейших в Восточной Индии паломнических центров и один из первых, с которым столкнулись прибывшие в Индию

Ил. 53
Свадьба Ситы и Рамы
 Танджор, XIX в.
холст, гуашь, масло
 Инв. № 523 П



Ил. 54
Свадьба Ситы и Рамы
 (фрагмент)

европейцы. В их сообщениях на родину нередко упоминался «кровавый туземный культ Джаггернаута». Особенный интерес европейцев вызывал праздник *Ратха-ятра* – ежегодное шумное празднество, во время которого статую Джаганнатха провозили по городу в запряженных паломниками огромных колесницах, наибольшая из которых достигала тринадцати метров в высоту. Многие из паломников мечтали закончить свою жизнь под колесами богато украшенной резьбой и росписью колесницы, почитая эту смерть как наиболее краткий путь к божеству. В каждом шествии участвовали как минимум три колесницы разного размера, по одной для Джаганнатха, которого почитают как воплощение Кришны, его сестры Субхадры и брата Бахабхадры. После каждого праздника колесницы разрушались, поэтому представленные в постоянной экспозиции Музея части резного убранства одной из них, выполненные в XVII–XVIII вв., уникальны (ил. 55). На каждой из деревянных панелей в высоком рельефе вырезаны композиции с одним или несколькими индуистскими божествами или мифологическими героями. Они выполнены в традициях знаменитой ориссской пластики, украшающей стены и навершия здешних храмов. Колесницы бывали ярко раскрашены, украшены флажками и гирляндами – так они выглядят и по сей день, всем своим видом наглядно демонстрируя непрерывность многовековой традиции.

Украшение праздничных колесниц, так же как и изготовление раскрашенных деревянных алтарей и небольших бытовых предметов, которые обширно представлены в собрании ГМВ, входило в обязанности художников-*читракаров* (ил. 56–59). Изначально они обслуживали храмовые нужды, расписывая алтарные статуи и стенные завесы и получая взамен еду с храмовой кухни и возможность обрабатывать принадлежащую храму землю. Однако в XIX–XX вв. *читракары* стали делать и картины для продажи, в том числе и для



Ил. 55
**Фрагмент рельефа
 колесницы Джаганнатха**
 Орисса, XVII–XVIII вв.
 дерево, резьба
 Инв. № 844 П



паломников. Часто на них изображается храм в Пури – обширный комплекс с многочисленными святилищами показан сверху, видны храмовые службы и окружающий ландшафт, а само святилище представлено фронтально и имеет будто бы прозрачный фасад. Мы можем увидеть его внутреннее помещение, алтарь со статуями божеств (ил. 57). Иногда *читракары* обращаются в своих работах к сценам из эпоса, изображениям индуистских божеств

Ил. 56
Джаганнатх, Субхадра и Балабhadра
 Орисса, XX в.
дерево, грунт, роспись
 Инв. №№ 44267 кп, 44268 кп, 44269 кп

Ил. 57
Кавад – переносной алтарь
 Орисса, XX в.
дерево, грунт, роспись, лак
 Инв. № 10444 П



или эпизодам из легенд о Кришне – Музей располагает обширным собранием таких картин, носящих название *пата-читра*. Они отличаются ярким, праздничным колоритом: ярко-красный или белый фон холста населен многочисленными персонажами, каждый из которых имеет свой особенный цвет согласно указаниям древних руководств-*шастр*. Художники используют открытые, насыщенные цвета – желтый, травянисто-зеленый, синий. Небольшие детали и обязательно присутствующий на картинах цветочный дождь, который символизирует божественную благодать, выполнены белым цветом.



Представительная коллекция живописи *пата-читра* была передана в Музей известным московским собирателем В.И. Коровиковым, который много лет жил и работал в Индии. Он же передал Музею свое собрание других индийских народных картин – *мадхубани*. Их название происходит от названия местности – бихарской

Ил. 58
Храм Джаганнатха в Пури
(пата-читра)
 Орисса, сер. XX в.
 полотно, грунт, роспись, лак
 Инв. № 9145 П

Ил. 59
Храм Джаганнатха в Пури
(фрагмент)



провинции Мадхубани (историческая область Митхила), где женщины традиционно украшали стены жилых домов рисунками. Эти рисунки несут благопожелательную символику, изображения различных божеств и сцен из повседневной жизни, и изготовлялись они как к праздникам, таким как свадьба, так и в качестве оберегов. До прихода современных материалов митхилки использовали в качестве красок натуральные пигменты и козье молоко, смолу, сок плодов в качестве связующего, вместо кисти – палочки рисовых побегов, солому, куски ткани и пальцы рук, а полем для работы были стены дома у семейного алтаря, в комнате новобрачных и на прилегающей к ней веранде. Два трагических события прошлого века – землетрясение 1934 г. и голод 1967–1968 гг. – привлекли к Бихару внимание благотворительных и социальных организаций и в рамках программы поддержки населения голодающего штата митхильским женщинам дали возможность выйти со своим традиционным домашним ремеслом на общеиндийский рынок. Так это ремесло – стенные росписи, украшавшие стены жилых домов – перекочевало на ткань и бумагу и стало известно широкой общественности. Колорит *мадхубани* построен на сочетании белого фона, напоминающего беленые стены домов, и тонких разноцветных линий, которые, причудливо извиваясь, формируют затейливые рисунки с множеством деталей и сложным орнаментом, которые можно рассматривать часами (ил. 59). Митхильские женщины ограниченно используют заливку цветом, однако есть особые разновидности *мадхубани*, где рисунок проще и цвет уже не играет подчиненной роли – в таких рисунках преобладают оттенки натуральной охры и черный на том же белоснежном фоне.

