

B41-8

A 17

کلیات فردوسی



شاعران

И.И. Шептунова

МИНИАТЮРА ЭПОХИ АКБАРА

Открывая выставку миниатюрной живописи, неутомимый исследователь индийского искусства Стюарт Кэри Уэлч дал ей название «По цветку с каждого луга», цитируя слова Абу-л Фазла, сказанные им о художниках эпохи Акбара: «Было бы слишком долго описывать достоинства каждого из них. Я хочу лишь собрать по цветку с каждого луга, по колосу от каждого снопа»¹. У славного летописца могольского падишаха было полное право такого выбора — ведь это под его покровительством обрела небывалый размах деятельность писателей, переводчиков, каллиграфов, иллюстраторов и иллюминаторов, трудившихся в китабхане Агры и Фатехпур-Сикри, а также в многочисленных местных центрах молодой империи Бабуридов. Поразительно не только число собранных и переписанных здесь книг (только в библиотеке Фатехпур-Сикри насчитывалось более 24 тысяч томов)², но и невероятно высокий уровень их оформления, равно как и число одаренных мастеров, имена которых дошли до нашего времени³.

Казалось бы, сам факт такого объема производства литературной продукции уже бесспорно свидетельствует о наличии школы живописи, отмеченной определенными стилистическими чертами и имеющей свои исторические границы, более или менее совпадающие со временем существования династии Бабуридов. Однако и сам термин «могольская живопись», и его реальное содержание по-разному оцениваются исследователями⁴. Крайние позиции занимают те из них, которые готовы приписать любую более или менее достоверно созданную в Индии XVI в. миниатюру могольской школе, или же их оппоненты, считающие, что такой вообще не существовало, а искусство могольской эпохи точнее называть индо-персидским, так как оно является производным от сефевидского искусства книжной иллюстрации, иногда — продуктом тимуридской живописи. «Работы времени Хумаюна и Акбара могут быть названы колониальным вариантом персидского искусства, со всеми теми трансформациями и приспособляемостью, которые слово «колониальное» подразумевает применительно к искусству и литературе, — пишет Ш. Сухраварди. — ...Некоторые авторы признают термин «индо-персидская [школа]» для работ времени двух первых могольских правителей, но возражают против распространения его на более позднее время. Это кажется нелогичным, ибо если его употребление вызывает в нашем сознании представления о наиболее важных составляющих этого искусства, нет причин, по которым он не может быть применен и ко всему периоду его существования»⁵.

С другой стороны, ряд ученых доказывал тезис о самостоятельности могольской школы, указывая на большое число художников-индусов в мастерских

Акбара и его преемников. Хотя этот факт служит косвенным подтверждением широких взглядов Акбара и его окружения, он не является достаточно веским аргументом в пользу гипотезы о влиянии автохтонных традиций живописи на стиль придворного искусства. Совместная работа индусов и мусульман над одной и той же рукописью, например, «Бабур-наме» из Британского музея, не несет в себе явных различий в стиле живописи, а возникающие в дальнейшем особенности письма того или иного мастера имеют в своей основе сугубо индивидуальные признаки творческого почерка.

Хотя энтузиазм исследователей индийской живописи порождает всё новые публикации, общая картина развития могольской миниатюры обрисована достаточно отчетливо. Посвящая этой теме несколько выпусков, журнал «Марг» выделил в культуре могольской эпохи два периода — раннемогольского и позднемогольского искусства⁶. Граница была проведена между правлением Акбара и Джахангира, хотя очевидно, что многие процессы зарождались до этой даты, в то время как другие продолжались до середины или даже конца XVII в. Тем не менее приходится согласиться с этой концепцией, ибо критерием различия выступает основная направленность процесса: если эпоха Акбара — это период становления могольской школы, то при Джахангире она достигает своего расцвета. В этом состоянии она еще удерживается при Шах Джахане, постепенно обретая черты формально-придворного искусства, чтобы вскоре уступить место периферическим центрам. Если же учесть при этом, что собственно история могольской миниатюры начинается не со времени основания империи Бабуром в 1526 г., а лишь по возвращении Хумаюна в Хиндустан, то развитие могольской живописи поражает своей стремительностью. В короткое время она усваивает уроки персидского искусства книги, наполняет его новым содержанием, предлагая и новые формальные решения, вслед за чем формирует собственный канон, порождает новые жанры, создает яркие творческие индивидуальности. Всё это время могольская миниатюра остается искусством открытым, готовым к любым художественным контактам — от лирических композиций Бухары до иллюстраций к эпическим сказаниям классического индуизма, от намеренной стилизации гератской или табризской школ до смелых попыток совместить декоративные принципы восточной живописи с приемами европейского искусства. Несомненно и обратное воздействие могольской миниатюры на искусство Ирана — развитие портрета в эпоху Аббасидов идет не без «подсказки» достижений могольских художников. Известно и восторженное отношение к их живописи у европейских ценителей, притом задолго до собирателей колониальной эпохи: художественное открытие могольской миниатюры принадлежит Рембрандту. А много лет спустя Амрита Шерги, выдающийся мастер индийского искусства нового времени, скажет благодарно: «Моголы многому научили меня... Изящество и сила, изысканность форм, острота и беспристрастность наблюдения — всё, что мне нужно было тогда больше всего, я узнала от них»⁷.

Историю могольской миниатюры принято начинать с приезда в Индию двух художников сефевидских китабхане — Мир Саида Али Табризи и Абд ас-

Самада из Шираза, приглашенных Хумаюном после пребывания при дворе шаха Тахмаспа I, куда он был вынужден бежать под натиском войск Шер-хана и преследовавших его братьев в 1544 г. Получив поддержку и войска персидского правителя в обмен на область Кандагара, Хумаюн в 1545 г. отвоевал Кабул и уже в 1546 г. пригласил к себе сефевидских мастеров, которые прибыли только около 1548 г.

