

ПОСВЯЩАЕТСЯ
ДВАДЦАТИПЯТИЛЕТИЮ
НЕЗАВИСИМОСТИ ИНДИИ
(1947—1972)

DEDICATED
TO THE 25TH ANNIVERSARY
OF INDIA'S INDEPENDENCE
(1947—1972)

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ВОСТОЧНАЯ КОМИССИЯ ГЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА СССР

СТРАНЫ И НАРОДЫ ВОСТОКА

Под общей редакцией
члена-корреспондента АН СССР
Д. А. ОЛЬДЕРОГЕ

ВЫП. XIV

ИНДИЯ — СТРАНА И НАРОД
Книга 3



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Главная редакция восточной литературы
Москва 1972

Т. В. Грек

**МОГОЛЬСКИЕ МИНИАТЮРЫ XVII в.
С ИЗОБРАЖЕНИЯМИ ДВОРЦОВЫХ ПРИЕМОВ — ДАРБАРОВ
(Сравнительная характеристика групповых портретов)**

Портрет — это своеобразный, притом очень емкий с точки зрения содержащейся в нем информации, документ. Именно в портрете особенно тесно соприкасаются действительность и художественное творчество. В отношении могольской миниатюры эти положения в полной мере распространяются не только на индивидуальные портреты, но и на многофигурные композиции — групповые портреты. Именно в этих произведениях содержится ценный материал, характеризующий не только какую-то конкретную личность, но и взаимоотношения шаха и его приближенных, положение того или иного придворного. Состав представленных в многофигурных композициях персонажей, их расположение также представляют определенный интерес.

На специфику этой группы портретов, представляющих, как правило, изображение официальных церемоний при могольском дворе, наложив свой отпечаток особая форма могольской государственности. Огромная территория империи Великих Моголов была разбита на наделы (джагиры) небольшой группы феодалов, всего около 500 человек. Джагир был временным условным владением. Его величина и расположение, а также личный состав джагирдаров время от времени менялись шахом из опасения сепаратистских тенденций или желания привлечь или наказать кого-нибудь из эмиров. Индусские раджи и феодалы, признавшие себя вассалами Великого Могола, но сохранившие наследственные земли и полноту власти над подданными, тем не менее зависели от шаха, который подтверждал их права и в отдельных случаях вмешивался в порядок наследования.

Джагирдары обычно не жили в своем джагире, управляя им и собирая налоги при помощи уполномоченного — вакила. Местом их пребывания, так же как и индусской знати, часто бывала столица. При дворе было легче добиться милости шаха поднесением ему богатых даров или иными заслугами, получить более доходный джагир, добиться высокого чина — мансаба.

Могольские художники были очевидцами многих событий придворной жизни, они были хорошо знакомы с придворной иерархией и этикетом. Благодаря присущему им стремлению к точной, достоверной передаче окружающего они раздвинули рамки группового портрета, превратив его в подлинно исторический документ.

В настоящей статье сделана попытка рассмотреть групповой портрет в его развитии, определить различные этапы его истории, а также дать характеристику особенностей этого вида портретной живописи.

* * *

Групповой портрет появился в могольской миниатюре почти с самого возникновения этой школы. Он фиксирует колоссальное количество событий и персонажей, показывая незыблемость форм этикета, оставаясь формально неизменным и в то же время ярко характеризуя самое главное — изменения в подходе к изображению человека.

Групповые портреты представляют собой своеобразную хронику придворной жизни, живо откликающуюся на самые разнообразные события. Их сюжетами служат пышные приемы, беседы, встречи, празднества и т. д. По содержанию и по трактовке сюжета они могут быть разбиты на несколько довольно четко прослеживаемых групп: портреты официальные, аллегорические, романтические и портреты-наброски — материалы для первых трех групп.

В наиболее интересную и обширную группу официальных групповых портретов входят в основном изображения дворцовых приемов — дарбаров. На каждодневных утренних и вечерних дарбарах разбирались государственные дела, решались вопросы, связанные с управлением империей, объявлялись милость или неудовольствие шаха по отношению к его приближенным и сановникам, подносились дары шаху. Дарбары происходили также по случаю восшествия шаха на престол или годовщины этого события, приема послов или победоносного военачальника и т. д.¹ Многие из таких дарбаров, чем-то выделявшихся из верениц каждодневных, обязательных по этикету, изображались придворными живописцами, и часть этих работ сохранилась до наших дней.

