

ДВЧИ
С-59

ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОЗНАНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

СОКРОВИЩА

ИСКУССТВА

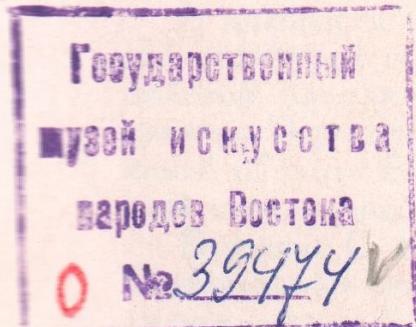
СТРАН

АЗИИ

И АФРИКИ

ВЫПУСК

3



МОСКВА

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

1979

СОДЕРЖАНИЕ

Н. Е. Григорович	Предисловие	5
С. И. Тюляев	Ворота ступы в Санчи	7
И. И. Шептунова	Три миниатюры школы «пахари»	26
С. И. Тюляев	Роспись скалы Сигирии	40
И. И. Шептунова	Голова Будды из Хадды	53
С. Н. Соколов-Ремизов	Хуан Гун-ван и его картина «В горах Фучуньшань»	65
Н. С. Николаева	Огата Корин «Красные и белые цветы сливы»	86
Е. А. Сердюк	Образы Кабуки в гравюрах Кацукава Сюнсо	99
Н. Е. Григорович	Три портрета Нефертити	117
Н. Е. Григорович	Скульптура народа йоруба	131
И. Ф. Муриан	Лаковая живопись Вьетнама	145
Список иллюстраций		156

И. И. Шептунова

ТРИ МИНИАТЮРЫ ШКОЛЫ «ПАХАРИ»

О индийской миниатюрной живописи написано много книг и статей, и в то же время этой литературы явно недостаточно. Неповторимый язык индийской миниатюры, ее колористическое богатство, стилевое разнообразие, выраженная в ней система эстетического мышления требуют дальнейшего труда исследователей. В конце XIX — начале XX века произошло «открытие» индийской живописи, в середине нашего столетия — первоначальная систематизация материала, и только сейчас возникла возможность для более глубокого его анализа.

Искусство живописи было высоко развито в Индии еще в глубокой древности. Древнейшие из сохранившихся монументальных росписей в Аджанте относятся ко II веку до нашей эры. Они, как и дошедший до нашего времени в тибетской версии древнеиндийский трактат «Читралакшана», говорят о высоком мастерстве древних живописцев.

Время и климат сохранили лишь поздние образцы индийской миниатюрной живописи. Однако зарождение миниатюры как искусства относится, по-видимому, также к древнему периоду. В «Шакунтале» Калидасы есть пространное описание портрета Шакунталы с подругами — его пишет по памяти влюбленный царь Душьянта. Оно целиком соответствует принципам позднейшей индийской миниатюры: на небольшом листе тонкими кистями Душьянта изображает фигуры трех девушек, тщательно выписывает все детали их костюма, цветы, птиц, насекомых. Фоном для этой сцены служит пейзаж, увиденный словно с птичьего полета:

Поток Малини изображу я, теченье вод,
Там лебедь к лебедю прижался на берегу,
Вдали святые Гималаи, теснины гор,
По склонам зrimы антилопы и тут, и там,
Висят отшельников одежды среди ветвей,
И трется глазом лань тихонько о рог самца¹.

Это описание позволяет предположить, что автору «Шакунталы» были известны образцы миниатюрной живописи. Очевидно, занятие живописью в эпоху Гуптов ценилось столь же высоко, как и в средние века, и было одним из любимых царских развлечений².

Произведение Калидасы раскрывает еще одно важнейшее качество индийского искусства — преклонение перед неисчерпаемым богатством девственной природы, восторженное любование каждым проявлением ее одухотворенной красоты. Эта черта, свойственная древней поэзии и живописи, получает свое дальнейшее развитие в поздней индийской миниатюре.

¹ Калидаса. Драмы. Перевод К. Д. Бальмонта. М., 1916, с. 207.

² Этот фрагмент «Шакунталы» более полно приводит М. Р. Ананд (см.: M. R. Anand. The Hindu view of Art. Bombay, 1957), хотя и не делает вывода о характере живописи древности.

Миниатюрные школы Индии чрезвычайно многообразны. Наиболее известна и наиболее изучена из них — могольская школа, связанная с придворными мастерскими Великих Моголов (XVI—XVIII вв.). Возникшая под влиянием миниатюрной живописи Ирана и Средней Азии, эта школа очень скоро выработала самостоятельный стиль, отличный от стиля как иранской миниатюры, так и местных индийских школ. Мажорная гамма могольской живописи, ее необычайно высокая техника, богатство сюжетов и мастерство исполнения снискали ей заслуженную славу. Могольская миниатюра впитала в себя традиции живописи Ирана и Индии, переработала и слила их, а затем, на исходе своего расцвета, дала новый импульс развитию северных школ «пахари».

Различные школы индийской миниатюры имеют разное происхождение. О древности той или иной школы мы можем достоверно судить лишь по сохранившимся и обнаруженным образцам. Столь же сложен и мало изучен вопрос о самобытности этих школ и их взаимовлияния.