Керамическая посуда не получила в Индии широкого распространения – небогатые люди чаще пользовались металлической посудой и обходились изделиями из необожженной глины для переноски и хранения



жидкостей, обычно с их последующим уничтожением. Техники глазурования получают распространение с приходом на субконтинент мусульман. Один из старейших центров производства керамической посуды с подглазурной росписью находится на севере Индии, в регионе Дели, Агры и Кхурджи. Здесь со второй половины XVII в. делали керамику на гончарном круге с использованием местной красной глины и с тонким черепком. Продукция трех этих центров известна под общим названием «делийская бело-голубая керамика». Она выполняется с одним обжигом – рисунок голубым и синим пигментами наносится на полувывсохшее, покрытое белым ангобом тело сосуда, который затем покрывается глазурью и обжигается. Характерный для делийской бело-голубой керамики колорит в Кхурдже может быть дополнен желто-коричневыми и зелены-

Ил. 59
Диваш Чандра Джха.
Богиня Кали (мадхубани)
 Бихар, XX в.
 бумага, гуашь, тушь
 Инв. № 50526 II



ми оттенками. В коллекции Музея есть выполненный в Дели сосуд, датированный XIX в (ил. 60). Внутренняя часть сосуда окрашена голубым цветом, который отличается от белого цвета фона – этот характерный для делийской керамики прием имеет своей целью замаскировать красный цвет черепка.

Другой крупный центр производства бело-голубой керамики сформировался в XIX в. в Джайпуре под влиянием двух факторов. Определяющим стала мода при дворах индийских правителей того времени на все английское,

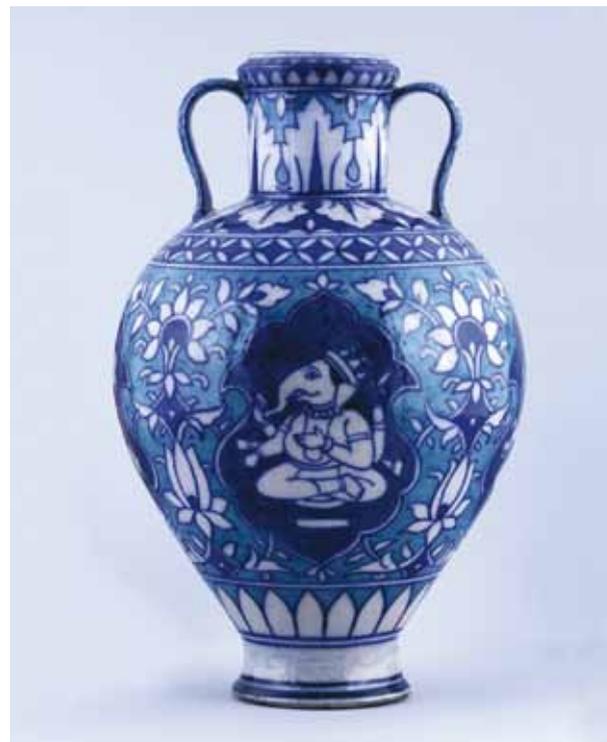
Ил. 60

Ваза

Дели, XIX в.

глина, подглазурная роспись

Инв. № 364 П



в том числе на веджвудский фарфор. Задача получить собственную керамику с белым черепком и подглазурной росписью в бело-голубой гамме захватила раджу Рам Сингха II, и в Джайпуре с целью организовать местное производство были привезены мастера-керамисты из Агры и Дели. Здесь вступает в силу второй фактор – исконные традиции делийской керамической школы, нашедшие свой отголосок в способах декорации джайпурской керамики. В итоге в Джайпуре сформировалась самобытная керамическая школа, изделия которой трудно перепутать

Ил. 61

Сосуд

Джайпур, XIX в.

глина, подглазурная роспись

Инв. № 319 П

с другими. В первую очередь их отличает черепок – благодаря уникальному составу он очень тяжелый, пористый и имеет неоднородную структуру. Из-за своих свойств масса не может быть обработана на гончарном круге, поэтому сосуды изготавливают в земляной форме, выполняя на круге только горлышко. Этот, казалось бы, недостаток позволяет использовать только один обжиг и таким образом избежать растрескивания глазури. К тому же белый черепок позволяет отказаться от ангобного покрытия. Красители, используемые в джайпурской керамике, – традиционный делийский голубой, получаемый из оксида меди, и синий – оксид кобальта, который добывают в натуральном виде в местечке Кхетри, неподалеку от Джайпура. В коллекции ГМВ есть джайпурская керамика XIX и XX вв. – это сосуды различной формы, украшенные как использовавшимся в делийской керамике растительным орнаментом, так и характерными для местной школы изображениями индуистских божеств и героев (ил. 61).

Другой крупный керамический центр, изделия которого есть в коллекции ГМВ, расположен в Бомбее и по сей день, являясь частью одной из крупнейших художественных школ Индии. Она ведет свою историю с 1870-х гг., когда британец Уилкинс Терри организовал свою мастерскую в рамках школы искусств Джамситджи Джиджибхоя, известного в Бомбее парса – мецената и покровителя искусств. В этой мастерской ремеслу подглазурной росписи обучали приглашенные из Синдха мастера, а основу – вазы и блюда с красным черепком – наряду со студентами изготавливали и местные бомбейские горшечники-*кумбахары*. Тогда же, в 1870-х гг., студенты-художники бомбейской школы скопировали открытые в 1819 г. фрески Аджанты, которые до того не были известны широкой публике. В их копиях древние росписи разошлись по всему миру, а молодых керамистов они вдохновили на создание особенного, неповторимого стиля декорации бомбейской керамики. Она основана на растительном орнаменте – это извиваю-



щиеся ветви, цветы, сложной формы листья, выполненные в приглушенном колорите старой стенописи – синим, коричневым разных оттенков, цветом старого золота и темно-зеленым (ил. 62). Расцвет этой мастерской пришел-

Ил. 62

Сосуд

Бомбей, XIX в.