В 1555 г. Хумаюн вторгся в Индустан и захватил Лахор, а затем Дели и Агру. «Для индо-мусульманских правителей Индустана доакбаровского времени, в том числе его отца и деда, чрезвычайно важным было обладание Дели с его политической доминантой, — отмечает Дж. Ричардс. — Подобным образом ранее, в среднеазиатской традиции, для Тимуридов обладание Самаркандом, коронация именно там и поддержка его населения имели непреходящее значение»⁸. Выстроенная Хумаюном в 1533 г. делийская крепость Динпанах была полностью разрушена Шер-шахом, и его резиденцией становится недостроенный форт Шер-шаха Пурана-Кала, который он завершает сразу же после возвращения себе делийского трона. Однако уже в январе 1556 г. Хумаюн скончался от неудачного падения на лестнице своей библиотеки, и падишахом стал малолетний Акбар. Таким образом, можно считать, что рождение могольской школы живописи почти совпадает с приходом к власти Акбара. Реально же этот процесс проходил медленнее и включал в себя множество составляющих — как личные судьбы и творческие биографии каллиграфов и художников, так и общий ход культурного строительства в империи Акбара.

Библиотеки и мастерские, где шла переписка книг, не были изолированы от других ветвей художественной культуры и самой жизни могольских городов. Базары и кархане, склады разнообразного добра, потребного в дворцовом обиходе, и наряду с этим неустанная работа ткачей, кузнецов и ювелиров, садовников, плотников и каменщиков, создававших крепости и дворцы акбаровых столиц, шли бок о бок с тихим трудом каллиграфа и живописца⁹.

Мощная архитектура крепостных стен Агры (1565–1574) и Фатехпур-Сикри (1569–1574), сложенных из красного песчаника, горячий цвет и богатая фактура которого оттенены зеленью разбитых внутри садов и блеском бегущей воды, словно задала основной тон могольской живописи. Оставаясь в формате обычного книжного листа, она наполняется упругим ритмом, усваивая мажорный строй контрастных цветовых сочетаний. Но, пожалуй, главное ее отличие от искусства персидских учителей — это насыщенность действием. Даже многофигурные композиции гератской или табrizской живописи подчинены плавному музыкальному ритму скрытого в них орнамента. Если бы эта музыка могла звучать, мы бы не услышали в ней ни одного человеческого голоса: художник изображает своих героев в момент паузы и такими отправляет в вечность. В противоположность им персонажи могольской миниатюры — очень шумные люди: они кричат в битве и на охоте, толпятся на площади или под стенами города и даже на дарбаре падишиха, несмотря на строгость этикета, не скрывают оживления. Сцены же дворцовых празднеств или многочисленных строительных работ, инспектируемых самим Акбаром, наполнены шумом и стуком, криками мастеров, перебранкой слуг, бурной жестикуляцией.

Разумеется, эти различия в формальном строе искусства Сефевидов и Моголов не абсолютны, они вызревают постепенно на почве принципиально нового отношения к задачам живописного оформления манускрипта, да и внутри самого процесса наряду с ними присутствуют и черты консерватизма, и ретроспективные тенденции.

Сефевидские мастера, возглавившие мастерские Хумаюна, а затем Акбара, принесли с собой высочайшую технику письма, в которой огромное значение придавалось подготовке бумаги (с тщательной грунтовкой и лощением), составу красителей и качеству кистей, тончайшие из которых изготавливались из одного волоса. Вместе с ними пришли и многие технические приемы и стилистические черты молодого могольского искусства — изначальная пропись грунтованного листа мокрой кистью, затем повторение этого рисунка красной или черной краской и, наконец, исполнение его в цвете темперой. Окончательная отделка миниатюры принадлежала уже иллюминатору, наносившему на рисунок позолоту в виде растворенного золотого порошка или листочек золотой фольги, которые иногда вновь покрывались тонким орнаментом¹⁰.

Порядок работы над манускриптом определял первенство каллиграфа — это он оставлял пустые места в тексте, там, где предполагалась миниатюра; он же выбирал и готовил бумагу, ибо высшим художеством в странах ислама почиталось Слово, и искусство письма имело своих прославленных мастеров¹¹. Слово определяло и содержание и внутренний строй персидской миниатюры. Строки поэтического текста неизменно присутствуют в ней, перекликаясь своею вязью с тончайшей прописью линейных контуров живописного листа, а работа иллюминатора объединяет их общим золотым орнаментом, спорящим с ними виртуозностью линий и завитков, — ведь он пишет золотой сад горного мира. И сам текст, над которым работал иллюстратор, предлагал устойчивые, давно известные сюжеты — художник вступал в диалог-состязание с великими поэтами прославленных преданий и одновременно с теми, кто уже иллюстрировал их прежде. Виртуозность кисти и изобретательность в интерпретации сюжета вписывались в рамки не жесткого, но вполне определенного канона.

Могольская миниатюра с первых шагов, принимая уроки наставников, в корне меняет главное. Ибо в диалоге мастер—заказчик, всегда существенном в искусстве средневековья, Заказчик определяет главное, а если он обладает эрудицией Хумаюна, государственным гением Акбара, гедонистическим эстетизмом и образованностью Джахангира, то его право на это безусловно — и плодотворно. С.К. Уэлч отмечает пластичность дарования Абд ас-Самада, возглавлявшего придворные мастерские почти до конца века. Любимец Акбара, он сумел понять и передать своим ученикам новые веяния эпохи. Абу-л Фазл пишет о нем: «Ходжа Абд ас-Самад, прозванный Ширин Калам («сладостная кисть»), происходил из Шираза. Хотя он обучался искусству до того, как получил признание при дворе, он больше обязан своим совершенством удивительному взору Его Величества, который побудил его обратиться от внешней формы к тому, что называется духом. Это наставление сделало его учеников мастерами»¹².