Специалисты выделяют школы Гуджарата, Раджастана, Декана и других, менее значительных регионов. В них различаются школы, связанные с тем или иным этапом в развитии индийской миниатюрной живописи. Так, деканская миниатюра интересна центрами в Биджапуре, Ахмалнагаре, Голконде и Хайдараабаде; раджпутская миниатюра — это школы Мевара, Котта, Бунди, Джайпур и Марвара. Родственная ей миниатюра «пахари» (буквально «горная»), развивавшаяся в гооных районах Пенджаба и Кашмира, славится школами Басоли, Джамму, Гулейоа и Кангря.

Древнейшие из дошедших до нас миниатюр Индии относятся к XIV—XV векам и принадлежат к гуджаратской школе. Школа «пахари» развивается позднее других — во второй половине XVII—XVIII веках, когда господствующая могольская школа приходит в упадок, а значение северных культурных центров резко возрастает.

Этим изменениям в соотношении культурных центров Индии предшествовали события экономического и политического характера. Могущественная в свое время империя Великих Моголов, завоевателей, пришедших в Индию из Средней Азии, к концу XVII века склоняется к упадку. Страна, разоренная поборами на содержание пышного двора и армии, была истощена.

В зависимых индусских княжествах начинает подниматься волна освободительного движения. Восстания маратхов, сикхов, раджпутов сотрясали империю по окраинам. Последний великий падишах Аурангзеб (1658—1707) был принужден вести непрерывные изнурительные войны на севере и юге страны. Набег иранского правителя Надир-шаха в 1739 году и разгром его войском города Дели завершили гибель Могольской империи.

Политические трудности Моголов отражались и на развитии придворной культуры. Реакцией двора на индусское освободительное движение было усиление ортодоксальной линии в политике и культуре империи. Если во времена Акбара допускались свободные философские диспуты, имевшие целью разрешить религиозные разногласия, а при дворе процветали все виды искусств, то при его правнуке Аурангзебе война и молитва становятся единственными занятиями падишаха.

Искусство при Аурангзебе теряет свое прежнее значение, а после разгрома Дели и окрестных областей культурная жизнь здесь надолго замирает. Миниатюристы придворных мастерских перебираются на север, в не-приступные горные княжества, где присоединяются к своим индусским коллегам. Здесь, на исходе индийского средневековья, древнее искусство миниатюры переживает свой последний расцвет.

Ниже будут рассмотрены миниатюры, принадлежащие к северной школе «пахари» и отражающие два важнейших этапа в ее развитии — стиль Басоли, наиболее ранний и своеобразный, и стиль Кангры, самый поздний и утонченный.

Кангра становится одной из наиболее известных школ поздней индийской миниатюры и соперничает своей славой с живописью могольской школы. В своем наиболее законченном виде она складывается во второй половине XVIII века и существует до начала XIX века, то есть до конца средневековой стадии индийского искусства.

Сюжетом этих миниатюр, как и большей части миниатюр «пахари», является миф о Кришне, воплощении бога Вишну, входящем в верховную индуистскую триаду (Браhma — Шива — Вишну). Вишнуизм как направление индуизма становится одной из форм идеологической борьбы индийских княжеств с центральной властью захватчиков-мусульман. Движение «бхакти», в которое он выливается в эпоху позднего средневековья, отвечало требованиям этой борьбы, а также новому этапу социальной и духовной жизни индусского общества. Поклонение божеству, принявшему облик человека, притом простого деревенского пастуха, отвечало широкодемократическому характеру «бхакти», способствовало многовековой устойчивости этого движения.

Миниатюры, украшавшие рукописи, рассказывают о чудесном рождении Кришны-принца, затем о его тайном воспитании в доме деревенского брахмана Нанды и его супруги Яшоды, о детстве шаловливого бога и его юности, полной чудесных подвигов, проказ и романтической любви к прекрасной пастушке Радхе.

Дальнейшая жизнь Кришны — победителя злого узурпатора Кансы, Кришны — правителя Двараки, наконец, Кришны, произносящего наставления «Бхагавадгиты» на бранном поле Курукшетры, — гораздо менее привлекала художников школы «пахари». Кришна-пастух остается их главным героем, а священные леса Вриндавана и берега великой Ямуны, где, согласно легенде, жил юный Кришна, служат фоном этой удивительной пасторали.

Одна из ранних миниатюр «пахари» школы Басоли изображает танец Кришны с пастушками-гопи в лунную ночь месяца картик (октябрь — ноябрь) на берегу Ямуны. Темнокожий Кришна в своем шафранном одеянии, украшенный гирляндой цветов, в характерной короне с плумажем из павлиньих перьев играет на флейте в центре хоровода гопи. Одновременно он танцует с ними, создав множество своих двойников, чтобы доставить радость каждой из влюбленных в него девушек.

Этот широко распространенный сюжет выполнен со всем совершенством и блеском стиля Басоли. На светлом фоне, охваченном широкой красной каймой в четком орнаментальном ритме движется яркий хоровод. Его круговая композиция читается мгновенно. Ритм повторяющихся цветовых аккордов в фигурах Кришны, предельная упрощенность фигур и поз, то отличных друг от друга, то почти полностью повторяющихся, искусно нарушенная симметрия создают ощущение мерного кругового движения. Этим движением захвачены зеленые пятна деревьев в верхней части миниатюры и чашечки листьев лотоса, словно скользящие вдоль круга. Глаз зрителя послушно движется по этому кругу, возвращается к его центру — фигуре Кришны, чтобы вновь устремиться за его двойниками по сверкающему чистыми яркими красками хороводу.