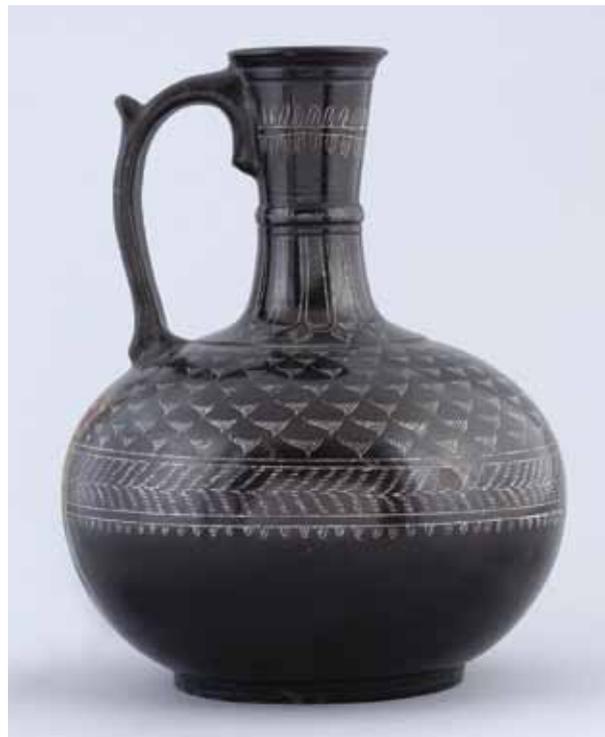
глина, подглазурная роспись

Инв. № 303 II

ся на 1870–1890 гг.: в это время изделия бомбейских мастеров закупают британские коллекционеры, они попадают в Музей Виктории и Альберта и на всемирные выставки. Именно к этому периоду, когда бомбейская керамика под торговой маркой «Керамика страны чудес» продавалась в самых модных салонах Англии, относятся четыре вазы из коллекции ГМВ.

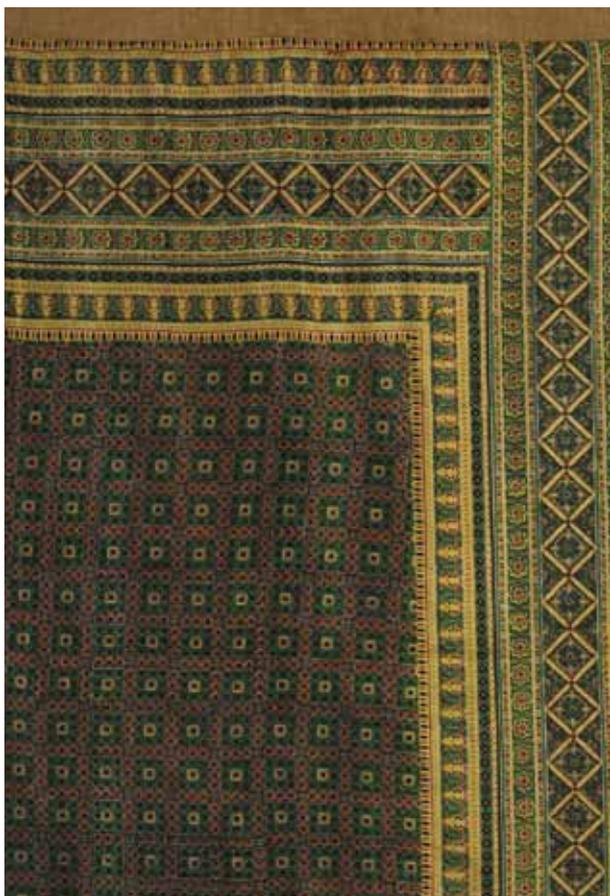
Керамика Низамабада ведет свою историю с начала XIX в., когда один из правителей этого небольшого города в штате Уттар-Прадеш пригласил мастеров гончарного дела из Гуджарата и поставил перед ними задачу организовать производство сосудов для переноски и хранения воды из четырех близлежащих озер. Формы низамабадских сосудов типичны для исламского искусства, а принцип декорации, очевидно, реплицирует знаменитую технику *бидри*. Однако если в *бидри* основу составляет сложный сплав цинка, а орнамент наносится с помощью насечки и инкрустации серебряной нитью, то в Низамабаде эту технологию научились имитировать в керамике. Глину собирают в засушливый сезон со дна пересохших озер – грубую крупнозернистую со дна одного озера смешивают с мягкой рыжеватой глиной другого. Тело сосуда формируется на гончарном круге и украшается процарапанным орнаментом. Перед обжигом сосуд покрывается ангобом сложного состава, который после обжига дает блестящую черную поверхность. В процарапанные желобки вручную втирается порошкообразная смесь свинца, цинка и ртути с добавлением небольшого количества воды, что, по мнению мастериц, должно нейтрализовать вред ртутных паров. В итоге керамический предмет почти не отличим от металлического, выполненного в технике *бидри*, – на сверкающем черном тулове мы видим блестящий серебрястый узор (ил. 63).