Нельзя не учитывать и личных связей в истории контактов и формирования собственно могольской школы живописи. Тот факт, что мастерскими Табриза руководил приглашенный в 1522 г. к сефевидскому двору Камаледдин Бехзад, немаловажен для всей дальнейшей истории отношений между двумя школами миниатюры¹³. Во-первых, сам прославленный мастер гератской школы известен не только виртуозностью кисти, но и своим новаторским подходом к изобразительной традиции. Свежесть цветовой гаммы, неожиданная смелость композиционных решений, живая наблюдательность подготавливают будущие принципы могольского искусства. Не случайно в ранней миниатюре эпохи Акбара так много от почерка этого мастера. При том числе подлинных работ, что дошли до нашего времени от поры беспрерывных войн, изгнаний и скитаний царственных меценатов, трудно сказать, хранились ли в китабхане Бабура, Хумаюна или Акбара миниатюры Бехзада. Достаточно сказать, что его кисти принадлежат два портрета (он назвал их «сурат» — образ) Султан Хусейна Байкары и Шейбани-хана. Два заклятых врача, два «хозяина» — два Заказчика. Один из них — родственник Бабуридов, могилу которого навещает Бабур, гостя в Герате: смерть Султан Хусейна не позволила им вместе выступить в намеченный поход против Шейбани-хана. О другом Бабур оставил гневные строки в своих «Записках»:

«После того как Шейбани хан взял Герат, он очень дурно обошелся с женами и детьми [обоих] государей, не только с ними, но со всем народом. Ради преходящих благ нашей краткой жизни он учинил всевозможные грубости и не-пристойности <...> Всех поэтов и даровитых людей Шейбани хан отдал во власть Мулле Беннаи. <...> Несмотря на свою безграмотность, учил Кази Ихтиара и Мухаммед Мир Юсуфа — знаменитых и даровитых гератских ученых — толковать Коран; взяв в руки перо, он исправлял писания и рисунки Султан Али-и Мешхеди и художника Бехзада» (л. 206 а, б)¹⁴.

Не только слава Бехзада, имя которого стало нарицательным у художников Востока, но и явные личные симпатии к культурным традициям Герата оказались в ранней живописи эпохи Акбара. Хумаюн уже не мог свидеться с великим мастером в Табризе, но встреча Бабура с Бехзадом в Герате вполне вероятна. Неизвестно, мог ли кто-либо из мастеров Герата или Кабула написать образ (сурат) Бабура при его жизни. Однако вполне возможно, что поздние повторения восходят к одному или нескольким таким изображениям, не дошедшим до нашего времени.

Среди мастеров, оставивших заметный след в могольском искусстве, выделяется имя Фаррух Бека, прибывшего в 1585 г. ко двору Акбара уже зрелым мастером. Автор выразительных портретов и сюжетных композиций, он выполнял и посольские обязанности при дворе Ибрахим Адил Шаха II в Биджапуре. Сохранился изумительный портрет этого музицирующего монарха, дополненный каллиграфией Мухаммада Хусейна и вклейками в общую рамку гравюрами европейской работы¹⁵. Еще более любопытна работа этого художника, выполненная им в 1615 г. в возрасте 70 лет, — автопортрет, написанный по мотивам гравюры Дюрера в интерпретации Мартена де Воса (1532—1603)¹⁶.

Копии или вклейки европейских гравюр — отличительная черта раннемогольской миниатюры. Португальские посольства при дворе Акбара несли с собой

илюстративный материал для проповедей, и образы европейского искусства — христианские сюжеты или аллегории — находили себе место в экспериментах могольских художников, подобно тому как идеи христианства присутствовали в философских диспутах самого Акбара. Вместе с ними в могольское искусство проникали и новые приемы изображения, интерес к внутреннему миру человека, выраженному в пластике лица или жеста.

Особое завоевание живописи эпохи Акбара — создание ярких портретных характеристик. В его альбоме-муракка были собраны образы известных людей века, что дало возможность Абу-л Фазлу оставить еще одно историческое речение: «Те, что оставили этот мир, обрели новую жизнь, а тем, кто еще жив, было обещано бессмертие».

Чтобы эта фраза могла реализоваться, портретное сходство должно быть подтверждено и особой техникой исполнения. Если рассматривать лица на миниатюрах «Бабур-наме» при большом увеличении, видна виртуозная работа кисти. Мазок толщиной в один волос котенка лепит форму почти импрессионистически, более того, фон становится пластически активным — вокруг светлых лицов сгущаются тени, смягчая переход от объема к глубине, наполняя воздухом оживляющее пространство.

Разумеется, чтобы увидеть это «иное» и тем более освоить его, в самой культуре могольской Индии должен был вызреть интерес и вместе с ним творческая воля и мастера, и заказчика. Можно сказать, что здесь могольская живопись «догоняет» литературу, представленную прежде всего прозой основателя династии — «Бабур-наме».

Одним из важнейших литературных жанров при дворе Акбара становится жанр исторический. В китабхане Фатехпур-Сикри и Агры переписываются хроники, мемуары и эпические сказания, как связанные с именами Тимуридов и Чингизидов, так и легенды завоеванной земли.

Здесь переписывались и иллюстрировались жизнеописание Чингиз-хана «Чингиз-наме», «Тарих-и Алфи» («История тысячелетия») и «Тарих-и хандан-и Тимурийя» — «История дома Тимура» (т.е. Бабуридов), переводы и переложения «Шахнаме», «Махабхараты», «Рамаяны», «Харивамша-пураны», наряду с оригинальной персидской поэзией и трактатами.

«Разумеется, книги, созданные в 1560-е гг. и даже раньше, составляли важную часть коллекции Акбара в Фатехпур-Сикри, и программы, намеченные там Акбаром, в особенности выпуск исторических рукописей, получили свое полное развитие после 1585 г. Это стремление определить место Акбара как в самой династии Тимуридов, так и в мировой истории, имело своим следствием создание иллюстрированных версий «Акбар-наме» Абу-л Фазла около 1590 и 1604 г., мемуаров Бабура (которые были переведены с тюркского на персидский язык в конце 1580-х) около 1589, 1591, 1593 и 1597—1598 гг., а также «Чингиз-наме», завершенной в 1596 г.», — пишет М. Бранд¹⁷.

