

На правах рукописи

Атманова Юлия Георгиевна

**ПОРТРЕТ В МОГОЛЬСКОЙ МИНИАТЮРНОЙ ЖИВОПИСИ
XVI-XIX ВЕКОВ
(иконография, типология, семантика)**

Специальность 17.00.04 -
изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва 2013

Работа выполнена на кафедре всеобщей истории искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

Научный руководитель кандидат искусствоведения, доцент
Сердюк Елена Анатольевна

Официальные оппоненты доктор филологических наук, профессор
Суворова Анна Ароновна
заведующая отделом литератур народов
Азии Института востоковедения
Российской академии наук

кандидат искусствоведения,
Шептунова Ирина Игоревна
ведущий научный сотрудник
Государственного музея искусств
народов Востока

Ведущая организация Московский государственный
академический художественный
институт им. В.И. Сурикова

Защита диссертации состоится « 27 » февраля 2013 года в 16 часов на заседании Диссертационного совета (Д 501.001.81) при Московском государственном университете имени М.В. Ломоносова. Адрес: 119991, Москва, ГСП-1, Ломоносовский пр-т., МГУ, Шуваловский корпус, аудитория А-416.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале Фундаментальной библиотеки МГУ имени М.В. Ломоносова.

Автореферат разослан « » января 2013 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения, доцент

Е.А. Ефимова

Предмет исследования

Диссертационное исследование посвящено одному из наиболее ярких и оригинальных явлений могольской культуры – искусству портретной миниатюры. Могольская живопись существовала в Индии на протяжении трех столетий, в эпоху Великих и Поздних Моголов (вторая половина XVI – первая половина XIX вв.). Практически с самого начала своего существования портрет стал занимать ведущее место в иерархии ее жанров. Совершенствование художественных средств и технических приемов могольской живописи происходило в основном именно в этом виде искусства. Именно в портретном жанре нашли свое наиболее яркое выражение эстетические нормы эпохи, ее художественные идеалы; в нем, как в зеркале, отражались вкусы, идеи и политические воззрения, господствовавшие в могольском обществе.

Могольский портрет развивался главным образом в рамках миниатюрной живописи, но были и другие портретные формы. К сожалению, они дошли до нас либо в малом количестве (как в случае с медальерным портретом), либо не сохранились вовсе, а известны преимущественно из описаний, оставленных могольскими падишахами и европейскими путешественниками (портрет в монументальной живописи). В данной диссертационной работе исследуется могольский портрет, выполненный в формате миниатюры, хотя там, где это необходимо, привлечены монументальная и медальерная формы.

Актуальность темы

Актуальность темы обусловлена недостаточной степенью изученности могольского живописного портрета как в российском, так и в зарубежном искусствознании. В основной своей массе исследования посвящены отдельным вопросам портретного жанра и охватывают сравнительно непродолжительный, но достаточно хорошо изученный период с конца XVI до середины XVII века, т.е. время расцвета и наивысшего подъема могольской культуры. К сожалению, многие проблемы, затронутые в этих исследованиях, еще не подвергались детальному и всестороннему изучению. В искусствоведческой литературе до

сих пор отсутствуют труды, в которых живопись эпохи Великих и Поздних Моголов рассматривалась бы в ее неразрывной целостности, т.е. как единый исторический период. Безусловно, за свое трехсотлетнее существование искусство могольской миниатюры претерпевало изменения, переживая и «взлеты и падения», но все же оно последовательно продолжало и развивало традиции своей живописной школы, выработанные еще во второй половине XVI века.

Могольская портретная миниатюра, являясь весьма важной и показательной частью государственной и художественной жизни могольской элиты, заслуживает самого пристального внимания и всестороннего анализа со стороны специалистов. В последнее время к данной теме наблюдается все возрастающий интерес, что подтверждается активной деятельностью музейных сотрудников. В частности, не так давно в берлинском Музее азиатского искусства (Далем) прошло две выставки, посвященные индийскому портрету: «Porträts der Moghul-Ära» (февраль 2009 – май 2010) и «Porträts der Moghul-Ära. Teil II» (август 2010 – январь 2011). Также важным событием 2010 года стало открытие выставки «The Indian Portrait, 1560-1860», проходившей в Национальной портретной галерее Лондона.

Степень научной разработанности темы

Среди многочисленной и разноликой научной литературы по могольскому искусству очень мало работ, в которых бы поднимались и изучались проблемы могольского живописного портрета. До сих пор не вышло ни одной монографии, специально посвященной этой теме. В связи с этим большую ценность в деле изучения могольского портрета составляют различные музейные каталоги, в которых среди прочих живописных произведений весьма обширно представлены и могольские портреты.

История изучения могольской живописи началась в первые годы XX века. В числе первых серьезных исследователей индийской культуры и живописи были британский историк искусства Эрнест Хэвелл и его индийский коллега

Ананда Кумарасвами. Они оба усматривали важнейшую особенность могольского искусства в отходе от средневековой религиозности и в торжестве светского начала. Портретную миниатюру они относили к главным достижениям могольской живописи, полагая, что именно в ней смогли наиболее ярко проявиться реалистические тенденции времени.

Особое место среди работ первой половины XX столетия занимает обширное исследование видного английского историка искусства Перси Брауна «Indian Painting under the Mughals» (1924). Несмотря на то что многие предложенные автором атрибуции могольских миниатюр пересмотрены современными специалистами, работа П. Брауна для нашего времени не потеряла своего значения как первое масштабное исследование могольской школы живописи.