Ткани на протяжении всей истории Индии были важнейшей статьёй экспорта и образцом для подражания,



будь то знаменитый бенгальский ситец, муслин или кашмирские шали. Наиболее распространен такой материал, как хлопок, который здесь издревле отличался высочайшим качеством. Дикий шелк чаще используют в северо-восточной части полуострова, и, хотя тутовое дерево культивируют в высокогорных районах Индии, часть потребности в шелковой нити исторически покрывалась импортом из Китая. На севере Индии производят шерстяные ткани, в основном из шерсти коз, своей легкостью и воздушностью обязанные методу ее

Ил. 63
Сосуд
Низамабад, XIX в.
глина
Инв. № 301 П



получения – вычесыванию или собиранию. Самый недорогой и распространенный в Индии метод декорации ткани – набойка: рисунок наносится на поверхность ткани с помощью деревянных (иногда с использованием металла) штампов вручную, последовательная печать при этом образует непрерывный орнамент (ил. 64). Технологию

Ил. 64
Ткань с набивным узором
 XX в.
хлопок, ткачество, набойка
 Инв. № 2363 П



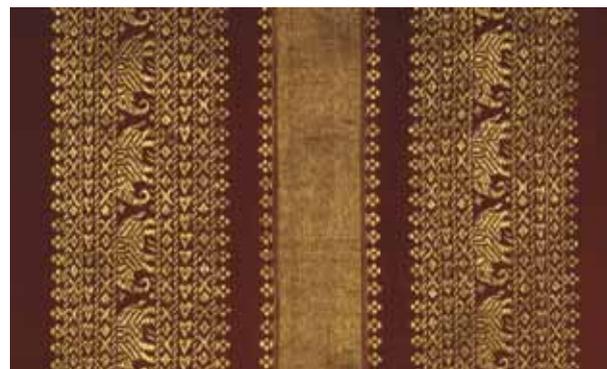
набойки с помощью резерва (специального состава, застывающего водонепроницаемой пленкой) состоит в том, что резерв наносится непосредственно на штамп, после чего ткань окрашивается – проштампованный орнамент остается незакрашенным. Другой вариант окрашивания с помощью резерва, распространенный на

Ил. 65
Икат
 Орисса, XX в.
хлопок, ткачество
 Инв. № 2190 П

западе Индии, в основном в штатах Гуджарат и Раджастхан, – узор *бандхана*. На ткани непосредственно перед окрашиванием вощенной нитью обвязываются узелки, которые затем развязываются – оставшиеся неокрашенные точки-звездочки образуют нарядный орнамент.

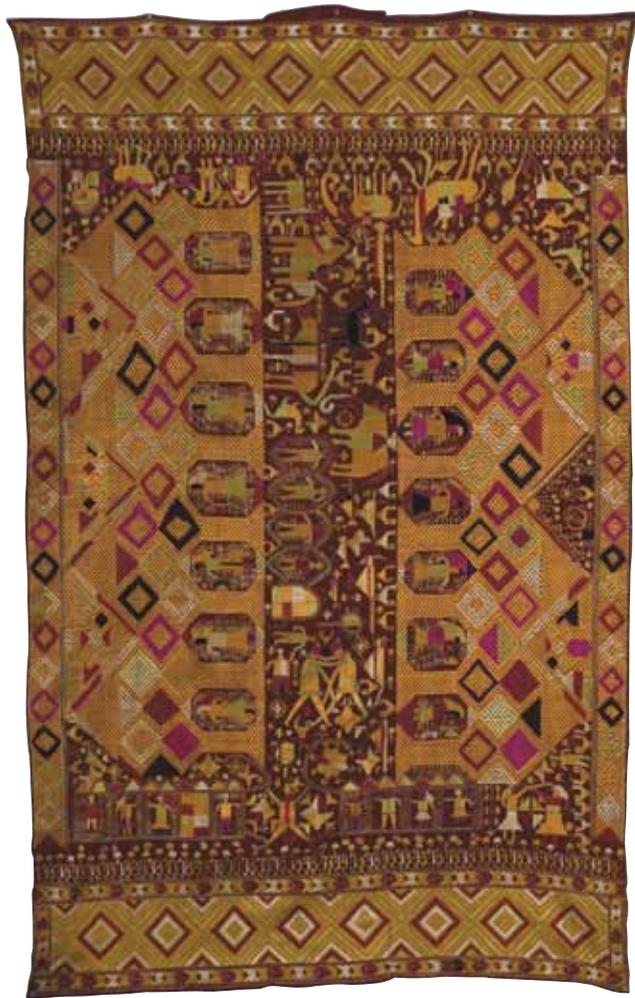
Резерв используют и при декорации в процессе ткачества. Этот метод называется *икат* (*патола, патан*), и распространен он не только в Индии, но и в странах Средней и Юго-Восточной Азии. Суть метода состоит в том, что нити окрашивают до ткачества в соответствии с заранее нанесенной на них разметкой таким образом, чтобы при соединении нити утка и основы образовывали рисунок. Те части нитей, которые не должны быть окрашены, прячут под вощенной обмоткой. *Икаты*, в которых окрашиваются только нити основы, называются одинарными, а те, в которых окрашены и нити утка, – двойными. При пересечении утка и основы, окрашенных по определенному расчету, образуется узор со слегка размытыми контурами. Крупнейшие центры производства таких тканей в Индии находятся в Ориссе и Гуджарате (ил. 65).