Естественно, что исторические хроники занимают центральное место в китабхане Акбара, продолжившего дело, начатое его дедом, во многом близком ему и по темпераменту, и по отношению к своим монаршим обязанностям. Перевод

записок Бабура был сделан Абд ур-Рахим Хан-Хананом, занимавшим особое место в политической и культурной жизни своего времени: широко образованный и влиятельный сановник, наместник Мультана, северо-западной области, он был близок кругам, ориентированным на связи с Персией и Мавераннахром, в том числе суфийскому ордену Накшбандийя. Известно его покровительство выходцам из Средней Азии и Хорасана, среди которых, вероятно, были и художники¹⁸. Не случайно, видимо, и его желание представить читателям из окружения Акбара блестящий образец прозы наследника славы Тимура.

Любопытно отметить также, что первые иллюстрированные манускрипты «Акбар-наме» и «Бабур-наме» появляются почти одновременно. При том размахе производства рукописей, которого достигли мастерские Акбара, над ними должны были трудиться целые артели живописцев и иллюминаторов. Иллюстрированные списки «Бабур-наме» из Британского музея в Лондоне и Национального музея в Дели имеют на миниатюрах подписи более чем сорока художников¹⁹. Существенно также, что в это время уже наметилась и специализация художников — одни известны более как портретисты, другие прославились изображением цветов или животных; часто одна миниатюра выполнялась несколькими мастерами: композиция намечалась одним художником, другой ее расписывал, третий дописывал портреты в групповых сценах. Некоторые типологически близкие сюжеты — сражения, сцены охоты или дворцовых приемов перекликаются по композиции в жизнеописаниях обоих монархов.

В настоящее время известно около 500 листов иллюстраций из 13 списков «Бабур-наме», рассеянных по многим музеям и частным коллекциям. Своей цельностью и объемом выделяются списки из собраний Национального музея в Дели, Британского музея в Лондоне, а также миниатюры московской коллекции из собрания П.И. Щукина, ныне хранящейся в Государственном музее Востока (Москва)²⁰ — ГМВ.

Пётр Иванович Щукин (1853—1912) был первым исследователем, попытавшимся соотнести сюжеты миниатюр с текстом «Бабур-наме». Среди книг щукинской библиотеки, «растворившейся» некогда в собраниях Исторического музея, находился и экземпляр мемуаров Бабура в переводе на французский, прочитанный П.И. Щукиным вдумчиво и прицельно: на полях обоих томов остались следы его легкого карандаша, кое-что деликатно подчеркнуто в тексте²¹.

В 1908 г. несколько миниатюр из этой рукописи было опубликовано в альманахе «Золотое руно»²².

Коллекция была полностью опубликована отдельным изданием С.И. Тюляева только в 1960 г. В приложении к альбому-каталогу С.И. Тюляева дан выполненный П.И. Петровым перевод на русский язык фрагментов персидского текста, встречающихся на изобразительном поле миниатюр. Работа П.И. Петрова позволила дать точную атрибуцию всех сюжетов и найти их место в структуре некогда существовавшей книги.

О происхождении самой коллекции во вступительной статье С.И. Тюляева сказано достаточно кратко. «Принадлежащая Музею восточных культур рукопись «Бабур-наме» полностью до нас не дошла, сохранилось только 57 листов

с миниатюрами, в том числе 12 листов с двухсторонней живописью, всего 69 миниатюр в общем вполне удовлетворительной сохранности. <...>

Рукопись переписана черными чернилами прекрасным почерком «насталик» на хорошо обработанной бумаге. Имена авторов миниатюр неизвестны, нет также сведений о месте создания рукописи. Очевидно, она была создана в последнее десятилетие XVI века в живописных мастерских внука Бабура, падишаха Акбара»²³.

Вступительная статья С.И. Тюляева к альбому миниатюр «Бабур-наме», будучи первым развернутым описанием московской коллекции, дает общую картину формирования могольской живописи при дворе Акбара, отмечает особенности композиционного построения живописного пространства миниатюры, а также указывает на специфические черты в трактовке некоторых сюжетов, например, изображение двенадцатилетнего Бабура или его двоюродных братьев также отроческого возраста взрослыми бородатыми мужчинами. Можно добавить к этому и ряд других «неточностей» вроде пары слонов со всадниками у ворот крепости Агры, в которую влетает на вздыбленном коне победитель Бабур в 1526 г. Эти слоны, изваянные при Акбаре и стоявшие у городских ворот, были любимым мотивом всех художников, изображавших Агру или Фатехпур-Сикри с их высокими стенами из красного песчаника. В Лахорском музее сохранилась даже миниатюра, на которой изображен процесс работы над высеканием и установкой этих скульптур (это половинки слонов) с помощью тележек. На самом деле скульптуры, изображавшие двух героев-раджпутов — Джаймала и Фатху, сражавшихся против Акбара в битве у Читтора, были поставлены по приказу Акбара в память об их подвиге в 1568 г., а в середине XVII в. разрушены Аурангзебом²⁴.

Вопрос о несоответствии возраста Бабура на изображениях реальным фактам его биографии представляется более сложным. Условием, допускавшим подобную неточность, было представление о монархе в сефевидской традиции как о гаранте мирового порядка и идеальной личности. Как воплощение *инсан-и-камил* — Совершенного Человека — он мог быть изображен в «оптимальном» возрасте, то есть в расцвете сил. (Необходимо отметить, что в тронных сценах лондонского списка юный Бабур изображен соответственно своему возрасту, хотя и без выраженных индивидуальных черт — л. 2 б, 81 б.)