Одним из наиболее ранних произведений подобного типа является хранящаяся в Ленинграде в Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина миниатюра с изображением дарбара Джахангира, где шах изображен с соколом в руке [5, рис. 12]. Джахангир здесь представлен сидящим на троне под роскошным балдахинном в кругу сыновей и придворных; вся обстановка соответствует хорошо известным описаниям этих церемоний. Перед шахом слева в верхнем ряду стоят трое юношей. Это, несомненно, его сыновья, о чем свидетельствуют занимаемое ими место, роскошная одежда, драгоценности и вооружение, а также портретное сходство, без труда устанавливаемое при сравнении изображений второго и третьего юношей с хорошо известными портретами второго сына Джахангира — Парвеза [19, 218, 232] и третьего — Хуррама [19, 193—194]. Первый молодой человек с перчаткой на руке, видимо, старший сын шаха — Хосров. Его иконография изучена плохо, так как сохранилось мало его портретов. Однако нельзя предположить, чтобы на этом месте, перед принцами, художник поместил кого-либо, кроме старшего сына шаха. Да и многие известные изображения Хосрова, хотя и уступающие этому в художественном отношении, обнаруживают портретное сходство.

Изображение этого дарбара по стилистическим особенностям (профильные изображения более достоверны, чем трехчетвертные)

¹ Среди этих церемоний особой пышностью отличались коронационные торжества, празднование Нового года и дней рождения шаха и его родителей. Эти даты отмечались по лунному календарю. Большинство же придворных праздников отмечалось по солнечному календарю.

и бытовым реалиям (плоская форма тюрбанов, длинные и узкие концы камарбандов) можно отнести к началу XVII в. Однако для точной его датировки есть и другие основания, прежде всего исторические. В середине первого года правления Джахангира (1605/06) Хосров под предлогом поездки к могиле деда бежал из ставки шаха, пытаясь собрать приверженцев и выступить против отца. Однако вскоре он был схвачен и впоследствии содержался в заключении. В марте 1606 г. Джахангир приказал снять цепи с ног Хосрова и разрешил ему гулять в саду. В этом же году Хосров пытался еще раз организовать заговор против шаха, но его снова постигла неудача. В 1612 г. Джахангир посылал за Хосровом и приказал ему бывать при дворе, возможно желая рассеять распространившиеся слухи о смерти принца. Из этого напрашивается вывод, что с середины 1605 г. до 1612 г. Хосров не являлся на шахских дарбарах [22, стр. 51, 55—59, 62, 64, 68].

Отождествление изображения юноши, стоящего перед Джахангиром, со старшим сыном шаха Хосровом позволяет показать то большое значение, которое придавалось этому виду изобразительного искусства при могольском дворе. Так, при сравнении одной из миниатюр Британского музея, имеющей подпись миниатюриста Манохара [9], работавшего при дворе Джахангира, с миниатюрой «Дарбар Джахангира с соколом» нетрудно заметить несомненное портретное сходство между Хосровом на дарбаре и юношей, подносящим шаху чашу с вином, на миниатюре Манохара.

Сравнение еще одной работы Манохара [6, рис. 19] с совершенно аналогичной композицией, но другим персонажем, включенным вместо Хосрова, позволяет предположить, что это авторское повторение миниатюры, сделанное уже после 1605 г., т. е. после восстания Хосрова. Опальный сын шаха не мог изображаться стоящим перед Джахангиром, что и вызвало появление второй композиции Манохара.

Определение миниатюры «Дарбар Джахангира с соколом» как одного из самых ранних образцов группового портрета подтверждается также и тем, что остальные персонажи этой композиции выглядят значительно моложе, чем на других известных официальных групповых портретах, имеющих дату исполнения позже 1606 г. Особенно показательны в этом отношении изображения раджи Бир Сингх Део, раджи Бхао Сингха, Абу-л Хасана, Ходжи Джахана, Итабар Хана и Анираи.

Раджа Бир Сингх Део стоит сразу же за Джахангиром справа, он держит в руках чаури — опахало. На других групповых портретах раджа занимает также место в непосредственной близости от Джахангира. До настоящего времени было известно два изображения этого человека. Еще в 1930 г. И. Щукин определил (на миниатюре Музея Виктории и Альберта в Лондоне с изображением дарбара Джахангира) персонаж, стоящий справа, сразу за Джахангиром, как раджу Бир Сингх Део [19, LIV]. Эту композицию И. Щукин датирует 1610—1614 гг.