Наиболее ценным для нашего исследования является то, что П. Браун посвятил портретному искусству отдельную главу в своей монографии, тем самым положив начало традиции искусствоведческих исследований по данной теме. Автор характеризует портретную живопись как одно из ярчайших проявлений всего могольского искусства, подробно останавливаясь на памятниках первой половины XVII века.

Стоит отметить также исследования известного искусствоведа Ордхендры Ганголи, основателя индийского журнала «Rupam», в котором было опубликовано несколько работ ученого. Статьи были посвящены отдельным памятникам могольской портретной живописи и носили характер свободных заметок знатока искусства. В 1928 году появляется статья О. Ганголи, посвященная женским изображениям в могольской миниатюре.

Среди работ описательно-атрибутивного характера, написанных в 1930-х годах, своим узконаправленным подходом выделяется серия статей Ивана Щукина, опубликованная во французском журнале «Révue des Arts Asiatiques» и посвященная теме могольского портрета времени Джахангира и Шах Джахана.

Определившись на раннем этапе изучения могольской живописи жанры искусствоведческой литературы развивались следующими поколениями исследователей, работавшими во второй половине XX века. В научный обиход были введены новые данные и атрибуции. Между тем, в трудах этого времени можно видеть продолжение тенденции к исследованию преимущественно живописи Великих Моголов, точнее, времени правления Акбара, Джахангира и Шах Джахана. Последующий же, довольно продолжительный и по-своему оригинальный период могольской живописи времени правления падишаха Аурангзеба и Поздних Моголов остается, как и прежде, без должного внимания.

В периодических изданиях продолжают публиковаться статьи, посвященные вопросам атрибуции конкретных портретных памятников. В отличие от более ранних работ исследования этого времени имеют более высокий уровень точности. Авторы предлагают в целом достоверную идентификацию и научно обоснованную датировку портретных изображений.

Во второй половине XX века значительно активизировалась деятельность индийских ученых. Результаты их научной работы были представлены не только отдельными монографиями, но и регулярными публикациями в индийском специализированном журнале «Marg», где также печатались научные исследования их зарубежных коллег. Несколько номеров этого журнала было посвящено могольскому искусству. Кроме того, в двух выпусках журнала содержались статьи, исследующие деятельность конкретных могольских художников, среди которых были и портретисты.

Работа по изучению творчества конкретных художников получила во второй половине XX века широкое применение не только в статьях журнала «Marg», но и в отдельных монографиях. Свое отражение эта тенденция нашла и в книге Амины Окада «Indian Miniatures of the Mughal Court» (1992). Вторая и самая большая по объему часть ее монографии посвящена творчеству отдельных могольских мастеров, многие из которых были прославленными портретистами. Наибольшую ценность для нашего исследования представляет

первая часть ее монографии, в которой затрагиваются вопросы имперской идеологии Великих Моголов, в основном на примере периода правления Джахангира. Внутри данной главы А. Окада выделяет специальными темами династический и аллегорический портрет эпохи Великих Моголов. По существу она является первым специалистом, обратившимся к данной проблематике.

Среди исследований второй половины XX столетия важное место занимает работа индийского ученого Сом Пракаш Вермы «Mughal Painters and Their Work: a Biographical Survey and Comprehensive Catalogue» (1994). На основе доступного автору материала был составлен обширный каталог-справочник, без которого теперь не может обойтись ни один специалист, изучающий могольскую живопись. В 1980-х годах С.П. Верма плодотворно работает над темой могольского живописного портрета. В 2005 году вышла монография С.П. Вермы «Painting, the Mughal Experience», в которой исследователь посвятил целую главу могольскому живописному портрету.

Во второй половине XX века появляются монографии европейских и индийских исследователей, специально посвященные изучению иллюстрированных рукописей и художественно оформленных альбомов. Для нашего исследования они представляют особый интерес, поскольку могольские исторические манускрипты и альбомы-*муракка* были, как правило, богато украшены различными видами портретных изображений конкретных исторических персон.

Наряду с зарубежными коллегами свой вклад в изучение могольских иллюстрируемых памятников внесли и отечественные исследователи. С.И. Тюляев занимался изучением миниатюр из разрозненного манускрипта «Бабур-наме», находящегося в собрании Государственного музея Востока. Изучение этого памятника продолжила И.И. Шептунова, посвятив ему несколько отдельных статей и подготовив выпуск прекрасного каталога.

Среди работ отечественных исследователей индийской миниатюры следует особо выделить труды ленинградского индолога Т.В. Грек, в которых

ставились и изучались проблемы могольской портретной живописи первой половины XVII века. Этой теме было специально посвящено ее диссертационное исследование. В основе работы лежали миниатюры из ленинградских собраний, которые Т.В. Грек в силу своей профессиональной деятельности в Государственном Эрмитаже должна была научно атрибутировать.

В целом, существующая литература по могольскому искусству обнаруживает недостаточную разработанность темы портретной живописи эпохи Великих и Поздних Моголов. Абсолютно не исследованным остается вопрос об истоках и предпосылках генезиса портретного жанра в могольской миниатюре второй половины XVI века. До сих пор подробно не рассматривалась проблема творческого метода художников-портретистов. Во всех существующих работах исследуются частные вопросы и отдельные аспекты могольского портрета, основное внимание при этом сконцентрировано на живописи первой половины XVII века, но и она пока изучена довольно фрагментарно. Между тем весь этот материал нуждается в продуманной систематизации и логическом обобщении.