Однако неточность эта относится не только к возрасту, но и к чертам лица Бабура. В нашей серии он представлен тремя основными типами — юноши, большого или старого человека, то с изможденным, то с одутловатым лицом, но чаще — зрелого мужа со спокойными, мягкими чертами слегка удлиненного лица. Однако сходство, сопоставимое с абсолютной узнаваемостью всех портретов самого Акбара, Джахангира, Шах Джахана или Аурангзеба, здесь не просматривается. Это и неудивительно: с момента смерти Бабура в 1530 г. до времени создания иллюстраций к его «Запискам» проходит шестьдесят лет. Не случайно на некоторых миниатюрах нашей серии он очень похож на портреты Хумаюна с острым, почти гротескным рисунком раскосых глаз и тонкого носа на узком скуластом лице (№ 15, 19, 23).

Однако преобладающим остается именно тот тип лица, который воспроизведен на упомянутой С.И. Тюляевым миниатюре с эпизодом 1494 года (№ 2):

это узкое спокойное лицо, обрамленное бородкой (№ 6, 14, 20, 25, 29, 31, 35). Похожие изображения встречаются и в лондонском списке. Возможно, пропись этого портрета доверялась одному или нескольким специалистам — обычно имена их указываются в рукописях, наряду с именами других мастеров в высокоспециализированных мастерских Акбара.

Наличие этого образа позволяет предположить существование некоего портретного прототипа, возможно, созданного при жизни Бабура — в Герате или Кабуле. Профессор Х. Сулейман, публикуя миниатюры из лондонского списка OR 3714, добавил к альбому портрет молодого Бабура с книгой, написанный около 1610 г. (Британский музей, № I BM 1921-10-11-03). «В 80-е годы XVI века немало было сподвижников и людей, знатных и видевших императора Бабура, которые могли быть надежными консультантами художников и верными судьями их работ, — пишет он. — Во-вторых, не должна подлежать сомнению вероятность прижизненного портрета Бабура, так высоко ценившего искусство и покровительствовавшего ученым, поэтам, художникам и каллиграфам своей эпохи»²⁵. Если этот тезис Х. Сулеймана звучит слишком категорично, то сопоставление портрета-версии 1610 г. с изображением Бабура на миниатюре из собрания ГМВ со сценой в саду в Герате (№ 24 по каталогу С.И. Тюляева) всё же позволяет предположить, что они восходят к общему прототипу. Учитывая, что посещение Бабуром Герата зимой 1506—1507 гг. приходится на время расцвета бехзадовской традиции в этом центре, вполне возможно, что именно там и был создан утраченный исходный портрет или набросок.

Во всяком случае, этот портрет, как и идеальный образ Бабура-садовода или Бабура в немногочисленных тронных сценах разных списков, может рассматриваться как портрет-интерпретация, пластическая метафора. В этой связи необходимо упомянуть одну из подобных изобразительных мифологем, призванных освятить права Бабуридов на управление созданной ими империи. Это довольно большое (108,5 x 108 см) полотно «Правители дома Тимура», писанное водяными красками по ткани в центральноазиатской традиции. Оно выполнено Абд ас-Самадом около 1545—1550 гг. при Хумаюне, т.е., очевидно, в Кабуле. На полотне изображены сидящие в садовом павильоне Бабур с Хумаюном, но позже сюда же приписываются портретные изображения Акбара, Джахангира и юного Хуррама — будущего Шах Джахана²⁶. Близкий по типу образ был создан художником Говардханом около 1630 г.: здесь на миниатюре изображен Тимур, вручающий корону Бабиру в присутствии сидящего рядом Хумаюна и трех визирей. В том же собрании (альбоме Минто) миниатюра работы Бичитра с изображением Акбара, вручающего корону Шах Джахану²⁷.

При всех реалистических открытиях ранней могольской живописи она не утрачивает праздничной декоративности. Батальные, охотничьи и подобные им сцены составлены из групп пеших и конных персонажей в оранжевых, желтых, розовых, иногда синих, зеленых или коричневых одеждах. Вместе с выразительными силуэтами разномастных коней они образуют ритмичные композиции на фоне светло-зеленого холмистого пейзажа, изредка перебивающего сиреневатыми скалистыми «горками» или темно-зелеными кронами деревьев. Обычная для сефевидской

живописи деталь пейзажа — скала-кулиса, эффектно уравновешивающая асимметричную композицию, в раннемогольской живописи уходит на второй план, сокращается в размерах, намекая на условную перспективу. Часто на заднем плане, то есть у верхнего поля листа, под узкой полоской неба, этот гористый фон дополнен изображением дальнего города.

Нам представляется, что появление исторических хроник в эпоху Акбара, вместе с уже отмеченным исследователями влиянием европейской живописи, сыграло существенную роль в формировании пейзажа в могольской миниатюре (а затем и живописи «пахари») именно благодаря тексту «Бабур-наме». Ни в одном другом сочинении нет таких пространных описаний жизни под открытым небом, проведенной в боях, походах, на охотничьих привалах или в садах. Жизнь в седле заставляет иначе воспринимать пространства, увеличивая рост и шире открывая горизонт. И несмотря на сохранение формальных принципов в построении листа с вертикально расположенными планами, пейзаж «Бабур-наме» обретает новые измерения, наполняется внутренним движением и воздухом. Цельность этого мироощущения с максимальной полнотой выражена в серии миниатюр московской коллекции.

Самым ярким подтверждением тому служит непременная часть рукописей — описание флоры и фауны Хиндустана, занимающая до трети от общего числа иллюстраций как в московском, так и в лондонском собрании. Еще более выразительно другое соотношение — количество тронных сцен и пейзажных композиций. Так, из 69 миниатюр в собрании ГМВ только 8 могут быть причислены к тронным композициям, при этом 2 из них совмещены с изображением сада. Остальные миниатюры с изображением батальных сцен, охоты, пира, исторических и дипломатических эпизодов, а также 28 иллюстраций к атласу животных и растений представляют собой пейзажные композиции. Почти такое же соотношение дает и лондонский список Британского музея (OR 3714): 7 тронных сцен из 96 миниатюр, в том числе 18 батальных сцен, 7 охотничьих, 7 садовых и 14 жанровых композиций, не считая 32 иллюстраций к атласу.