Им же был отождествлен с Бир Сингх Део по портретному сходству персонаж, стоящий в первом ряду придворных на миниатюре Бостонского музея [19, LV], выполненной в 1619 г. Сейчас можно, также основываясь на портретном сходстве, прибавить к этим двум изображениям еще два. Безусловно, тот же человек изображен на «Дарбаре Джахангира с соколом» и на «Большом дарбаре» [6, рис. 32, № 9]. Из всех известных четырех портретов Бир Сингх Део самым ранним, безусловно, является его изображение на «Дарбаре Джахангира с соколом»: на его смуглом энергичном, даже несколько жестоком лице еще не заметно признаков старости. Несмотря на то что художник отметил свисающий двойной подбородок, толстые щеки и общую полноту

и тяжеловесность фигуры, это еще не старый человек, кожа передана упругой, морщин на ней нет. Особенно это заметно при сравнении изображения с другими портретами Бир Сингх Део. Так, наиболее близкой по времени к рассматриваемой миниатюре является дарбар Музея Виктории и Альберта, но там кожа на лице рассматриваемого персонажа передана уже дряблой и морщинистой, а при сравнении с его портретом на миниатюре со сценой «Большого дарбара» эта разница при полном портретном сходстве становится еще более заметной: это уже пожилой человек, кожа дряблая, морщинистая, свисающая на подбородке. Следует отметить, что во всех портретах общим остается отвислая нижняя губа и выражение лица, имеющее неприятный оттенок жестокости.

Раджа Бир Сингх Део — один из самых близких Джахангиру представителей индийской знати. Особую милость этот глава банделов заслужил, убив в 1602 г. министра Акбара Абу-л Фазла, пытавшегося устранить Джахангира от наследования [22, стр. 24, 25, 204, 231]. Учитывая важность услуги, оказанной Бир Сингх Део Джахангиру, не приходится удивляться его постоянному присутствию в непосредственной близости к монарху на изображенных могольскими миниатюристами групповых сценах из жизни двора Джахангира.

Одним из самых любопытных персонажей могольского двора был начавший свою карьеру еще при Акбаре Абд-ур Рахим Хан-и Ханан, сын знаменитого Байрам Хана, регента (вакила) в первые годы правления Акбара. Выполняя сложные и ответственные обязанности в государственном аппарате, Хан-и Ханан в то же время был покровителем поэтов и художников. Он был хорошо образованным человеком, писал стихи на нескольких языках, в том числе на санскрите и хинди. Его поэтический псевдоним был «Рахим». Известно, что именно как поэт Хан-и Ханан был признан одним из «девяти сокровищ» могольского двора (науратан). Хотя он в основном покровительствовал персоязычным поэтам, среди его друзей был и Тулси Дас, стихами которого на хинди Абд-ур Рахим восхищался. Хан-и Ханан был не только поэтом, но и переводчиком: так, он перевел на персидский язык Вакиат-и-Бабури [15, стр. 36, 39, 220, 221, 263, 269].

Яркая личность образованного, обладающего широтой взглядов Абд-ур Рахима часто привлекала внимание могольских художников², тем более что он сам покровительствовал мастерам миниатюры [16]. На рассматриваемой миниатюре Абд-ур Рахим изображен стоящим в профиль первым в ряду после сыновей шаха. На воротнике его одежды надпись: «Портрет Хан Ханана». Биография Хан-и Ханана хорошо известна из ряда источников. Родился он в 1556 г. Судя по его внешности на этой миниатюре, ему здесь не более 50 лет, что является еще одним подтверждением датировки дарбара первым годом правления Джахангира. Из всех известных изображений Абд-ур Рахима рассматриваемый портрет может быть признан самым ранним. Так, на миниатюре Музея Виктории и Альберта он представлен уже глубоким старцем, у него белоснежная борода, морщины бороздят лицо. Однако характерная линия профиля не оставляет сомнений в том, что это изображение одного и того же человека: здесь идентичны линия бровей, рисунок надбровных дуг, изгиб рта. Таким образом, несмотря на значительную разницу в иконографии этих двух изображений, в основ-

² Абд-ур Рахим изображался не только на групповых портретах, известны его индивидуальные изображения. Большой интерес представляет миниатюра, где он представлен позирующим художнику Даулату.