Цели и задачи исследования

Цель данного диссертационного исследования заключается в теоретическом осмыслении и анализе искусства портретной миниатюры в могольской живописи второй половины XVI – середины XIX вв. В связи с малой изученностью заявленной темы в задачу настоящего исследования не входит написание подробной истории могольского живописного портрета с детальным рассмотрением всех его типов. Главное внимание уделено официальному (одиночный, групповой), аллегорическому и династическому портретам.

В данной работе мы постараемся осветить основные историко-художественные проблемы могольского живописного портрета. Для осуществления поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- анализ художественно-изобразительных истоков и культурно-исторических предпосылок могольского живописного портрета;
- выявление особенностей процесса генезиса портретного жанра в могольской миниатюрной живописи и описание основных этапов его развития;
- типологическая классификация могольского портрета (формально-художественная и идейная);
- изучение символично-смыслового наполнения аллегорического и династического портретов, интерпретирование художественных метафор (сопоставление центральных и маргинальных сюжетов, которые подчас дают сюжету новое прочтение);
- определение основных методов и приемов атрибуции могольских портретных миниатюр.

Методика исследования

Теоретические и методологические основы исследования построены на принципах комплексного междисциплинарного подхода с всесторонним привлечением формально-стилистического, иконографического и иконологического анализа, а также методов реконструктивно-фактологического, лексикологического и других подходов. Живописные произведения рассмотрены в историко-художественном и культурно-бытовом контексте с учетом специфики средневекового мышления, присущего их создателям. В связи с выбранным нами проблемным подходом к изучению материала работа выстроена не в хронологической последовательности, хотя при рассмотрении отдельных тем мы стремились придерживаться принципа историзма.

В процессе исследовательской работы был привлечен обширный круг памятников конкретного исторического периода, выявлены художественные особенности и характерные черты, присущие могольскому портрету на разных этапах его развития. Учтены также памятники, вошедшие в научный обиход за последнее десятилетие (по большей части позднегогольская живопись).

Научная новизна исследования

Данная работа является первым обращением к исследованию портретного жанра в могольской миниатюрной живописи, рассматривающему весь могольский период как неразрывное целое: не только достаточно хорошо изученный период Великих Моголов (точнее, живопись первой половины XVII века), но и практически не исследованную эпоху Поздних Моголов.

В диссертации предложена реконструкция методики создания могольской портретной миниатюры с учетом социальных и бытовых реалий своего времени, на основе косвенных свидетельств (литературных и изобразительных) доказано положение о работе могольских художников-портретистов с натуры, выявлены три вида графического портрета.

В контексте изучения генезиса портретного жанра, а также истоков творческой манеры могольских художников-портретистов большое внимание уделено проблематике культурных связей, вопросам преемственности живописных традиций и реконструкции художественных заимствований. Кроме того, в работе была предпринята попытка обозначить исторические предпосылки, которые активно стимулировали интерес могольских художников и их заказчиков к индивидуализированным, а затем и портретным изображениям конкретных исторических деятелей.

Впервые поднимается и научно обосновывается вопрос о разграничении понятий *чехренами* (изображение «лиц с именем») и *чехрегошаи* (изображение вымышленных персонажей).

Важное место уделено идейно-прокламативной программе могольского портрета, интерпретации аллегорических образов и мотивов, представленных в портретах венценосных особ.

Выстроены рабочие гипотезы о специфике атрибуции могольского портрета, произведена попытка систематизации методов и приемов научной атрибуции с привлечением конкретных примеров, уточнены атрибуции некоторых памятников из московских и петербургских государственных собраний.

Практическая значимость работы

Практическое значение диссертации заключается в том, что собранный в ходе исследования фактический и теоретический материал, а также приведенные выводы и предложенные переатрибуции могут быть применены как в обобщающих научных работах, так и в узкоспециализированных исследованиях, посвященных отдельным вопросам могольского изобразительного искусства. Материалы диссертации могут быть полезны историкам искусства, музейным работникам, всем исследователям, занимающимся историей, философией и культурой Индии средневекового периода и Нового времени. Основные положения исследования могут быть использованы в лекционных курсах и семинарских занятиях по истории искусства Востока.

Апробация работы

Диссертация подготовлена, обсуждена и рекомендована к защите на кафедре всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Основные положения и выводы диссертации нашли отражение в опубликованных научных работах автора.

Структура исследования

Диссертация состоит из введения, включающего историографический обзор, пяти глав, заключения, библиографии и приложения, которое содержит две таблицы (список художников специализации *чехренами* и *чехрегошаи*; список портретов времени правления Акбара), словарь терминов, список сокращений и список иллюстраций. Основные главы и заключение сопровождаются сносками и примечаниями, помещаемыми внизу страниц основного текста. Диссертационное исследование дополнено иллюстративным материалом.

Структура работы была определена спецификой и малой изученностью предмета исследования, а также поставленными задачами. В работе

присутствует деление по тематическому принципу, каждая глава посвящена отдельной узконаправленной теме, посвященной той или иной проблеме, касающейся могольского живописного портрета.

Содержание диссертации

Введение

Во введении раскрыта актуальность исследования, его научная новизна, предмет и объект исследования, его методика, а также основные цели и задачи. Большой раздел посвящен историографическому очерку, в котором отмечены достижения как отечественного, так и зарубежного искусствоведения в области изучения могольской миниатюрной живописи. Характеризуется ряд работ, отдельные концептуальные положения и гипотезы которых были использованы при написании диссертации.