Первое место по сложности производства занимает парча разных видов – *кикхаб, пайтхани, химфу, амфу* (ил. 66). Все эти ткани ткются вручную на горизонтальном станке. Узор создается пропуском через основу нитей утка и дополнительного челнока с цветным шелком или золотной и серебряной нитью (*зафи, касаб, калабатту*). Тонкие челноки из полированного бамбука обеспечивают точность узора, при этом некоторые техники требуют одновременного участия нескольких ткачей. Ограничение на использование шелка и золота для мусульман породило разновидность парчи под названием *химфу*, центром производства которой стали Аурангабад и Хайдерабад в центральной Индии. *Химфу* изготавливались из хлопковых нитей, к которым добавлялся шелковый уток только для узора. На изнанке полотна остается некоторое количество несотканых нитей шелковой

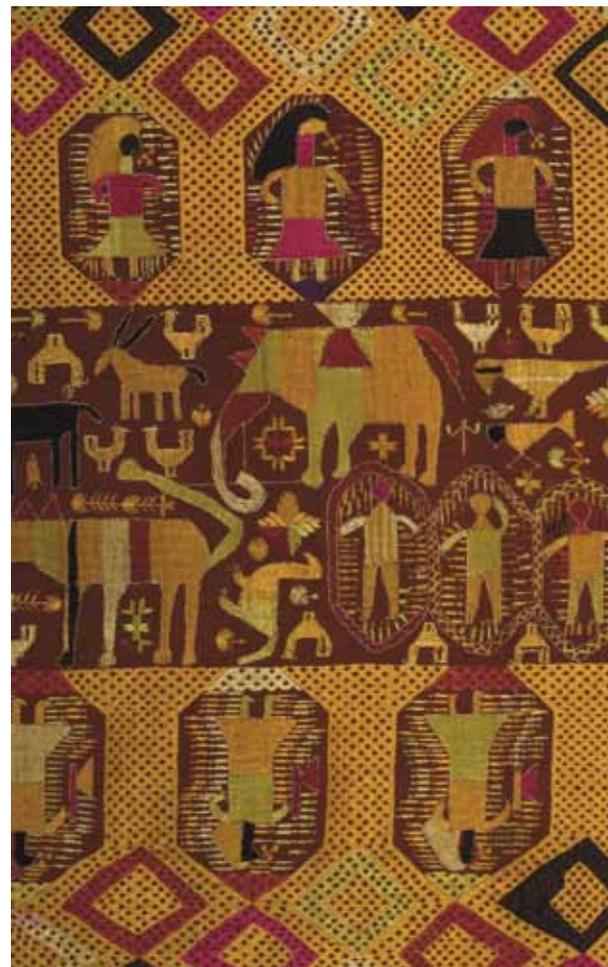


пряжи, и ткань получается очень тонкой, но мягкой и теплой, как шерсть. Парча *амфу*, центры производства которой расположены в Ахмедабаде, Сурате и Бенаресе, ткется только из шелка. Лакхнау на севере Индии славится традиционной вышивкой *чикан*, которая, по преданию, была изобретена супругой могольского императора Джахангира Нур Джахан. Основу для вышивки составляет белый полупрозрачный муслин, и белой же нитью вышивается узор. Разнообразие швов, включающее и плотную гладь, и ажурную сеть *джали*, и узелковый орнамент, и аппликацию из той же белой ткани, создает поразительный волшебный мир в миниатюре. Традиционная пенджабская вышивка носит название *пхулькари*. Слово *пхулькари* означает «создание цветов», что вполне соответствует яркой праздничной расцветке изделий (ил. 66, 67). Это домашнее ремесло, изначально не предназначенное для продажи – расшитые шарфы и шали *пхулькари* надевали на праздники, такие как свадьба, использовали как покрывала для религиозных церемоний (*багх*). Вышивка выполняется гладью, некру-

Ил. 66
Парча
Индия, XX в.
Шелк, золотная нить,
ткачество



ченой шелковой нитью ярких цветов по домотканому хлопковому полотну (*кхаддар*). Блестящий геометрический орнамент, вышитый большими стежками, состоит из полос, треугольников и ромбов, контрастирующих с темным фоном. Иногда в таком же геометрическом стиле вышиты человеческие фигурки, объединенные танцем или участвующие в праздничной процессии. Пожалуй, самые известные изделия индийских ткачей и вышивальщиков – кашмирские шали (ил. 68, 69, 70,



Ил. 67

Вышивка пхулькари

Пенджаб, XX в.

хлопок, шелк, вышивка

Инв. № 6460 II

Ил. 68

Вышивка пхулькари

(фрагмент)



71). Для их производства используется шерсть с подбрюшья диких коз, собираемая весной во время линьки. *Пашимина* – название особого сорта тончайшей шерстяной ткани, сотканной из такой шерсти. Традиционно шаль на Востоке – предмет мужского костюма. В этом качестве она приобрела популярность в Индии в раннемогольское время, хотя пастухи Кашмира издревле ценили шали из козьей шерсти за удивительную теплоту. Изготовление кашмирской шали – процесс крайне дол-

Ил. 69
Покрывало
 Кашмир, сер. XIX в.
шерсть, ручное ткачество
 Инв. № 5038 II



гий и трудоемкий, занимавший до нескольких месяцев. Изначально узор наносили с помощью ткачества в гобеленовой технике на небольших ручных станках, без использования челнока – только с помощью деревянных шпукел. Для ускорения работы несколько мастеров одновременно могли работать над частями одной шали, которые потом соединяли так искусно, что шов был незаметен глазу. В начале XIX в. мода на кашмирские шали охватила Европу, увеличение потребностей