ном вызванную возрастными изменениями, можно с полной уверенностью сказать, что оба они — изображение Абд-ур Рахима Хан-и Ханана. Щукин датирует миниатюру из Музея Виктории и Альберта 1610—1614 гг., следовательно, Абд-ур Рахиму здесь около 60 лет. Хан-и Ханан прожил долгую, полную политических интриг жизнь. В первый период правления Джахангира он был в особом фаворе у шаха [22, стр. 28, 113, 147, 149], этим объясняется то, что на ранней композиции он занимает одно из центральных мест.

За Абд-ур Рахимом стоит, также в профиль, Хан Азам, известный и под именем Азиз Кока. Он был одним из крупнейших могольских сановников, одно время занимал пост правителя Гуджарата [22, 153]. Его служба началась еще при Хумаюне. Джахангир в своих мемуарах [22, 138] характеризует этого представителя могольской знати как «притворщика» и «старого служивого волка». Хан Азам неоднократно появляется при дворе Джахангира. Он сопровождает шаха во время преследования восставшего Хосрова в 1605 г. И именно к этому году должно относиться его изображение на «Дарбаре с соколом», так как несколько позднее, в 1606—1607 гг., он уже не бывал на приемах, впав в немилость после обнаружения его письма к Али Хану [22, 79—80]. Текст письма Хан Азама нам неизвестен. Его содержание, вызвавшее негодование Джахангира, свидетельствовало о предательских намерениях Хан Азама. Джахангир заставил Хан Азама прочесть это письмо в многолюдном собрании. Как он отмечает, Хан Азам сделал это совершенно спокойно, без тени волнения, а «те, кто присутствовал на этом подобном раю собрания слуг Акбара и Джахангира и слышал чтение письма, дали волю языку в упреках, проклятьях и брани» [22, 81]. Разгневанный шах, учитывая опытность Хан Азама в государственных делах и то, что он был молочным братом Акбара, не убил его (это намерение у него вначале было), а после временной опалы назначил в 1608 г. на пост наместника Гуджарата.

Благообразный облик Хан Азама, с правильными чертами лица, седой бородой, поджатыми губами и опущенными глазами, как его запечатлел неизвестный мастер, выполнивший этот групповой портрет, несет какую-то внутреннюю напряженность. Его внешность соответствует тому впечатлению, которое складывается на основании упомянутых выше высказываний Джахангира об этом человеке. Хан Азам довольно часто присутствовал на сохранившихся групповых портретах. На «Дарбаре с соколом» он, так же как и рассмотренные выше персонажи, выглядит моложе, чем на других миниатюрах. Разница менее заметна по сравнению с его портретом на дарбаре Музея Виктории и Альберта и на «Большом дарбаре» [6, т. 32, № 4] и довольно значительна по сравнению с его изображением на миниатюре, где представлен дарбар, датируемый Щукиным 1618—1620 гг. («Бостонский дарбар»). Лицо Хан Азама на бостонской миниатюре имеет старческое, чуть брюзгливое выражение, черты суше, много морщин [19, LV, № 13].

Из общей массы придворных несколько выделен стоящий перед правой группой сановник с листком рукописного текста в руке. Надпись на этой фигурке с именем изображенного не сохранилась. Однако несомненная портретность позволяет и тут идентифицировать личность рассматриваемого персонажа. Это знаменитый Асаф Хан (Мирза Абул Хаса). Его иконография хорошо известна. Наибольшее сходство обнаруживается при сравнении этого портрета с изображением Асаф Хана на групповом портрете (дарбар Джахангира), хранящемся в Музее Виктории и Альберта, где он также дан в профиль. На более близком по времени «Большом дарбаре» лицо Асаф Хана

повернуто в три четверти, что затрудняет сравнение, хотя и не вызывает сомнения в правильности идентификации. Большое внимание, уделенное художником этому персонажу, вполне объяснимо: Асаф Хан был одним из могущественнейших феодалов двора Джахангира и занимал ряд высоких и ответственных постов. К тому же он был родственником шаха. Наконец, Асаф Хан был покровителем искусств, в частности живописи.