Глава I. Истоки и исторические предпосылки.

Первая глава состоит из четырех разделов, три из которых посвящены рассмотрению проблематики культурных связей и вопросам преемственности живописных традиций. В четвертом разделе предпринята попытка выявить исторические предпосылки, которые могли способствовать генезису могольского портрета.

Могольская школа миниатюрной живописи сформировала свой неповторимый стиль в 1550-1570-х годах на основе двух живописных традиций – иранской и индийской. Европейские же мотивы стали активно проникать в могольскую миниатюру несколько позднее, начиная с 1580-х годов. Важно отметить, что интерес к индивидуализированным, а затем и портретным изображениям своих современников появился у могольских миниатюристов уже в семидесятые года, т.е. когда, как известно, они были еще мало знакомы с европейским искусством. В связи с этим, при изучении истоков могольского портрета, мы посчитали необходимым обратить более пристальное внимание на тот достаточно продолжительный период времени, который связан с

художественными достижениями искусства домогольской Индии и средневекового Ирана и Мавераннахра.

В ходе проведенного анализа и предпринятой попытки реконструировать состояние портретного искусства в домогольской Индии на основе литературных источников и памятников изобразительного искусства, мы пришли к заключению, что в искусстве древней и раннесредневековой Индии портретное изображение все же бытовало. Открытым остается вопрос, каким образом в нем решалась проблема сходства, поскольку домогольский портрет на протяжении долгого времени оставался типическим и идеализированным, иногда почти имперсональным. Он был подвластен общим религиозно-этическим нормам своей эпохи. Но для нас в данном случае важен сам факт существования в то время фиксации внешности конкретной исторической личности, который ясно свидетельствует о том, что традиция портретного изображения появилась в искусстве Индии задолго до прихода Великих Моголов. В свою очередь, эта традиция могла оказать определенное воздействие на становление могольского живописного портрета, тем более что он, несмотря на стремление к реалистическому отображению физических особенностей модели, все-таки сохранял черты типизации и идеализации, присущие домогольскому искусству.

Следует также отметить, что с самого начала в могольских придворных мастерских наряду с приглашенными из соседних государств художниками-мусульманами работало очень много местных художников-индусов, собранных падишахом Акбаром из разных областей Индии. Свое первоначальное обучение они получили в местных живописных школах Гуджарата, Мальвы, Раджастхана и др., которые отличала своя неповторимая образность и оригинальность художественного языка. Традиции этих школ местные художники привнесли в только еще формирующийся стиль могольской миниатюрной живописи и, по всей видимости, в портретное искусство. Очень важным является и тот факт, что во времена Акбара, по нашим подсчетам, в специализациях *чехрегошаи* и

*чехренами*¹, имеющих прямое отношение к генезису и становлению могольского портрета, работало двадцать девять художников, из которых подавляющее большинство опять-таки было индусами.

В XVI веке Могольская Индия поддерживала тесные дипломатические и культурные отношения с мусульманскими государствами Ирана, Хорасана, Мавераннахра и Турции, где уже в конце XV века придворные миниатюристы писали портретные изображения своих суверенов, местной знати, ученых и представителей творческих специальностей (поэтов, каллиграфов, художников и др.). Стоит отметить, что специфика портретной миниатюры этого и последующего времени выражалась в своеобразных и условных формах. Индивидуальные характеристики проступали еще очень слабо, образ наделялся чертами некоторой идеализации и стилистически полностью соответствовал традициям каждой конкретной миниатюрной школы.

Могольские художники были не понаслышке знакомы с достижениями иранской и среднеазиатской миниатюрной живописи, в том числе и в области портретного жанра. Здесь важно отметить, что первые портреты, вышедшие из могольских мастерских, были написаны именно иранскими художниками, которые в 1540-1550-х годах иммигрировали из сефевидского государства ко двору Хумаюна в Кабул, а затем последовали за падишахом в Дели.

Иранские мастера привнесли в раннюю могольскую портретную живопись стилистические черты гератской и тебризской миниатюрных школ с их условно-обобщенной трактовкой портретного образа. Появление же индивидуализированных изображений, стремление к конкретизации внешности портретируемого в творчестве иранских живописцев, таких как Абд ус-Самад, скорее следует связывать с формированием в могольских интеллектуальных кругах новым отношением к личности человека, делающим акцент на его индивидуальности.

¹ В первом случае это изображение вымышленных персонажей, а во втором – исторических персон.

Влияние иранского и среднеазиатского искусства не ограничивалось только стилевыми особенностями, которые были присущи первым могольским портретам, исполненным выходцами из Ирана и Хорасана. Начиная с 1570-х годов в могольский официальный портрет стали активно проникать некоторые элементы иконографии тимуридско-раннесефевидского индивидуального портрета: в могольской практике изображали модель стоящей на плоском одноцветном фоне с разворотом фигуры на три четверти и ногами, изображенными в профиль. Помимо иконографических стереотипов могольские миниатюристы позаимствовали у своих иранских коллег также определенные атрибуты.

Между тем стоит отметить, что такое активное проникновение в могольский портрет стилистики, иконографии и атрибутики тимуридско-сефевидской живописи было характерно только на начальном этапе его развития, т.е. в последней четверти XVI века. В XVII веке можно наблюдать даже своего рода обратный процесс, когда иранские живописцы начинают проявлять живой интерес к могольским портретным изображениям и на свой манер воспроизводить их особенности.