Художник Басоли выступает прежде всего как искусный декоратор, заботящийся более о целом, чем о деталях. Он мыслит крупными цветовыми пятнами, очерчивает приземистые фигуры упругой лаконичной



1. Танец Кришны с пастушками. Миниатюра школы Басоли. Вторая половина XVIII в.

линией. Орнаментальная разработка внутри каждого такого пятна доведена до минимума. Свободное пространство светлого, почти белого фона сообщает всей композиции легкость и монументальную простоту, подчеркивая праздничное сверкание красок основной группы.

Ощущение монументальности усиливается широкой каймой сочного киноварного цвета, характерной для миниатюр Басоли. Эта кайма лишена орнамента, зато, как это часто бывает в миниатюрах этой школы, изображение выходит за рамки основного поля и частично помещается на фоне каймы. Здесь это густые зеленые пятна древесных крон и светлые — их

стволов в темном кружеве молодых побегов. Эта маленькая «неправильность» нарушает строгость прямых линий рамки и придает ей обаяние рукотворного искусства.

Колористическое решение миниатюры неотделимо от линейной композиции и подчинено ее единому ритмическому строю. Постоянно повторяющийся желто-фиолетовый аккорд в фигуре Кришны создает лейтмотив этого ритмического движения, акцентированного тем же цветовым сочетанием в центре. Каноническое сочетание синего цвета кожи Кришны и его желтых одежд здесь превращается в контраст дополнительных цветов — желтого и фиолетового. Однако миниатюрист не ограничивается этим, он полностью уравновешивает его многократным сочетанием основных и дополнительных цветов — синего с оранжевым, красного с зеленым, порой смягчая их введением третьего цветового полутона. Мягкость беловатого фона позволяет гармонически объединить эти цветовые удары, а массивная кайма стягивает цветовую композицию благодаря самому насыщенному контрасту красного и темно-зеленого.

Эта красная «рамка», перекликаясь с красными пятнами одежд в хороводе, подчеркивает их ритмическое движение на плоскости листа: они равномерно распределены по кругу танцующих, но чуть смещены влево, в направлении движения танца, а потом смело уравновешены самым крупным красным пятном в правом нижнем углу, вновь возвращающим взгляд к началу кругового движения. Стражи-деревья по сторонам хоровода ограничивают его чуть вытянутый круг, не позволяя этому движению выплынуться за края своей орбиты. Композиция приобретает динамичность, оставаясь в то же время строго уравновешенной и четкой.

Все эти колористические и композиционные находки, интуитивно схваченные художником и бессознательно воспринимаемые нашим глазом, придают миниатюре классическую ясность и позволяют причислить ее к шедеврам живописной школы Басоли.

Вместе с тем эта миниатюра является типичным образцом традиционного искусства, еще не отделившегося окончательно от ремесла. Традиция, передававшаяся из поколения в поколение, от мастера к ученику, отшлифовала формы, разработала сложную цветовую гамму, определила облик персонажей. Приземистые, угловатые фигурки большеглазых гопи повторяются почти с трафаретной точностью. Художника-ремесленника пока что ни в коей мере не интересуют ни индивидуальная характеристика, даже внешняя, персонажей, ни детальная разработка пейзажа, уже развитого в это время в живописи могольской школы. Место действия — лес Бриндавана и песчаный берег Ямуны — предельно условно обозначено симметрично расположенными группами деревьев и изображениями водяных птиц и лотосов в нижней части листа, образующими орнаментальную полосу фриза.

Еще более условно обозначено небо: на фоне узкой ровной голубой полосы в верхней части листа, резко ограниченной от всей композиции, расположены в строгом порядке главные божества индуистского пантеона. В центре — четырехглавый творец Браhma, восседающий на лебеде; справа от него — Шива на белом быке Нанди с ожерельем-коброй; слева — еще не вытесненный своим соперником Вишну (воплощенным здесь в Кришне) бог неба Индра на белом слоне. По краям небосвода — божества Солнца и Луны, выезжающие на колесницах, которые завершают космогоническую структуру листа.

В миниатюрах школ «пахари» культовая сторона имела большее значение, чем в миниатюрах центральной придворной школы Моголов. Это было связано с ростом религиозно-реформаторского движения индуизма —

«бхакти», ставшего идеологической основой национально-освободительной борьбы северных княжеств с Моголами. «Бхакти» — любовь к богу, единение человеческой души с богом посредством любви — находило свое конкретное воплощение в кришнаизме, где культ земной любви считался исполнением «бхакти» в человеческой жизни.

Наличие сильной лирико-мистической струи в этом учении давало выход развивающимся в индийском обществе позднего средневековья новым социальным запросам личности. Кришнаистская доктрина заменяла внешнюю обрядность внутренним движением души, оправдывала и освящала естественное человеческое чувство любви.