Тонко и тщательно выписаны незаурядные черты лица Итабар Хана (надпись — «Портрет Итабар Хана»). И здесь также прослеживается портретное сходство с другими известными изображениями Итабар Хана. Если судить по его внешности, то, по-видимому, самым ранним портретом Итабар Хана является его изображение на «Дарбаре Джахангира с соколом». Лицо Итабар Хана и его фигура выглядят довольно молодо. Уверенная, почти медалерная линия очерчивает изящный профиль, с длинным заостренным носом, опущенными углами сжатого рта. Усов и бороды нет. Кожа смуглая, гладкая, без морщин. На «Большом дарбаре» Итабар Хан (№ 13) повернут художником в три четверти, его черты тщательно прорисованы и моделированы. Узкое смуглое лицо без бороды и усов, с характерно сжатыми губами и опущенными углами рта еще не несет заметных возрастных изменений. Интересно отметить, что Итабар Хан смотрит на шаха. Это — попытка связать воедино действующих лиц композиции не только формально (все они члены одного общества и участвуют в общем действии), но и художественными средствами — взглядами, как в данном случае, иногда попой. Значительно старше Итабар Хан выглядит на миниатюре Бостонского музея [19, LIV, № 2] и на миниатюре с изображением сцены празднования Аб-паши, где его пожилой возраст подчеркивается согбенной спиной и морщинами на заостренном лице.

В данном случае, так же как и в случае с портретами Хан Азама наблюдательность могольских художников и достоверность создаваемых ими портретов подтверждаются данными письменных источников. В этом отношении любопытно провести параллель между изображениями Итабар Хана и его описаниями в воспоминаниях Джахангира. В 1607 г. Итабар Хан, которому Джахангир очень доверял, был назначен начальником крепости Гвалиор, где содержались важные государственные преступники [22, 113]. И действительно, на миниатюре 1605 г. и даже на миниатюре 1612—1615 гг. («Большой дарбар») он изображен энергичным, живым человеком, с умным выражением лица. Итабар Хан на миниатюре Бостонского музея, датируемой 1618 г., изображен уже довольно пожилым человеком. А в 1622 г. Джахангир отмечает, что его давний слуга (Итабар Хан) становится старым и дряхлым [22, 231]. На миниатюре со сценой празднования Аб-паши [10, рис. 1] Итабар Хан изображен уже согбенным старцем. Эту миниатюру, следовательно, нужно датировать не 1617 г., как это сделал издавший ее П. Браун, а на несколько лет позднее.

Изображения остальных придворных слишком плохо сохранились (Махабат Хан, раджа Бхао Сингх) или их иконография недостаточно четко прослеживается (Ходжа Джахан, Анирай), видимо, из-за отсутствия яркой индивидуальности в чертах лица или просто незаинтересованности мастера в сюжете, что не позволяет расположить эти изображения в четко хронологической последовательности, исходя из возрастных изменений, и сравнить друг с другом. Часть же портретов вообще не удалось определить, надписи на них не сохранились, а сличение по портретному сходству не дает возможности с полной уверенностью назвать их имена. В некоторых, правда довольно редких, случаях уста-

новление тождества представляется затруднительным даже при наличии нескольких изображений, снабженных надписями с указанием имен (здесь не имеются в виду ошибки и поздние приписки). Причиной этого является еще сохранившаяся условность, особенно заметная в передаче некоторых деталей лиц в трехчетвертном ракурсе. Так, пожилой белобородый мужчина в пышном большом тюране, лицо которого дано в трехчетвертном повороте, имеет надпись: «Портрет Кулидж Хана». Персонаж с этим же именем представлен на миниатюре «Большой дарбар» (№ 2). В целом между этими двумя старцами сходство улавливается и по ряду внешних признаков (белая борода, несколько загнутый книзу нос) и по общему выражению как бы чуть близоруких глаз. Но имеется и ряд различий, особенно в линиях бровей. В одном случае (на раннем портрете) они переданы идеально правильными дугами, в другом («Большой дарбар») брови сдвинуты к переносице и приподняты, что увеличивает напряженность взгляда. Да и сама манера передачи глаз менее условна, чем на первой миниатюре.

Кулидж Хан начал свою службу еще при Акбаре — в 1572 г. Джахангир, неоднократно упоминающий о заслугах Кулидж Хана в своих мемуарах, назначал его на высокие посты [22, стр. 21, 84, 135, 198, 199]. Кулидж Хан принадлежал к числу самых высоких сановников государства. Его мансаб достигал нескольких тысяч лошадей. Кулидж Хан был также поэтом. Умер он в возрасте 80 лет в 1611 г. Лицо Кулидж Хана на миниатюре с изображением «Большого дарбара» настолько тщательно выполнено, что не представляло труда определить еще один его портрет в групповой композиции «Бостонского дарбара» (№ 34).