Благодаря знакомству с достижениями западноевропейского искусства в могольскую миниатюру проникли новые живописные приемы и композиционные решения (элементы прямой и воздушной перспективы, светотеневая моделировка и т.д.); была обогащена типология портретного жанра, в которой появились аллегорические композиции со сложным набором европейских символов и мотивов. Но, пожалуй, с бóльшей силой и более значимыми последствиями влияние европейского живописного портрета выразилось в непрестанном стремлении могольских миниатюристов к жизненной правдивости и документальной достоверности, нашедшими свое наиболее талантливое воплощение в портретных произведениях.

Таким образом, художники придворной мастерской Акбара были знакомы с различными изобразительными традициями портретной живописи, как европейской, так и индийской, среднеазиатской и иранской. Они умело

синтезировали в своем творчестве новые живописные приемы и художественные принципы. Важно отметить, что заимствование заключалось не в слепом подражании или механическом повторении, а представляло собой талантливые и вдохновенные интерпретации, которые стали возможны благодаря тому, что легли на благодатную и уже подготовленную почву.

Глава II. Технология создания могольского живописного портрета.

Вторая глава посвящена описанию технологических особенностей создания могольской миниатюры. В нашу задачу входило выявление наиболее характерных методов и приемов, используемых могольскими художниками-портретистами в своей работе. Принимая во внимание ограниченность фактического материала по данной теме, мы смогли предложить лишь гипотетическую реконструкцию методики выполнения могольского портрета, опираясь по большей части на косвенные свидетельства.

Изготовление средневековой восточной миниатюры представляло собой сложный и трудоемкий процесс. Как принято считать, могольских художников с ним познакомили персидские мастера, приглашенные в 1550-х годах падишахом Хумаюном в Индию. Технология создания живописного произведения была общей для всего средневекового мусульманского мира, она лишь незначительно варьировалась в разных регионах, подвергаясь влиянию местных художественных традиций. Безусловно, для того чтобы определить особенности могольской художественной практики, специфику производства могольского портрета, кроме теоретических изысканий необходимы также лабораторные исследования (техничко-технологический анализ произведения), которых пока в должном объеме сделано не было.

Могольские художники писали портрет в зависимости от выработанного ими практического навыка, а также под воздействием ряда субъективных причин, которые были продиктованы бытовыми и социальными реалиями того времени. Прежде чем приступить к созданию живописного образа, художник должен был сначала сделать графический рисунок. Детальный анализ

подобного рода рисунков позволил нам прийти к заключению о том, что в могольское время существовало по меньшей мере три типа графического портрета.

Рассматривая в совокупности изобразительные и литературные источники могольского периода, мы пришли к выводу, что в процессе создания портретного образа работа с натуры имела большое значение для могольских художников. Мастера делали с натуры не только беглые наброски и подробные рисунки своей модели, но и писали живописные портреты «за один сеанс», придавая им законченный вид уже в художественной мастерской.

Как было установлено в ходе исследования, в могольской художественной практике работа с натуры имела свою специфику, она не подразумевала прямое позирование модели. Художник должен был сделать этюд во время одного из официальных приемов или собраний, где портретируемый мог стоять среди других приглашенных персон на довольно далеком расстоянии от художника или вообще находиться в движении. На основе выполненных с натуры штудий, как правило, создавались индивидуальные живописные портреты.

Техника, которую использовали могольские миниатюристы, позволяла им без ущерба для произведения вносить поправки на любой стадии работы, что, безусловно, способствовало созданию жизненно достоверных портретных образов.

Глава III. Очерк развития могольского портрета.

В третьей главе исследуется история становления и формирования могольского живописного портрета на протяжении всего существования могольской школы живописи, что обусловило деление этой главы на две части. Первый раздел посвящен периоду правления Великих Моголов, а второй – Поздних Моголов.

В период правления Акбара большое распространение получает исторический жанр. В связи с этим активно начинают переписываться и богато украшаться миниатюрами исторические сочинения. Здесь происходит

постепенное формирование живописного портрета: типизированные и обобщенные образы стали приобретать все более конкретные черты. В связи с зарождением портретного жанра выявляется специализация художников-портретистов, которую специальные писцы (*катибы*) начинают фиксировать в надписях на полях миниатюр, приводя имена художников.

Таким образом, появились особые подписи *čehre-i nāmi / nāmi čehre* и *čehregošāi*. Фраза *čehre-i nāmi* дословно означает “лицо с именем” или “известное лицо”. Скорее всего, такая подпись говорит о специализации художника, который выписывал на миниатюре лица конкретных исторических персонажей, чьи имена были названы в тексте иллюстрируемой хроники. Он стремился передать индивидуализированные черты лица такого персонажа «с именем».

Другая подпись *čehregošāi* дословно значит “открывающий лицо”, “снимающий покрывало с лица”. Такая подпись, по всей видимости, называет специализацию художника, написавшего на миниатюре лица второстепенных персонажей, как правило, созданных воображением самого мастера, а именно: слуг, знаменосцев, оруженосцев и др. Другими словами, в задачу этого художника не входила передача портретного сходства, он должен был написать лица персонажей «без имени», создать обобщенный образ человека.