Именно поэтому миф о Кришне и Радхе стал основой для развития литературной и живописной традиции. И подобно тому, как в лирической поэзии кришнаизма первоначальный скелет мифа обрастил все более сложными образами, ранняя изобразительная структура миниатюр эпохи «бхакти» развивается в новый, принципиально отличный способ отражения мира. Этот процесс отчетливо проявляется в поэзии, опережая более консервативную живописную традицию. Уже в XV веке поэт Видьяпати, воспевая любовь Радхи и Кришны, смело пользуется богатейшими образными возможностями, разрабатывает тонкие психологические нюансы, позволяющие передать неповторимость реального земного чувства любви. Традиционные образы обретают свежесть и выразительность, язык — особую пластичность и ритм. Острое чувство природы, характерное для поэзии «бхакти», находит выражение в ярких пейзажных зарисовках:

О юность, о весна
Деревьев обновление!
Весь мир зацвел!
И снова ветра пир весенний
и опьяненность первых пчел¹.

Анализируя поэму Видьяпати «Радхи», Рабинранат Тагор приводит строки психологически насыщенные, чеканные по форме, точно и глубоко передающие человеческие чувства:

На красоту твою всю жизнь смотреть готов.
Ношу тебя в душе столетий миллионы.
И знаю, что вовек, что до конца веков
Любовь останется моя неутоленной.

«...Видьяпати сказал нечто такое, что совмещает в себе конечность с бесконечностью,— говорит Тагор.— ...Новое время потребовало новых мелодий, нового ритма»².

Эти новые веяния, появившиеся в лирике «бхакти» уже в XV веке, проникнут в живопись «пахари» лишь к концу ее развития. А пока, как было показано, миниатюры Басоли сочетают в себе лишь точное следование сюжету мифа и декоративно-условное его решение. Поэтому исследователи обычно называют школу Басоли ранней стадией живописи «пахари», а завершающим этапом ее считают миниатюрную школу Кангры, отмечая как промежуточные стадии — школы Гулейра и Джамму. Различие школ Басоли и Кангры говорит о том огромном пути, который прошло пенджабское искусство в конце XVII — начале XVIII века. Что-то оно утратило на этом пути, но, несомненно, обрело новое понимание мира, выработало новый способ его отражения.

¹ Цит. по кн.: Р. Тагор. Сочинения. Т. 11. М., 1965, с. 9. Перевод стихов Н. Стефановича.

² Там же, с. 10.

То, что уже в XV веке звучало в лирике Видьяпати и Чандидаса, — свежее, лирическое начало, внимание к человеку, его эмоциям, его красоте, гармонии его с окружающей природой и к самой этой природе, — наконец, спустя почти три столетия, приходит в индийскую живопись. Сброшены оковы условности, художник радостно познает мир и пытается воссоздать на своем листе его трепетную прелесть. Его кисти еще не знакома уверенность реалиста, он порой еще робок и наивен, но восторженность раннего романтизма¹ уже наполняет картину, захлестывает ее волной лирической мелодии.

Школа Кангры считается вершиной миниатюры «пахари», ее лебединой песней. Это искусство складывается в своем наиболее законченном виде в мастерских Сансара Чанда (1774—1823), правителя Кангры, большого ценителя миниатюрного письма и покровителя искусств. Зарождение ее относится к середине XVIII века и связано с центрами в Джамму и Гулайре. Именно здесь происходило «скрещивание» двух стилей — северного стиля Басоли и могольского, привнесенного переселившимися сюда ремесленниками центральных областей.