Такой же подход к изображению лиц, портретируемых в трехчетвертном повороте, замечен при рассмотрении изображений Мирзы Гази [см. 5, рис. 12]. В то же время профильные изображения на этой же самой миниатюре менее условны, точнее передают внешность модели.

Мастер, написавший рассмотренный групповой официальный портрет «Дарбар Джахангира с соколом», обладал незаурядным талантом и сумел создать интересное и значительное произведение, отличающееся высокими художественными достоинствами. Эта миниатюра, свидетельствуя о его одаренности, показывает еще раз, что могольские художники успешно решили труднейшую проблему группового портрета — создание законченного единства группы при равном положении отдельных персонажей.

Решение этой задачи представляется особенно сложной для художника могольской школы миниатюры — школы сугубо придворной, где, казалось бы, образ шаха должен был занимать особое положение и выделяться всеми возможными средствами.

Единство группы достигается прежде всего простым, спокойным композиционным построением. Фигуры шаха и придворных расположены в пределах одной пространственной зоны, на плоскости, композиция симметрична и уравновешенна. В геометрическом центре миниатюры помещен шах, справа и слева от шаха и в нижней половине миниатюры размещены придворные, стоящие правильными рядами, занимая половину всей плоскости миниатюры. Фоном служит решенный плоскостно интерьер, где яркие ткани драпировок гармонируют с нарядными одеждами, вооружением и украшениями придворных и шаха, привлекая внимание зрителя яркостью красок и тонкостью исполнения. Однако даже этот сверкающий фон с обилием тщательно выполненных деталей не становится доминирующим, так как с ним связаны в единое гармоничное целое и лица изображенных с различными оттен-

ками кожи — от очень смуглого до чуть кремового. Именно лица, подчеркнутые четкими контурами, обращают на себя внимание зрителя, привлеченное яркой и нарядной миниатюрой. Жизненность лица каждого персонажа, особенно разительная по сравнению с безличной пестротой остальных деталей произведения, невольно задерживает внимание. Миниатюра своим малым размером, самой техникой исполнения предназначена для детального и внимательного рассмотрения.

Могольские художники полностью использовали для привлечения внимания зрителя декоративные качества миниатюры, выработавшиеся за долгое время, когда она была лишь украшением или иллюстрацией в рукописи. Могольские портретисты используют все возможности техники миниатюры, они придают особую выразительность своим творениям, сочетая изысканность и крепость линии со сверкающими пятнами локальной расцветки. Они населяют свои композиции громадным по сравнению с миниатюрной живописью других стран числом людей, стремясь каждого из них ярко и точно охарактеризовать. Индивидуальная характеристика придана не только лицам изображенных. Даже их позы, подчиненные придворному этикету, на первый взгляд, хотя и производят впечатление однообразия, имеют различные оттенки. Особенно это заметно в наклоне головы, в ее посадке; временами индивидуализируется и осанка.

Таким образом, в одном из самых ранних групповых портретов XVII в. уже четко проявились характерные его черты — прежде всего, точное отображение действительности, подчеркнутый интерес к особенностям, присущим портретируемому лицу. Аристократическая феодальная формула сохраняется внешне, в основном в композиционной схеме, в определенной статичности поз. Однако сквозь жесткие оковы этикета и придворного характера этого направления индийской миниатюры пробиваются новые, свежие решения, замечен новый подход художника к своей модели, хотя и сохраняются некоторые элементы условности. Делаются попытки не только передать портретное сходство, но и запечатлеть психологическое своеобразие отдельных персонажей.

Следует отметить, что на раннем групповом портрете Джахангира и его приближенных изображено значительное число представителей местной индусской знати, среди них Бир Сингх Део, Анираи, раджа Бхао Сингх, раджа Джаганнатх. Еще двое придворных должны быть отнесены к индусской знати по этническому типу.

Таким образом, если не считать Джахангира и его сыновей, то почти четверть присутствовавших на этом приеме — это индийские владетельные особы или их сыновья. Такое же соотношение между мусульманской и местной индийской знатью наблюдается и при рассмотрении портретируемых лиц на миниатюре Музея Виктории и Альберта, где из одиннадцати придворных четверо (Анираи, Бхао Сингх, Бир Сингх Део, Рам Дас Качхваха) — индусы.