Появление вместе терминов *чехрегошаи* и *чехренами* в одной из миниатюр к «Акбар-наме»², подтверждает наше предположение о том, что понятия эти подразумевали различную специализацию. Термин *чехрегошаи* являлся синонимом слов *сурат* (образ) и *чехре* (лицо)³, смысловой контекст которых не предполагал тождества с понятием «портрет». В качестве одного из доказательств можно привести тот факт, что данные термины встречаются не только в иллюстрациях к исторической литературе, но и в миниатюрах к

² «Слон по имени Лакхна пытается сбросить с себя падишаха Акбара», «Акбар-наме», 1604 г., СBL. Здесь на фоне многочисленных типизированных образов (*чехрегошаи*), написанных художником Анантом, сильно выделяется своей конкретикой и жизненной достоверностью портретный образ падишаха Акбара (*чехренами*), созданный известным художником Манохаром.

³ Слова *сурат* и *чехре* также встречаются в надписях, оставленных *катибами* на полях миниатюр.

художественным произведениям, где все персонажи являлись вымышленными. Тогда как термин *чехренами* можно встретить только в иллюстрациях к историческим сочинениям и мемуарам. Необходимо также отметить, что статус художника, специализирующегося на изображении «лиц с именем», был намного выше статуса того, кто писал вымышленные образы. Об этом может свидетельствовать количественное неравенство при употреблении данных терминов в подписях к миниатюрам. Так, *чехренами* встречается намного чаще, чем *чехрегошаи*, *сурат* или *чехре*.

За относительно короткий срок (четверть века) в могольской живописи времени правления Акбара не только возникли предпосылки появления портретного жанра (в иллюстрациях к историческим сочинениям и мемуарам), но также сложился тип индивидуального портрета на отдельном листе, где образ был наделен уже яркой индивидуальной характеристикой. Постепенно складывался канон для одиночного портрета – персона предстала в полный рост на нейтральном зеленом фоне или на фоне условно обозначенного пейзажа. Поза была жестко зафиксирована – ноги всегда писались в профиль, а торс в трехчетвертном повороте, но при изображении головы художники могли себе позволить некоторую свободу, передавая ее то в пол-оборота, то в профиль, а иногда и в развороте на одну четверть.

В период правления падишаха Джахангира портретная форма окончательно выделяется в автономный жанр. Для изображения отдельно стоящей фигуры вырабатывается устойчивая схема изображения, в которой главное предпочтение отдается профильному виду: голова и ноги в профиль, туловище в трехчетвертном повороте. Разработанный для официального одиночного портрета канон станет основной иконографической формой в портретном жанре вплоть до XIX века.

В связи с большой увлеченностью Джахангира живописным искусством и строгими требованиями, предъявляемыми им к портретному изображению, которое должно было иметь, по мнению падишаха, точное сходство с моделью, реалистические тенденции набирали все большую силу в могольской

портретной миниатюре. В это время художники продолжали использовать прежние композиционные приемы для многофигурных композиций, подвергая их порою значительной переработке. Появились новые типы портретов: детский, аллегорический и периферийный.

Искусство портретной миниатюры времени Шах Джахана продолжает плавно развивать традиции предшествующего периода, не внося при этом принципиально новых черт в стилистику и типологию могольского портрета. Единственным серьезным нововведением мастерской Шах Джахана можно считать династический портрет, т.к. первые известные миниатюры данного типа датируются именно этим временем.

Во время правления Аурангзеба интерес к живописному искусству падает, но, несмотря на это, портретная миниатюра продолжает существовать. Эта эпоха являет собой сложный переходный период, когда на смену изысканному и утонченному стилю первой половины XVII века постепенно приходит более сухая и жесткая манера письма, характерная для позднемогольской миниатюры.

В XVIII веке могольские падишахи уже мало интересовались работой придворных мастерских, а некоторые из них, по всей видимости, вообще были равнодушны к изобразительному искусству, что, естественно, не могло не сказаться на количестве заказов и качестве живописных произведений того времени. Как принято считать, в XVIII веке существует только один период, на который приходится некоторое оживление деятельности придворных миниатюристов – это время правления Мухаммад Шаха. Тем не менее, живописные мастерские с большей или меньшей активностью продолжали функционировать и при других могольских падишахах.

В XVIII веке одной из главных особенностей художественного языка произведений становится симметрия и подчеркнутая линейность, которые отвечают задачам четкого деления на пространственные планы, подчинения объема плоскости. Портрет этого времени отличает определенная сдержанность выразительных средств, отсутствие мягкой светотеневой моделировки и преобладание декоративно-ритмического начала.

Былое разнообразие ее типов сменяется очень ограниченным набором видов исключительно официального портрета. Подавляющее число миниатюр этого периода изображают могольских правителей, остальная, значительно меньшая по объему часть представляет собой портреты высшей знати. Другие же представители могольского общества уже совсем не попадают в поле зрения придворных художников. При этом предъявляемое ранее к портрету требование точной передачи жизненного сходства строго соблюдается на протяжении всего позднемогольского периода.

В это время большой популярностью пользуются два типа индивидуального портрета. Первый продолжает раннюю традицию, когда фигура изображается в полный рост на нейтральном фоне или на фоне условно трактованного пейзажа. Второй тип, хотя и был известен уже во второй половине XVII века, широкое распространение получает только в этот период. Здесь портретируемый представлен сидящим на верхней или нижней террасе своего особняка. Лицо его дано согласно канону в профиль, а туловище в трехчетвертном повороте.