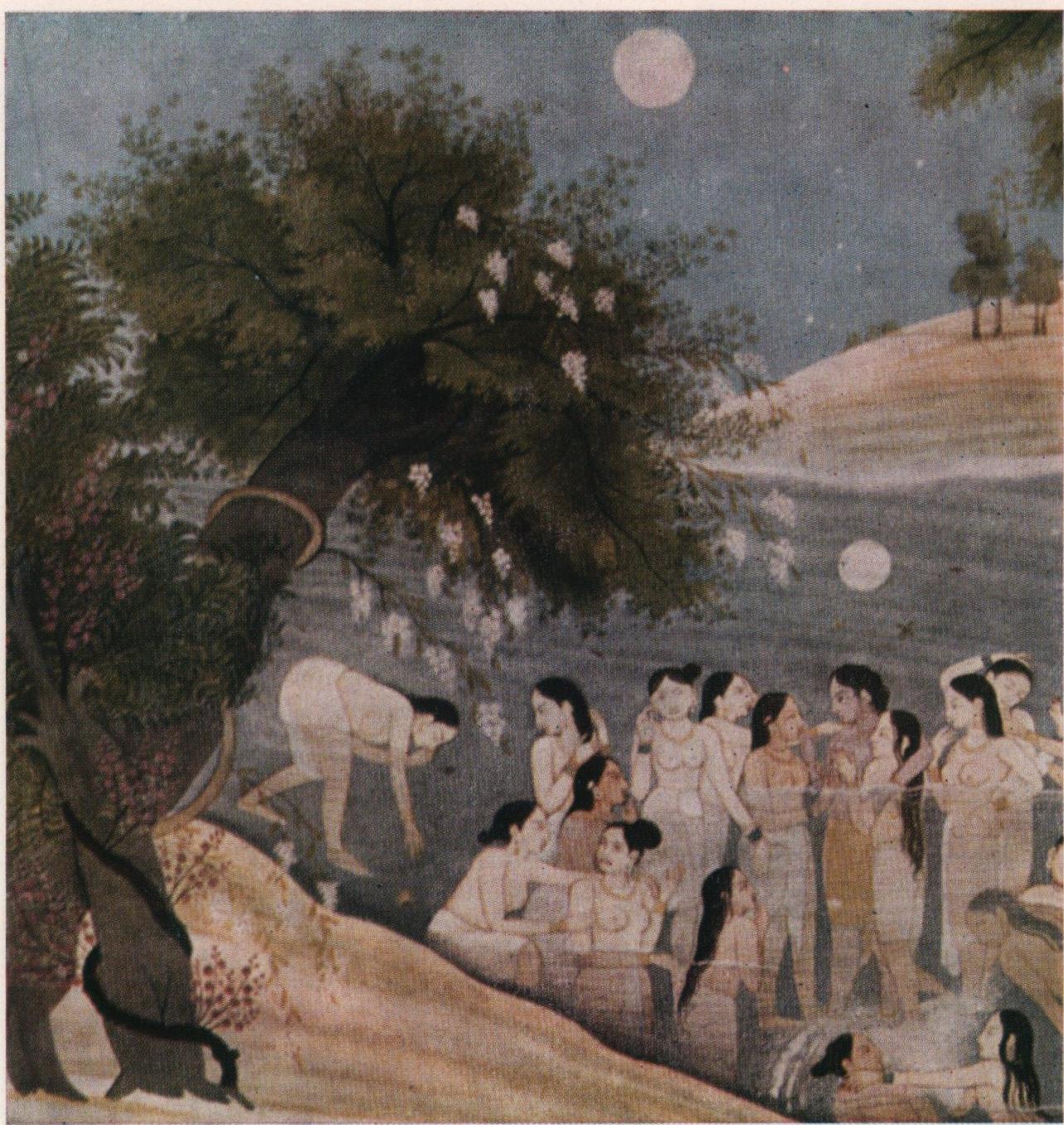
Однако только в мастерских Кангры вырабатывается самостоятельный живописный стиль. Пейзаж и интерьер становятся свободными и естественными, в них появляются новые элементы. Школа Кангры вырабатывает новый тип человеческого лица и фигуры, неизвестный ни в миниатюре Басоли, ни в миниатюре могольской школы. Школа Басоли предпочитала упрощенный, почти «орнаментальный» принцип изображения человека, почти «знак» его, тогда как могольский живописец стремился прежде всего к правдоподобию ситуации, живости поз в многофигурной композиции или к созданию канонического образа в портретах правителей.

Миниатюра Кангры прежде всего лирична. Это своеобразная лирика раннего восточного романтизма, пришедшего в изобразительное искусство в эпоху позднего средневековья. Она имела свои прототипы и аналогии и в литературе, и в религиозно-философском сознании. Поэтому и образ человека в миниатюре Кангры несет в себе черты особой лирической идеализации. Фигуры мужчин и женщин приобретают стройные пропорции, близкие к золотому сечению. Удлиненные миндалевидные глаза и тонкий профиль завершают этот облик, рожденный наблюдением натуры и одновременно стилизацией ее в соответствии с новым эстетическим идеалом.

Фигуры в миниатюре Кангры тоже стилизованы, но эта стилизация несет в себе совершенно иное содержание. Ее задача — показать красоту реальных форм человеческого тела и дать ее обобщенный, собирательный образ, соответствующий этическому и эстетическому идеалу пока еще абстрактной человеческой личности, но уже личности, а не части декоративной композиции. Эта личность наделена особыми свойствами, хотя и лишена многих, существующих в реальности. Так, Кришна красив, нежен, лукав и т. д.; Радха — очаровательна, стыдлива, печальна или опьянена страстью и т. д.

Эти качества и состояния персонажей выражены изобразительными средствами, доступными миниатюре Кангры, с максимальной полнотой и наибольшей мерой обобщения. Каждое из состояний непременно доминирует в изображении, давая возможность его однозначного истолкования.

¹ Этот термин применяется нами условно, подобно термину «мусульманский ренессанс» (А. Мец), и отличается по своему содержанию от европейского романтизма XIX века (см.: Л. И. Ремпель. Восток и Запад как историко-культурная и художественная проблема.— «Тезисы докладов на конференции «Проблемы взаимодействия художественных культур Запада и Востока в Новое и Новейшее время». М., 1972, с. 11—12).



2. Омовение Кришны с пастушками. Миниатюра школы Кангры. Ок. 1780—1800 г.
Фрагмент

Такая миниатюра лаконична по мысли, проста по своему строю и эмоциональному рисунку.

Выделенная и очищенная эмоция, переданная в диалоге взглядов и жестов, в деталях пейзажа, в колорите и линейном ритме, сопутствует тому или иному каноническому сюжету, подобно музыкальному канону («рага»), имеющему строго определенное значение. Именно на этой эмоциональной основе внутри жесткой традиционной системы вызревает зародыш индийского гуманизма. В отличие от гуманизма европейского Возрождения, построенного на рационализме и расцвете человеческой личности, гуманизм искусства «бхакти» никогда не выходил за пределы эмоции и никогда не стремился к индивидуализации. Его пафос — в утверждении красоты человеческого бытия, его гармонии с окружающим миром.