Такое внимание к пейзажу в миниатюре акбаровской эпохи объясняется не только содержанием литературного текста, но и освоением новой художественной формы: упоением открывшимися возможностями, подсказанными самим автором «Бабур-наме».

В истории могольской династии с поразительной ритмичностью — через поколение — повторяются отношения и судьбы отцов и детей. Динамичные, талантливые и волевые натуры Бабура, Акбара и Шах Джахана, прочающих детям продолжение своих дел, сменяются любителями неги и удовольствий; вместо ожидаемого укрепления власти — постоянное стремление наследников: Камрана, Салима—Джахангира, Хуррама—Шах Джахана или Хосрова к сыновнему бунту, которое разрешается наконец в одиозной фигуре братоубийцы Аурангзеба Аламгира. В этой череде судеб и характеров наибольшим сходством обладают, пожалуй, Бабур и Акбар, воины, стратеги, Устроители своей земли. Различие лишь в форме их демиургической деятельности: Акбар — прежде всего Строитель, а Бабур — Садовник. Они так и предстают на иллюстрациях к своим биографиям в промежутках между боями и пирами: Акбар — на лесах новостроек, Бабур — за разбивкой садов²⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Welch, S.C. A Flower from Every Meadow. Indian Painting from American Collections. Asia House Gallery, New York City. The Asia Society, Inc., 1973. Р. 12.
- ² Brand, M. The City as an Artistic Center // Akbar and Fatehpur-Sikri. Marg, Vol. XXXVIII, № 2, Bombay. Р. 99.
- ³ Binyon, L., and Arnold, T.W. The Court Painters of the Grand Moguls. Oxford, 1921.
- ⁴ Серьезное изучение индийской миниатюрной живописи в европейском искусстве начинается уже в середине XIX века, хотя максимум публикаций приходится на первую треть XX столетия. Среди них можно назвать лишь некоторые, наиболее общего характера: Anand, M.R., Goetz, H. Indische Miniaturen. Dresden, 1967. Taf. 1—3; Binyon, L., and Arnold, T.W. The Court Painters of the Grand Moguls. Oxford, 1921; Barret, D., Gray, B. La peinture indienne. Skira, Paris—Geneve, 1978; Brown, P. Indian Paintings under the Mughals, AD 1500 to AD 1750. Oxford, 1924; Coomaraswamy, A.K. Catalogue of the Indian Collections of the Museum of Fine Arts, Boston, Part VI — Mughal Painting. Boston, 1930; Gray, B. Art of India and Pakistan. London, 1950; Hajek, L. Indische Miniaturen vom Hof der Mogulkaiser. Fotografien von W. und B. Forman. Artia, Praha, 1960; Kühnel, E. Indische Miniaturen aus dem Besitz der Staatlichen Museen zu Berlin, s.a.; Kühnel, E. Miniaturmalerei im islamischen Orient. Berlin, 1922/1923; Kühnel, E. Moghul Malerei. Berlin, s.a.; Randhava, M.S. Painting of the Babur-Nama. New Delhi, 1983; Stchoukine, I. La peinture indienne à l'époque des Grands Moghols. Paris, 1929; Welch, S.C. A Flower from Every Meadow. The Asia Society, [N.Y.], 1973; Бобирнома расмлари / Миниатюры к «Бабур-наме» / Miniatures of Babur-Nama / Сост. и авт. предисл. д.ф.н., проф. Хамид Сулейман. Ташкент, 1970; Галёркина О.И. Среднеазиатско-индийские связи в миниатюре XVI — начала XVII в. // Культура и искусство народов Средней Азии в древности и средневековье. М., 1979. С. 105—112; Денике Б.А. Искусство Востока. Казань, 1923; Карпова Н.К. Индийская миниатюра в собрании ГМИИВ // Государственный музей искусства народов Востока. Научные сообщения. Вып. VIII. М.: Наука, 1975. С. 82—135; Тюляев С.И. Миниатюры рукописи «Бабур-наме». М.: Изд-во АИИК, 1960 / Tulayev, S.I. Miniatures of Babur Namah. Moscow, 1960. Наряду с английскими учеными и собирателями появляются имена немецких, французских, шведских и русских ученых, знатоков и коллекционеров. С начала XX в. успешно развивается и собственно индийская наука об искусстве, расширяется сеть государственных музеев, формируются новые или преобразуются старые частные коллекции. (См.: Archaeological Remains, Monuments and Museums. Part II. Organizing Committee, XXVI International Congress of Orientalists. New Delhi, 1964. Р. 329—354.) Событием особого масштаба стала мюнхенская

выставка мусульманского искусства 1910 г., позволившая любителям и знатокам познакомиться с шедеврами зарубежных коллекций, а ученым — провести серьезную сопоставительную работу, вылившуюся в издание четырехтомного каталога выставки (Meisterwerke muhammedanischer Kunst auf der Ausstellung München, 1910. München, 1912). Во второй половине века интересные тематические выставки прошли в Европе и Азии, развернулся показ индийского искусства в США, где особенно широко использовались материалы частных собраний как Индии, так и других стран мира. (См.: Welch, S.C. India. Art and Culture. 1300—1900. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1985/1993; The Indian Heritage. Court Life & Arts under Mughal Rule. Victoria & Albert Museum, 21 April — 22 August 1982 (Catalogue); Классическое искусство Индии с 3000 г. до н.э. до XIX в. н.э. Фестиваль Индии в СССР. Каталог. Л.: Аврора, 1987.) Особое место в это время принадлежит исследовательской деятельности индийских ученых, результаты которой представлены не только отдельными изданиями, но и регулярными публикациями, вместе с зарубежными коллегами, в основанном известным писателем и историком искусства Мульком Раджем Анандом специальном журнале «Marg» («Путь»).