История могольской придворной школы живописи завершается в середине XIX века после известного сипайского восстания (1857 г.), когда управление страной перешло к английской короне. Хотя могольская школа живописи перестала существовать как целостное явление, ее стиль и художественные традиции по-прежнему оставались востребованными. Организуя небольшие семейные мастерские, могольские художники и их потомки продолжали работать на многочисленных частных заказчиков (индийцев и европейцев).

Глава IV. Идеино-художественная программа монаршего портрета.

Четвертая глава посвящена трем наиболее значимым в идеологическом отношении видам монаршего портрета – дарительному, династическому и аллегорическому.

Одна из главных задач, которые был призван выполнять монарший портрет, состояла в том, чтобы в зримой форме отобразить идею

богоизбранности венценосной особы и укрепить веру в легитимность наследуемой ею власти. В связи с этим отношение к портрету, на котором был запечатлен могольский правитель, было совершенно особым.

Портрет правителя являлся очень дорогим и ценным подарком, его подносили в качестве почетного дара иностранным послам. В тех случаях, когда падишах вручал свой портрет кому-либо из могольских сановников, последний получал своего рода благословение и памятную награду, которую обязательно должен был носить как своеобразный знак отличия и оказанной ему милости. Ювелирный портрет того времени представлял собой живописное изображение, вставленное в медальон и украшенное драгоценными камнями. Его носили в виде украшения на тюрбане либо в качестве медальона. Появление ювелирного портрета принято связывать с проникновением в могольскую Индию в первой четверти XVII века произведений английских художников-миниатюристов Николаса Хиллиарда (1547-1619 гг.) и Исаака Оливера (ок. 1565-1617 гг.).

Представленный в настоящей работе материал позволяет сделать вывод о том, что панегирическое направление играло важнейшую роль в политической культуре могольского государства. Используя присущие ему выразительные средства, живописный портрет пропагандировал на свой лад идеи государственного мифа. Ведущей портретной формой, выполняющей прокламативную и репрезентативную функции, стали аллегорические композиции с изображением монаршей особы, в которых могольский владыка являл собой образ мудрого и справедливого падишаха, совершенного человека и вселенского правителя.

Время правления первых Моголов было отмечено активными усилиями по укреплению власти. Моголы остро нуждались в легитимизации своей власти не только на индийской земле, но и во всем мусульманском мире, поэтому для них было очень важно подчеркнуть древность, могущество и знатность своего рода, возводимого ими к великому Тимуру. Самые ранние могольские династические портреты датируются временем Шах Джахана, который, судя по всему,

придавал очень большое значение идейной разработке программы по легитимизации своей власти, хотя интерес к династическим циклам и композициям могольские падишахи проявляли и ранее. Во времена Акбара эта идея была заложена в серию богато иллюстрированных исторических сочинений. При Джахангире она нашла свое воплощение в графической форме – на государственной печати по центру было начертано имя самого Джахангира, а вокруг него располагались медальоны с именами его предков начиная с Тимура и заканчивая Акбаром.

В период Поздних Моголов разработанная в эпоху Акбара, Джахангира и Шах Джахана идейно-прокламативная программа монаршего величия будет существовать главным образом в вербальной форме (титулатура, легенды на монетах и печатях, художественно оформленные надписи в дворцовых интерьерах и др.). В забвение уйдут аллегорические образы венценосных особ. Интерес будет периодически проявляться только к династическим композициям и сериям. Между тем, абсолютно все портреты могольских падишахов служат одной главной идее – утверждения власти и величия Моголов.

Глава V. Проблемы атрибуции могольского портрета.

Последняя глава состоит из трех разделов, посвященных проблематике атрибуции могольской портретной миниатюры – это «идентификация», «проблемы подписей» и «датировка». Нашей целью было рассмотреть еще с одного ракурса специфику могольского портрета, в частности как в нем решалась проблема сходства и по каким законам происходило формирование портретного образа в одиночных и многофигурных композициях.

В могольской живописи индивидуализация облика портретируемого достигается несколькими способами. Во-первых, это происходит за счет акцента на наиболее характерных для его внешности особенностях: физиономических чертах, абрисе лица и посадке головы. Поэтому основополагающим методом идентификации является последовательное

сопоставление физиономических характеристик определяемого лица с его изображениями на других миниатюрах.

Атрибуция портретов, основанная исключительно на сопоставлении физиономических характеристик, не всегда приводит к правильным результатам. При рассмотрении портретов августейших особ необходимо также учитывать возможность присутствия фамильного сходства. Так, на некоторых миниатюрах принц Дара Шикох сильно похож на своего отца, падишаха Шах Джохана. Трудно бывает различить изображения Аурангзеба и его сына принца Муаззама. Если принять во внимание не только физиономические особенности, но и другие аспекты личностных характеристик, такие как одежда, антураж, атрибутика и др., то все встает на свои места.

Таким образом, не менее эффективным методом в определении личности изображенного на миниатюре исторического персонажа является выявление особых, характерных именно для него признаков. Применение данного метода возможно при условии, когда исследователь ознакомился и проанализировал другие изображения идентифицируемой персоны, с которыми он может сравнить исследуемый портрет (не следует забывать при этом и о физиономическом сопоставлении). Так, анализ характерных признаков: формы усов и бороды, наличие или отсутствие бакенбард, деталей костюма, украшений и др. – дает возможность достаточно точно определить, кто изображен на миниатюре.