Может быть, именно поэтому в миниатюре Кангры особое место занимает пейзаж. Он по-прежнему имеет декоративное и символическое значение, но приобретает и новые качества. Пейзаж Кангры глубоко эмоционален. Секрет его обаяния кроется все в том же слиянии реалистической наблюдательности и стилизации.



3. Похищение одежд. Миниатюра школы Кангры. Конец XVIII в.

Деревья, перевитые лианами, приобретают черты неповторимой выразительности. Это не вообще кипарис, вообще миндаль, вообще манго. Это конкретное дерево, склонившееся над водой. В его густой кроне таится тень, а легкая прорезь молодых ветвей растворяется в светлой синеве лунной ночи. Белые кисти цветов расположены в свободном ритме, подчеркивающем этот наклон дерева к воде. В прихотливых формах крон уже нет орнаментальной упорядоченности, отличающей ранние школы миниатюры, хотя кисть мастера еще сохраняет филигранную точность письма. Мягкая светотень придает пейзажу реальную осязаемость, но цвет еще не утратил первоначальной локальности. Пейзаж становится не просто фоном совершающегося события, но активным компонентом композиции, создающим особую интимную атмосферу, необходимую всему лирическому строю Кангры.

На миниатюре, изображающей омовение Кришны с пастушками-гопи в водах Ямуны — характерный для миниатюр того времени пейзаж. Конечно, луна так не отражается в воде, но разве можно отказаться от этой красоты, от купающегося в серебристых струях белого диска! А как прекрасен далекий песчаный берег в сиянии лунных лучей и одинокие деревья среди этих песков. Душистые гроздья цветов дикой лианы склонились над водой легким белым кружевом; серебристый лунный свет заливает всю картину и приглушает многоцветье, такое соблазнительное для художника и столь характерное для прежней миниатюры.

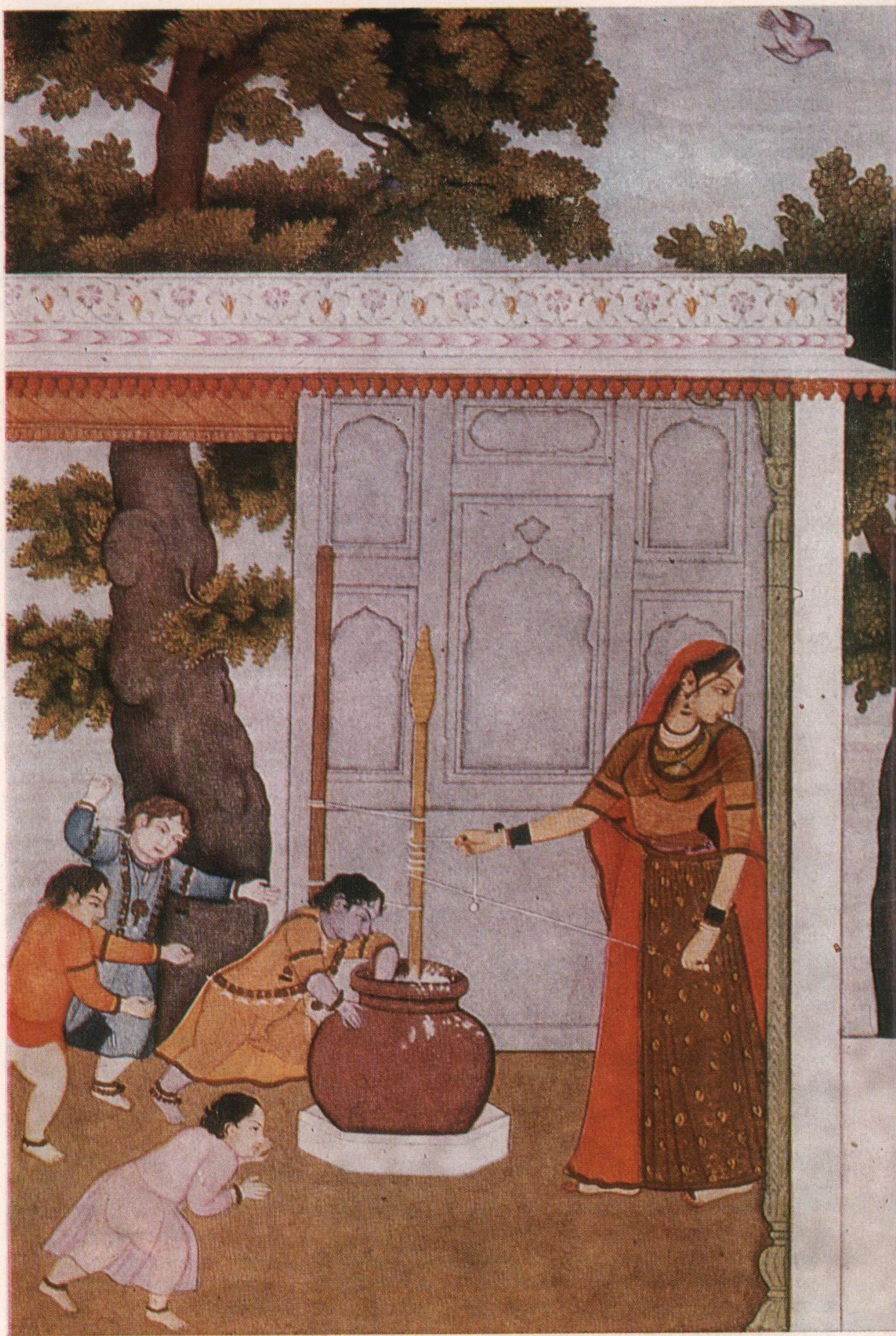
Столь же разработан пейзаж в миниатюре с близким сюжетом — «Похищение одежд». Кришна, пробравшийся на берег реки, где купаются пастушки, прячет их одежду, забравшись с ними на дерево. В лунных лучах прозрачно белеют стройные фигуры красавиц-гопи. Разнообразие и выразительность поз и жестов, плавная певучесть и точность линий сильно отличают эту миниатюру от миниатюр школы Басоли. В этой точности линий оказывается мастерство художника-ремесленника, за спиной которого стоит школа многих поколений. Чистота и завершенность форм говорят о наивной и торжествующей уверенности художника в овладении тайнами здимого мира, схваченного его острым глазом и запечатленного искусственной рукой.