Ил. 70
Шаль
 Кашмир, XIX в.
шерсть, ручное ткачество
 Инв. № 6290 II



рынка привело к расширению и как следствие упрощению производства. Шалей требовалось больше, и кашмирские мастера стали использовать для декорации вышивку, искусно протягивая нить между утком и основной и имитируя, таким образом, тканый орнамент. Однако кашмирские изделия все еще оставались очень дорогими, и некоторые европейские фабрики – в Эдинбурге, Пейсли, Лионе – стали имитировать кашмирские шали машинным способом. Не миновала мода на кашмирские шали и Россию, где в первой половине XIX в. делали их имитации из настоящей шерсти кашмирских коз, кото-



Ил. 71
Шаль (фрагмент)
 Кашмир, XX в
шерсть, ручное ткачество
 Инв. № 2708 П

Ил. 72
Халат
 Кашмир, 1950-е гг.
шерсть, вышивка
 Инв. № 3695 П

рую продавали на нижегородской ярмарке купцы из Индии, а позже и ее заменили местным сырьем.

Кашмирская шаль отличается особым узором – расположенным преимущественно вдоль каймы растительным орнаментом тончайшей работы. В его основе лежит мотив *бута калки*, известный в России как *турецкий огурец*, а на Западе получивший название *пейсли* в честь города, где располагался самый известный из европейских центров производства шалей. В изготовлении кашмирской шали было задействовано множество мастеров, все они были мужчинами. Существовала достаточно узкая специализация: один мастер придумывал узор, другой его расцветку, третий переводил его в кодовую запись *таллим* – специальное руководство для ткачей, которое могло быть зашифровано в музыкальном произведении и «пропеваться» или «проигрываться» во время работы. *Таллим* использовали и при производстве ковров, и в этом случае он может представлять собой зашифрованную схему плетения ковра с указанием цвета, узора и количества узелков. Иногда *таллим* записывали и закрепляли непосредственно на основные нити ковра, перед глазами ткача. Ковры кашмирских мастеров во многом следуют персидским образцам, однако не уступают им ни в качестве работы, ни в сложности и гармонии узора. В Государственном музее Востока хранится прекрасной работы кашмирский ковер XVIII в. со сценами охоты, восходящий к образцам XVI–XVII вв. (ил. 73). В верхней части ковра изображены архитектурные сооружения и люди в них, в центральной – охота с ручными гепардами. В нижней части ковра мы видим сцены гона и в центре – изображение битвы мифических животных, *гаджасимхи* и *симурга*. Мифическое животное *гаджасимха* имеет тело льва (*симха*) и голову слона (*гаджа*), в лапах, пасти, а также хоботом и хвостом он держит слонов, а *симург* нападает на него сверху. Центральное поле ковра оформлено широкой каймой с орнаментом, включаю-



щим растительные мотивы и изображения птиц и личин. Активный красный фон ковра гармонично сочетается с нейтральной гаммой изображений и орнамента, в которой ключевую роль играют золотисто-желтый,

Ил. 73
Ковер
Кашмир, XVIII в.
шерсть, ткачество
Инв. № 10107 П

белый, темные синий и коричневый, светлые голубой и зеленый цвета. Их сочетание уравнивает, казалось бы, запутанную композицию, облегчая ее прочтение и акцентируя внимание на отдельных группах персонажей.

Коллекция искусства Индии в Государственном музее Востока достаточно обширна и включает в себя множество произведений живописи, скульптуру, декоративно-прикладное и народное искусство. Часть этой коллекции представлена в постоянной экспозиции музея, многое можно увидеть на многочисленных временных выставках – как в Музее Востока, так и в совместных проектах с музеями-партнерами. Коллекция постоянно пополняется для того, чтобы Музей имел возможность ознакомить московского зрителя с наиболее характерными произведениями искусства этого обширного и богатого культурными традициями региона.

Краткий глоссарий

аватара (в переводе с санскр. «нисхождение») – в индуизме воплощение божества в антропоморфной или зооморфной форме; бывает полное или частичное.

айван – в исламской архитектуре сводчатое помещение, открытое с одной стороны во внутренний двор.

ангоб – покрытие из жидкой глины, которое наносят на керамическое изделие до обжига.

апсара – в индийской мифологии женское полубожество.

асана – положение тела, поза.

ахимса – основополагающая категория индийской философии, предполагающая ненанесение вреда любым живым существам.

бандхана – технология окрашивания ткани методом резерва с помощью защипа и обвязывания вощеной нитью.

бидри – технология декорации металлических изделий на основе цинкового сплава с помощью серебряной насечки.

бодхисаттва – в буддизме категория высших существ, достигших просветления, но осознанно отказавшихся от перехода в состояние нирваны ради сохранения возможности помощи живым существам.

бхакти – религиозно-философская система и способ богочитания в индуизме, предполагающий личную эмоциональную привязанность и преданность божеству.

вахана – ездовое животное или мифическое существо, на котором передвигается божество.

веды – собрание древнеиндийских священных текстов.

гаджасимха – мифическое животное, наполовину слон (*гаджа*), наполовину лев (*симха*).

гопи – пастушка. *Гопи* были партнерами Кришны по юношеским играм в то время, когда он проводил свое

детство и юность во Вриндаване. В концепции *бахти готи* соотносятся с душой верующего, стремящейся к божеству.

дамару – небольшой двухмембранный индийский барабан.

дарбар (дурбар) – в мусульманских государствах совет знати при монархе, собрание благородных мужей.

девадаси (в переводе с санскр. «рабыня бога») – обозначение храмовых танцовщиц и музыкантш, основным занятием которых было ублажение божества во время ежедневной *пуджи* песней и танцем.