Одной из основных проблем атрибуции произведений восточной живописи является классификация стоящих на них подписей, одни из которых можно причислить к категории достоверных, другие же – сомнительных. Надписи, выполненные на полях живописных листов, часто являются поздними и недостоверными. Поэтому в процессе научной атрибуции могольских миниатюр могут возникнуть определенные сложности, приводящие порою к фактическим неточностям и ошибкам при идентификации персонажей или изображенного события, а также при датировке памятника. Многие из этих

трудностей рассмотрены нами на примере конкретных живописных произведений.

Не менее важной задачей атрибуции является определение времени создания художественного произведения. Главная проблема, с которой сталкивается исследователь при датировке могольских миниатюр на отдельном листе или из альбомов-*муракка*, связана с особенностями их многослойной структуры. Живописный лист состоял из картона с наклеенной на него миниатюрой и полями-*хашия*, переход между которыми украшался узкими цветными рамками и *джадваль*. Дело в том, что миниатюра могла быть наклеена на картон, изготовленный позже или, наоборот, раньше по времени.

Дифференцированного подхода требует специфика могольской миниатюры, составленной из четырех и более индивидуальных портретов, поскольку все они могли быть написаны в разное время. Определенные сложности возникают при датировке групповых портретов, которые содержат записи и поновления или поздние портретные интерполяции.

Еще одна сложность заключается в том, что портретное произведение может состоять из нескольких фрагментов, вырезанных из других миниатюр и наклеенных на один лист. Мастер объединял все части в единое целое, чаще всего размещая фрагменты на фоне общего пейзажа. Края таких вставных фрагментов в могольской миниатюре найти не всегда просто, иногда их можно обнаружить только при сильном увеличении.

Основным методом при датировании миниатюры можно считать стилистический анализ живописи. Неоценимую помощь может оказать также знание историко-бытовых реалий (одежда, прическа, архитектура, предметы быта, оружие и т.п.). Применяя такого рода данные, следует помнить о копиях, сделанных позднее, где также могут присутствовать подобные отличительные признаки. Но, несмотря на это, у специалиста всегда есть возможность определить, что перед ним копия, прибегнув к методу стилистического анализа и учитывая некоторые подробности в деталях костюма и др.

К другому эффективному методу в определении времени создания портретного произведения также можно отнести сравнительный анализ, при котором персона с атрибутируемой миниатюры сопоставляется с другими своими прижизненными изображениями, выполненными в более ранние, или же, наоборот, поздние года. Детальное рассмотрение возрастных изменений, наблюдаемых во внешности изображенной персоны, позволяет расположить портреты в относительной хронологической последовательности.

Заключение.

В заключении подводятся итоги и формулируются основные выводы исследования.

В могольском портретном искусстве на протяжении всего периода его существования не было радикальных переломов. Самые заметные изменения затронули лишь стилевой аспект портретной миниатюры. Концепция могольского портрета и его типология оставались традиционными. Несмотря на ярко выраженные реалистические тенденции, могольский портрет всегда сохранял идеализированные и типизированные черты, синтезируя документальное и эстетическое начала. Он служил определенному социальному назначению, выявляя и подчеркивая главным образом общественное положение модели. Поэтому портретное изображение должно было в полной мере соответствовать сословному и эстетическому идеалам эпохи.

Строгая концепция могольского портрета даже при изображении головы в трехчетвертном повороте не позволяла художнику отобразить настроение или передать мимику персонажа. Самое большое, что он мог себе позволить в официальном портрете – это предельно лаконично запечатлеть сдержанные эмоции. В могольской портретной живописи лица многочисленных военачальников, эмиров, знатных вельмож и более мелких чиновников всегда остаются бесстрастно-спокойными. Образ самого падишаха также никогда не выступает разгневанным или обеспокоенным.

Могольский портретист действовал строго в рамках господствовавшего художественного направления и требуемого философско-политического контекста, воплощая в своих произведениях высокие идеалы эпохи. В этой связи личный артистический темперамент художника, его сугубо индивидуальное восприятие мира, своеобразие почерка не были как таковые востребованы и всегда пребывали где-то на втором плане.

Развитие портретного жанра в могольской живописи напрямую зависело от предпочтений правящего падишаха, поскольку именно он являлся главным заказчиком художественных произведений. Однако каких бы религиозных убеждений и эстетических взглядов не придерживался тот или иной могольский правитель, на протяжении всего периода существования могольской школы живописи портретная миниатюра оставалась самой востребованной формой искусства. Она была главным выразителем не только художественных вкусов, но и политических воззрений, являясь очень важным государственным инструментом возвеличивания монаршей особы, а через нее и могущества всей могольской империи.

Практически все крупные могольские мастера были превосходными портретистами. В обширной галерее портретных миниатюр, созданных за три столетия могольскими живописцами, представлен весь цвет индийского общества: правители, эмиры, полководцы, послы, религиозные деятели, представители творческих специальностей и многие др. Все эти образы во многом помогают нам визуализировать и персонифицировать историю могольского государства.

Основные положения диссертации изложены в следующих публикациях:

- 1. Портрет могольского падишаха из собрания Государственного музея Востока // Вестник МГУКИ. М., 2010, № 6. С. 247-251.**
- 2. Становление портретного жанра в могольской живописи второй половины XVI века // Вестник Московского университета. Серия 8. История. М., 2011, № 1. С. 148-159.**
- 3. Портрет падишаха Джахангира из собрания ГМВ (к вопросу атрибуции) // Вестник Московского университета. Серия 8. История. М., 2012, № 1. С. 131-142.**
4. Творческий метод могольских художников-портретистов // XVIII Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2011». Секция История. Тезисы докладов. М., 2011 (электронная версия).