Последняя из рассматриваемых миниатюр изображает эпизод из жизни Кришны-ребенка. Она несомненно также относится к шедеврам школы Кангры. В ней царят та же спокойная классическая ясность композиции, совершенство отточенного линейного рисунка, цветовая гармония, уже известная нам по миниатюрам школы «пахари».

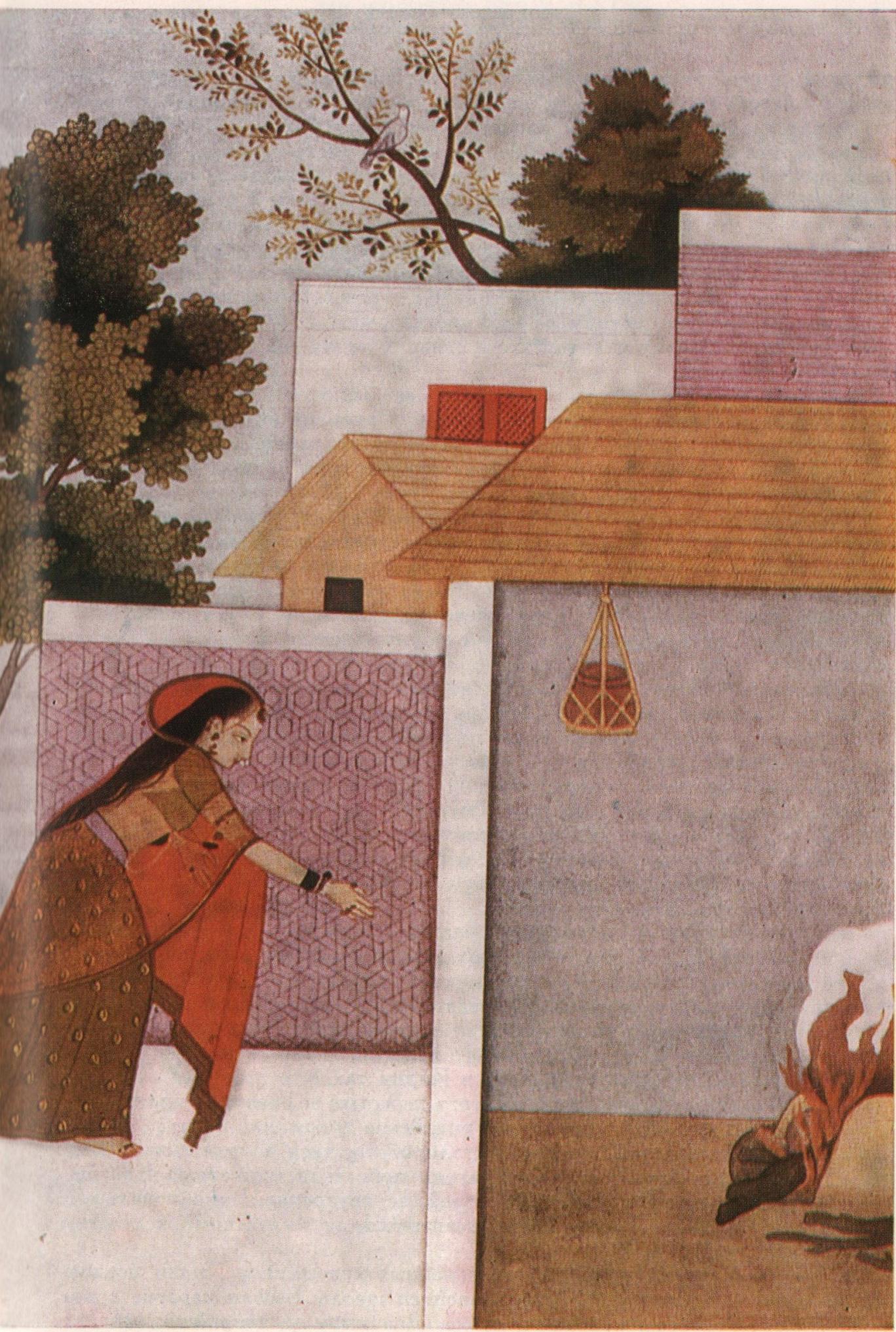
Действие происходит в комнатах и внутреннем дворе приемных родителей Кришны — Нанды и Яшоды. В композиции свободно совмещены разновременные события, вернее, одно событие показано развернутым во времени, — характерная черта пространственно-временного мышления средневекового миниатюриста. В левой части листа изображена Яшода, сбивающая масло, в правой — она же устремляется в дом, где на очаге кипит и убегает молоко, в то время как Кришна со своими товарищами потихоньку лакомится сбитым ею маслом.