джали – способ обработки различных поверхностей (от архитектурных деталей до ювелирных украшений) в виде сквозной декоративной решетки с геометрическим или растительным узором в основе.

джама – часть мусульманского костюма в Индии, халат с запахом.

джатаки – повести о предыдущих рождениях Будды Шакьямуни.

джина (в переводе с санскр. «победитель») – эпитеты буддийских и джайнских святых.

дигамбар (в переводе с санскр. «облаченный в пустоту») – название представителей наиболее ортодоксальной секты джайнизма.

дхал – тип небольшого легкого щита, имеющий круглую форму.

дхармачакра (в переводе с санскр. «колесо закона») – символ учения Будды, который своей первой проповедью «повернул колесо закона», то есть открыл путь к освобождению от цепи кармических перерождений.

дхокра – один из древнейших способов литья по восковой модели, распространенный в центральной и северо-восточной Индии. Название происходит от имени одного из племен Бенгалии.

икат – способ декорации ткани, при котором окрашивание нитей происходит до ткачества.

калам – тростниковое перо, использовалось для письма и рисования.

каламкари (букв. «то, что сделано каламом») – рисунок или роспись по ткани, выполненная с помощью *калама*.

китабхане – придворные мастерские, в которых изготавливались рукописные иллюстрированные книги.

кхора – тип холодного оружия, меч, распространенный в северной Индии и Непале.

маджлис (меджлис) – собрание благородных мужей при дворе правителя.

мадхубани (букв. «медовый лес») – название местности в Бихаре (Сев. Индия), а также обозначение традиционных росписей этого региона.

макара – мифическое животное, водное чудовище, наделенное чертами дельфина и крокодила.

мала – гирлянда (обычно цветов).

манджира – музыкальный инструмент; индийская разновидность цимбал.

мудра – положение рук.

муракка – альбом с рисунками, предназначенными для рассматривания.

нирвана (в переводе с санскр., пали «затухание», «угасание») – конечная цель существования в буддизме, заключается в прерывании цепи земных перерождений и вместе с ними страданий духа.

падма (в переводе с санскр. «лотос») – цветок лотоса.

пата-читра – живопись на ткани.

пичваи – разновидности выполняемых в Раджастане храмовых завес, связаны с культом Кришны как Шри Натхджи.

пуджа – форма богочитания в индуизме.

пураны – канонические тексты индуизма.

пхулькари – род индийской традиционной вышивки, выполняется гладью, некрученой шелковой нитью.

рага (в переводе с санскр. «цвет», «настроение») – в традиционной индийской музыке определенная после-

довательность тонов лада и характерные мелодичные обороты.

ратха – ритуальная колесница, используется для провоза изображений божеств во время праздничных шествий.

симург – фантастическое существо в иранской мифологии, царь всех птиц.

стамбха – отдельно стоящий столб, часто имеет капитель и несет на себе надпись.

талим – руководство для ткачей, содержащее в себе зашифрованную запись узора или плотности узелков в ковроткачестве.

тиртха – место паломничества в индуизме.

тиртханкар (в переволе с санскр. «тот, кто перешел [вброд]») – эпитет учителей джайнизма.

урна – отметина в середине лба, один из священных признаков Будды.

ушниша – бугор на темени Будды, символ высшей мудрости.

хаста – положение кистей рук.

хашия – живописная рамка вокруг рисунка.

читракар – художник.

шастра – вид пояснительного текста, содержащий комментарии или практические указания по разным видам деятельности.

шветамбар (букв. «облаченный в белое») – название представителя второй, наименее ортодоксальной секты джайнизма.

шола – индийское название эхиномены, растения, использующегося в народном творчестве для художественной резьбы.

шриватса – священный знак в виде ромба или завитка волос на груди.

Периодизация индийской истории

Цивилизации долины Инда (Хараппа и Мохенджо-Даро)

(расцвет: сер. 3-го – перв. пол. 2-го тыс. до н.э.)

Ведический период

(ок. XVI – V вв. до н.э.)

VI в. до н.э. – рождение Джинны Махавиры

конец VI в. до н.э. – рождение Сиддхартхи Гаутамы Шакьямуни

326–325 г. до н.э. – индийский поход Александра Македонского

Династия Маурьев (IV–II вв. до н.э.)

Чандрагупта Маурья (317–293 до н.э.)

Ашока Маурья (290–232 до н.э.)

династия Гуптов (319–500 гг.)

династия Чалукьев (т.н. ранние Чалукьи – VI–VII вв.)

династия Раштракутов (VIII–X вв.)

династия Паллавов (III–IX вв.)

Династии Пала и Сена (сер. VIII – нач. XIII вв.)

1000–1026 гг. – вторжение в Северную Индию Махмуда Газневи

1191–1192 гг. – вторжение Гуридов и падение последнего раджпутского правителя Дели Притхвираджа

Делийский султанат (XIII–XVI вв.)

1398 г. – вторжение Тимура

1498 г. – открытие Васко да Гамой морского пути из Европы в Индию

1526 г. – битва при Панипате, установление династии Моголов

1600 г. – основание Ост-Индской компании

Правление Великих Моголов (XVI–XVIII вв.)

Захир ад-Дин Мухаммад Бабур (1483–1530, правил в 1526–1530 гг.)