- ⁵ Suhrawardī, Sh. Introduction to the Study of Indo-Persian Painting // Marg. A Magazine of the Arts. Vol. XI, June 1958, № 3. P. 21.
- ⁶ Marg. A Magazine of the Arts. Vol. XI, June 1958, № 3. Early Mughal Art; Vol. XI, September 1958, № 4. Later Mughal Art.
- ⁷ Marg, Vol. XXV, 1972, № 2. P. 13—14.
- ⁸ Richards, J.F. The Formation of the Imperial Authority under Akbar and Jahangir // Kingship and the Authority in South Asia. University of Wisconsin, South Asian Studies, Madison, 1978. P. 252—285. Цит. по: Marg, Vol. XXXVIII, № 2, Bombay. P. 89.
- ⁹ Несмотря на то, что правление Акбара начинается в Дели, очень скоро он переносит столицу в Агру, где приказывает срыть старые кирпичные бастионы, оставшиеся от времени Ибрагима Лоди, побежденного его дедом. Закладка новой крепости — Лал Кала — начинается в 1565 г., а строительство следующей резиденции, Фатехпур-Сикри, в месте обитания святого, предсказавшего счастливое рождение наследника, в 1569 г., одновременно с закладкой мавзолея Хумаюна в Дели его вдовой Хамидой Бану Бегум. «В течение своего пятидесятилетнего правления, — пишет Дж. Ричардс, — Акбар ни разу не стремился к созданию постоянной столицы. Он ставил перед собой задачи, а не просто расширение территории, и часто сам вел свои войска в битву. Поэтому всегда существовала прямая связь между местопребыванием столицы и стратегическими интересами империи. Столица империи была там, где находился Акбар» (Ibid. P. 89—90).
- ¹⁰ О технике живописи см.: Кази Ахмад. Трактат о каллиграфах и художниках / Введ., пер. и комм. Б.И. Заходера. М., 1947; Казиев А.Ю. Художествен-

- ное оформление азербайджанской книги XIII—XVII веков. М., 1977. С. 269—326; Brown, P. Indian Painting. Calcutta, 1953. Р. 111—122.
- 11 Знаменитый мастер гератской китабхане времени Султан Хусейна Байкары, Мир Али Харави был известен и при дворе Моголов, и его «кит’а» — отдельные каллиграфические листы с фрагментами стихотворного текста — были предметом собирательства уже при Акбаре: принц Салим, будущий падишах Джахангир, утонченный ценитель искусств, собирая его листы, оформленные позднее в альбомы-муракка, вместе с живописными сюжетами. Известный каллиграф при дворе Акбара, подлинное имя которого было Мухаммад Хуссейн ал-Кашмири, носил титул Зарин Калам («золотое перо»). Работы каллиграфов становятся широко распространенным товаром на антикварном рынке всего мусульманского Востока, так что листы прославленных мастеров каллиграфии можно встретить вставленными в рукописи и альбомы разного происхождения.
- 12 Welch, S.C. A Flower from Every Meadow... Р. 97
- 13 Бехзад родился между 1450—1460 гг. По представлению известного поэта эпохи Алишера Навои он становится придворным художником Султан Хусейна в Герате, вплоть до захвата его Шейбани-ханом в 1507 г., после чего до смерти последнего в 1510 г. является его придворным живописцем. В 1522 г. Устад Бехзад был назначен шахом Исмаилом начальником китабхане в Табризе. Скончался в 1536—1537 г. См.: Акимушкин О.Ф., Иванов А.А. Персидские миниатюры XIV—XVII вв. М., 1968. С. 15; Кильчевская Э. Два портрета Камалетдина Бехзада // Сокровища искусства стран Азии и Африки. Вып. 1. М., 1975. С. 68—85; Всеобщая история искусств. Т. II. Кн. 2. М., 1961. С. 164—168.
- 14 Бабур-наме. Записки Бабура. Пер. М. Салье. Ташкент, 1958. С. 239—240.
- 15 См.: Hajek, L. Indische Miniaturen vom Hof der Mogulkaiser. Fotografien von W. und B. Forman. Artia, Praha, 1960. Taf. 10—14. S. 84—86.
- 16 Миниатюра несет надпись: «Работа Надир аль-Асра («Чудо века») Фаррух Бека...на семидесятом году жизни... в год хиджры 1024» и подпись внизу рукой Шах Джахана: «Амаль-е Фаррухбек» // Welch, S.C. India. Art and Culture. 1300—1900. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1985/1993. Р. 221—225, ill. 147a.
- 17 Brand, M. The City as an Artistic Center // Akbar and Fatehpur-Sikri. Marg, Vol. XXXVIII, № 2, Bombay (1985). Р. 99.
- 18 Карпова Н.К. Индийская миниатюра в собрании ГМИИВ // Государственный музей искусства народов Востока. Научные сообщения. Вып. VIII. М.: Наука, 1975. С. 98; см. также: Антонова К.А. Очерки общественных отношений и политического строя Могольской Индии времен Акбара (1556—1605 гг.). М., 1952.