Простейшими средствами художник передает мгновенность происходящего на наших глазах события: Яшода, еще не бросив работы, оборачивается на шум закипающего молока, и вот она уже бежит через дворик в комнату, и сразу же дети бросаются к горшку с пахтаньем. Все движение, направленное слева направо, стремительно и мгновенно, оно читается легко и естественно, не вызывая сомнений в смысле происходящего.

Стойная, грациозная фигура Яшоды представляет собой классический женский тип школы Кангры. Полны выразительности и очарования фигур-



4. Кришна, крадущий сбитое масло. Миниатюра школы Кангры. Ок. 1790—1800 гг.



ки детей, в особенности Кришны, ловко запустившего руку в горшок. Два мощных дерева на заднем плане переданы обобщенно и лаконично, но вместе с тем с особым чувством неповторимости каждого явления природы. Левое дерево, слегка изогнутое, срезано рамкой листа — прием, не известный ранним миниатюрным школам и придающий миниатюре сходство со станковой картиной. Стволы и кроны деревьев написаны с использованием светотени, и, что наиболее удивительно, этот прием в миниатюре Кангры никогда не разрушает общего плоскостно-декоративного строя композиции. Последний сохраняется благодаря использованию легкого, холодновато-светлого фона, на котором темные силуэты деревьев воспринимаются контрастнее, словно мы смотрим на них против света. В результате их «объемность» скрадывается сиянием этого фона, а линия сохраняет свое доминирующее значение.

Архитектурная часть фона написана в светлых тонах белого, светло-серого, бледно-сиреневого и охристого цветов. Орнамент использован крайне умеренно: легкая графическая сетка изразцового набора, роспись фриза на павильоне, резной карниз. На фоне гладких стен и пола четко выделяются движения всех действующих лиц.

Самая динамичная фигура — Яшоды выделена интенсивным оранжево-золотым пятном сари. Простая рамка густого холодного синего цвета контрастирует с этим оранжевым пятном, подчеркивая и выделяя его на светлом фоне и уравновешивая цветовую гамму миниатюры. Если ее убрать, цветовая гармония нарушится, оранжево-зеленые пятна будут раздражать зрителя своей навязчивостью, а белый фон покажется скучным и безжизненным.

Оранжевые огоньки разбегаются по всему полю листа — это решетка окна, узор карниза, рубашка одного из мальчуганов. Все остальные цвета приглушенны, и только чистый белый цвет вполне сияет рядом с горящим оранжевым, скрадывая его яркость, умиротворяя спор контрастных цветовых ударов. Этот колористический прием столкновения белого цвета и контрастных цветовых пар уже известен нам по миниатюрам Басоли. Школа Кангры продолжает колористические традиции Басоли, особенно на раннем этапе своего развития. В лучших своих образцах она покоряет сочетанием незаурядного декоративного мастерства, живой выразительности и тонкости ритмического чувства.

Миниатюра Кангры завершает средневековый этап развития индийской живописи. В ней уже вызревают черты искусства Нового времени, и в то же время в полной мере выявлены характерные особенности средневекового образного мышления. Ей остается сделать всего один шаг, чтобы вступить в новую fazu развития, перешагнуть черту, отделяющую культуру средневековья от культуры Нового времени.

Исторические условия сложились в Индии так, что этот шаг был сделан лишь спустя столетие, после долгого перерыва в развитии индийского изобразительного искусства. И когда индийские художники начала XX века в поисках утраченной традиции стали обращаться к художественному наследию, их внимание в первую очередь привлекла миниатюра Кангры. Это не удивительно: ее образный строй, ее внутренний эмоциональный склад оказался ближе всего раннеромантическому индийскому искусству Нового времени.

В настоящее время внимание современных художников Индии больше привлекают экспрессивные формы живописи школы Басоли наравне с яркой выразительностью народного лубка. Дав импульс творчеству многих современных художников Индии, миниатюры школы «пахари» остаются непреходящей ценностью великой культуры.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Всеобщая история искусств, т. 2, кн. 2. М., 1961, с. 238—241.
2. Карпова Н. К. Миниатюра школы Кангры.—В сб.: «Искусство Индии». М., 1969, с. 168—188.
3. Тюляев С. И. Искусство Индии. М., 1968, с. 122—130.
4. Anand M. R., Goetz H. Indische Miniaturen. Dresden, (cop. 1967).
5. Archer W. G. The Loves of Krishna in Indian Painting and Poetry. London, 1957.
6. Kaul M. Trends in Indian Painting. New-Delhi, 1961.
7. Hajek L. Indische Miniaturen der lokalen Schulen. Praha, 1961.
8. Randhava M. S. Basohli Painting. Delhi (1959).
9. Randhava M. S. Kangra Valley Painting. Delhi (1954).
10. Randhava M. S. The Krishna Legend in Pahari Painting. New-Delhi, 1956.