Хумаюн (1508–1556, правил в 1530–1540, 1554–1555)
Акбар (1542–1605, правил в 1556–1605)
Джахангир (1605–1627, правил в 1605–1627)
Шах Джахан (1592–1658, правил в 1627–1658)
Аурангзеб (1618–1707, правил в 1658–1707)
1862 г. – смерть последнего представителя династии
Моголов Бахадур-шаха II в ссылке в Рангуне
15 августа 1947 г. обретение Индией независимости

Рекомендуемая литература

Адамова А., Грек Т. *Миниатюры кашмирских рукописей*. СПб, 1976. 238 с.
Аллами Абу-л Фазл. *Акбар-Наме*. Вторая Книга. М.: Агни: 2003. 400 с.
Аллами Абу-л Фазл. *Акбар-Наме*. Первая Книга. М.: Агни: 2005. 368 с.
Бабур-наме. Миниатюры из собрания Государственного музея Востока. Самара, 2005. 168 с.
Ванина Е.Ю. *Средневековое городское ремесло Индии*. М.: Наука, 1991. 223 с.
Великая традиция: шедевры бронзовой скульптуры Индии. М., 1988. 180 с.
Вистара. *Архитектура Индии*. М., 1980. 242 с.
Ганевская Э.В., Дубровин А.Ф., Огнева Е.Д. *Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма из собрания ГМВ*. М., 2004. 368 с.
Глушкова И.П. *Индийское паломничество. Метафора движения и движение метафоры*. М., 2000. 261 с.
Гордейчук С.Т. *Добрые духи бихарского дома. Живопись мадхубани из коллекции В.И. Коровикова*. М., 2004. 63 с.
Гусева Н.Р. *Индуизм*. М., 1977. 326 с.
Гусева Н.Р. *Современное декоративно-прикладное искусство Индии*. М., 1958. 102 с.
Гусева Н.Р. *Художественные ремесла Индии*. М., 1988. 240 с.
Дешпанде О. *Индийская миниатюра*. СПб. 2004. 64 с.
Джаядева. *Гитаговинда* / Пер. А.Я. Сыркина. М., 1995. 256 с.
Древо индуизма. М., 1999. 560 с.
Иванова Л.В. *Индуизм*. М., 2003. 544 с.
Индийские миниатюры XVI–XVIII вв. М., 1971. 100 с.
Классическое искусство Индии с 3000 г. до н.э. до XIX в н.э. / Пер. В. Балина. М., 1987. 263 с.
Короцкая А. *Сокровища индийского искусства*. М., 1966. 384 с.

Котовская М.П. *Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии*. М., 1982. 256 с.

Кустарные изделия Индии. По материалам выставки 1955 года в Москве. М., 1956. 214 с.

Носов К.С. *Замки и крепости Индии, Китая и Японии*. М., 2001. 112 с.

Потабенко С.И. *Искусство независимой Индии*. М., 2003. 264 с.

Прем Сагар. *Легенды о Кришне*. Том 1, 2 / Перевод, комментарий, вступительная статья. А.П. Баранникова. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1937. 796 с.

Рамаяна. Лит. изложение В.Г. Эрмана и Э.Н. Темкина. Ашхабад: Издательство АН ТССР, 1965. 616 с.

Рукавишников Н.Ф. *Колесница Джаяннатха*. М., 1983. 235 с.

Сидорова В.С. *Скульптура древней Индии*. М., 1971. 140 с.

Тюляев С.И. *Искусство Индии*. М., 1988. 344 с.

Ульциферов О.Г. *Индия. Лингвострановедческий словарь*. М.: Рус. яз. Медиа, 2003. 584 с.

Ульциферов О.Г. *Культурное наследие Индии*. М., 2005. 880 с.

Summary

This handbook helps to introduce to the general public the permanent collection of the State Museum of Oriental Art. The museum has a long tradition of serious collecting that starts since 1918 – the year of its foundation. Our museum has more than 3,000 objects of Indian Art. From the Museum's early years to the present day the dedication and generosity of the donors, patrons and the professional staff have enabled the State Museum of Oriental Art to attain notable levels of excellence of the specimens. Major contributions were made in the early XX century by other museums that have precious objects originating from private collections and as a gift at the time of the Festivals of Indian Culture in Russia in the middle of the XX century. Some objects were donated directly by private collectors or purchased from them.

The best part of the collection is the Mughal miniatures from the “*Babur-namah*” made in the XVI century. Describing the emperor Babur's experience there are a kind of thesaurus of customs and manners as well as political life and nature of India. Among others paintings there are raga miniatures from Northern India, *rajasthani* pieces with *Krishna-lila* subjects and scenes of a Court life. The museum has a fine collection of decorative arts of Mughal India, including a rare astrolabe and cold steel arms. The big and representative collection of folk art consists of a large choice of Bengal terracotta votive animals, Orissan painting on cloth and papier-mâché, wooden altars and traditional *dhokra* metal ware. Among the best samples of textile are Kashmiri shawls, *phulkari* embroidery and a great choice of fabrics with printed pattern.



Государственный

МУЗЕЙ
ВОСТОКА

Серия «Коллекции Музея Востока»

Ответственный редактор серии

А.В. Седов

Евгения Михайловна Карлова

Искусство и культура Индии

Путеводитель по постоянной экспозиции
и коллекции ГМВ

На первой странице обложки:

Шива с супругой и сыном (фрагмент)

На последней странице обложки:

Фрагмент рельефа колесницы Джаганнатха

Генеральный спонсор музея



**mitsubishi
ELECTRIC**

Changes for the Better

Подписано к печати 26.06.2013.

Гарнитура NewBaskervilleExpOdc

Печать офсетная. Тираж 500 экз.

Типография Imak Ofset Basim Yayın San. Tic. Sti, Турция