- ¹⁹ Лондонский список содержит имена 41 мастера, делийский — 49. См.: Бобирнома расмлари / Миниатюры к «Бабур-наме» / Miniatures of Babur-Nama. Сост. и авт. предисл. д.ф.н., проф. Хамид Сулейман. Ташкент, 1970. С. 38; Классическое искусство Индии с 3000 г. до н.э. до XIX в. н.э. Фестиваль Индии в СССР. Дели — Москва, 1997. С. 204; M.S. Randhava. Painting of the Babur-Nama. New Delhi, 1983.
- ²⁰ Ганевская Э.В., Карпова Н.К. Государственный музей искусств народов Востока. Искусство Индии. М., 1992. С. 21.
- ²¹ Теперь эта книга хранится в Государственной публичной исторической библиотеке: Mémoires de Baber (Zahid-ed-din Mohammed), fondateur de la dynastie mongole dans l'Hindoustan. Traduit pour la premiere fois sur le texte djagatai par A. Pavet de Courteille, professeur au College de France. Vol. 1—2. Paris, 1871.
- ²² Золотое руно, 1908, № 3—4.
- ²³ Миниатюры рукописи «Бабур-наме». Автор-составитель Тюляев С.И. М., 1960. С. 5.
- ²⁴ Agra. Illustrated Guide. Lal Chand & Sons. Delhi. Р. 42.
- ²⁵ Бобирнома расмлари / Миниатюры к «Бабур-наме» / Miniatures of Babur-Nama. Сост. и авт. предисл. д.ф.н., проф. Хамид Сулейман. Ташкент, 1970. С. 25.
- ²⁶ См.: Welch, S.C. India. Art and Culture. 1300—1900. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1985/1993. Р. 143—144.
- ²⁷ The Indian Heritage. Court Life & Arts under Mughal Rule. Victoria & Albert Museum, 21 April — 22 August 1982 (Catalogue). Р. 41—42.
- ²⁸ Шептунова И.И. Сады Бабура // Вопросы искусствознания, 2001.

Содержание

С.Н. ВОРОБЬЁВА. Абу-л Фазл и «Акбар-наме». Книга и эпоха	5
Г. БЕВЕРИДЖ. Предисловие к I тому	15
ВСТУПЛЕНИЕ	17
ГЛАВА 1. Рассказ о различных таинственных возвещениях и священных проявлениях, произошедших до благословенного рождения Его Величества	33
ГЛАВА 2. Рассказ о восхождении Великого светила (Солнца) и о нисхождении Большого счастья (Юпитера) с небес благословения — о рождении Его Величества, Царя Царей и Тени Аллаха	42
ГЛАВА 3. Описание благоприятного гороскопа на время счастливого рождения в соответствии с высотами греческой астролябии	51
ГЛАВА 4. Гороскоп украшающего небеса рождения Его Величества, Царя Царей, и краткое изложение звездных влияний согласно методам астрологов Индии	57
ГЛАВА 5. Описание гороскопа благоприятных признаков, который был составлен ученым века Аэд-ад-даулах Амир Фатх-ал-лахом из Шираза	64
ГЛАВА 6. Объяснение суждений, содержащихся в этом невиданном гороскопе, который является наплечным амулетом звезд и небес и венцом-талисманом поколений и веков	70
ГЛАВА 7. Священный гороскоп, составленный мауланой Алийасом из Ардебиля в согласии с Ильханскими таблицами	78

ГЛАВА 8.	Описание замысла Провидения (<i>Хикмат</i>) в различии методов греческих философов и индийских астрологов, использованных при составлении благоприятного гороскопа Его Величества	80
ГЛАВА 9.	Изложение почтенных имен благословенных кормилиц и духовно совершенных хранительниц (<i>кавабил-и-рухани-кавалиб</i>) Его Величества, Царя Царей	84
ГЛАВА 10.	Рассказ о прибытии Его Величества [Акбара] из крепости Амаркот в пересекающий мир лагерь Его Величества Джаханбани Джаннат-ашияни и о соединении двух Счастий	87
ГЛАВА 11.	Рассказ о замечательных <i>муамма</i> на благое рождение Его Величества, Царя Царей	90
ГЛАВА 12.	Благодарение, возносимое Абу-л Фазлом, автором этого почетного труда, за счастье видеть сие царствование и долго служить Его Величеству, Царю Царей	91
ГЛАВА 13.	Высочайшая родословная и перечисление достойных имен выдающихся предков Его Величества, Царя Царей	93
ГЛАВА 14.	Исчисление от Адама (Мир с ним!)	100
ГЛАВА 15.	Ее Величество Аланква, вершина целомудрия и завеса невинности	114
ГЛАВА 16.	Господин Великих Соединений, Третий Полюс Вселенной, Полюс царства и религии, Амир Тимур Гурган	131
ГЛАВА 17.	Его Величество Гити-ситани Фирдус-макани Захир-ад-дин Мухаммад Бабур Падшах Гази	141
ГЛАВА 18.	Его Величество Гити-ситани (Бабур) держит совет, и Хумаюн отправляется в поход на восток	160
ГЛАВА 19.	Его Величество Гити-ситани Фирдус-макани готовит свои силы против Раны Санги и поднимает знамена победы	164

ГЛАВА 20.	Его Величество <i>Джаханбани Джаннат-ашияни</i> Насир-ад-дин Мухаммад Хумаюн Падшах-и-Гази	181
ГЛАВА 21.	Рассказ о прибытии мирзы Камрана в Пенджаб	187
ГЛАВА 22.	Поход армии Его Величества <i>Джаханбани Джаннат-ашияни</i> с целью покорения Бенгалии. Отказ от замысла и возвращение в столицу	189
ГЛАВА 23.	Рассказ о походе Его Величества <i>Джаханбани Джаннат-ашияни</i> с целью покорения Гуджарата и о разгроме Султан Бахадура и завоевании этой страны	194
ГЛАВА 24.	Мирза Аскари с мыслями о восстании покидает Гуджарат	208
ГЛАВА 25.	Поход Его Величества <i>Джаханбани Джаннат-ашияни</i> на Бенгалию, завоевание им этой страны и возвращение в столицу, а также события, которые произошли тем временем	214
ГЛАВА 26.	Поход армии Его Величества <i>Джаханбани Джаннат-ашияни</i> из Агры, столицы, в восточные провинции для подавления мятежа Шер-хана; возвращение после сражений и последующие наиздательные события	232
ГЛАВА 27.	Получение Его Величеством <i>Джаханбани Джаннат-ашияни</i> известий о счастливом рождении Его Величества, Царя Царей, и другие подробности	255
ПРИМЕЧАНИЯ		260
И.И. ШЕПТУНОВА. Миниатюра эпохи Акбара		353
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ		367
ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ		388