В состав двора и могольского чиновничьего аппарата уже со времени Акбара включаются представители местной феодальной знати. Акбар, обладавший трезвым политическим инстинктом, правильно решил задачу расширения базы своей власти, понимая, что насущной необходимостью было привлечение феодалов-индусов. Он добился этого, так как пятая часть эмиров при нем были индусами [1, 84]. Поддержка Акбара индийскими, в основном раджпутскими, владельцами обеспечивалась как родственными (путем браков) связями, так и с помощью политики веротерпимости, своеобразного компромиссного синкретизма. При преемнике Акбара — Джахангире, судя по данным миниатюр, число феодалов-индусов при дворе увеличивается.

В более поздних произведениях, а именно в групповых портретах, выполненных в 1610—1615 гг., новое отношение к портретируемому персонажу достигает наивысшего уровня. Именно в это время создаются самые яркие произведения, в которых заметны большие сдвиги, особенно в трактовке черт лица. Общие композиционные приемы, трактовка поз, решение фона меняются меньше. Разница особенно заметна в передаче лиц портретируемых, которые в более поздних произведениях значительно ближе к натуре. Почти исчезает условность. Отдельные черты, передававшиеся ранее без стремления индивидуализировать их, теперь привлекают внимание художника своеобразием у каждого персонажа. Так, очень четко передается линия бровей, овал лица, форма подбородка. Особенно интересует художника разрез глаз. Несколько иное отношение к позам: они передаются свободней, появляется попытка связать отдельные персонажи друг с другом жестом, поворотом головы.

В это время на миниатюрах многие лица изображаются не в профиль, а в трехчетвертном повороте. Увеличение в произведениях начала XVII в. числа изображений в три четверти и почти в фас представляется немаловажным явлением в процессе развития портрета в первой половине XVII в. Дело в том, что как только появилось требование передачи портретного сходства в миниатюрах, выполненных акварелью или темперой, при очень малых размерах изображения стало естественным ориентироваться именно на профильное изображение. Линия профиля наиболее простая, легко запоминаемая и характерная. В то же время она наиболее графична. Поэтому вполне понятно, что на смену трехчетвертному ракурсу с его условной передачей черт лица (как в могольской школе в самый начальный период ее существования под влиянием миниатюрной живописи Ирана) приходит профильное изображение, помогающее решать новые задачи. Появление же снова трехчетвертного оборота на более поздних миниатюрах связано, видимо, с тем, что профиль меньше, чем фас, дает возможность психологической характеристики. При попытке охарактеризовать не только внешность, но и внутренний мир человека могольские портретисты начала XVII в. стали прибегать к этому более трудному ракурсу. Таким образом, психологическая сквозность, присущая портретному изображению, преодолевается в трехчетвертных изображениях.

Это явление особенно характерно для групповых портретов второго десятилетия XVII в. (позднее число трехчетвертных изображений снова уменьшается) — времени наивысшего расцвета жанра группового портрета. Именно этим временем датируется один из самых больших групповых портретов, известных до сих пор [6, табл. 32].

Композиция представляет собой дарбар Джахангира, видимо, большой прием, судя по составу и многочисленности собравшихся. Это произведение построено по тому же плану, что и остальные дарбары. В центре помещен Джахангир, сидящий на тахе под балдахином. Справа и слева от него — две группы придворных, стоящих правильными рядами друг против друга. Между этими двумя группами остается проход к трону шаха. Шах и его окружение занимают нижнюю половину миниатюры, верхняя заполнена тентом с беседками, драпировками, штандартами — обычной нарядной обстановкой дарбаров, трактованной плоскостно и составляющей фон миниатюры. Схема построения миниатюр с подобными сюжетами, видимо, была почти обязательна. Здесь, как и в композиционном построении всех официальных групповых портретов того времени, выдержана симметричность и уравновешенность. Каждый из 76 изображенных охарактеризован

удивительно четко, поражает убедительностью портретного сходства. Не все лица одинаково удались художнику. Больше внимания он уделял тем из портретируемых, которые обладали особенно приметной внешностью или занимали высокие посты. Однако и отдельные лица и вся композиция в целом свидетельствуют о таланте мастера, имя которого осталось неизвестным. Миниатюра не имеет подписи. Уверенная рука автора этого произведения оставила галерею портретов первой четверти XVII в.

Рассмотрение некоторых из них поможет более точно датировать миниатюру и установить ряд особенностей стиля и методов художника, работавшего в тот период.

Очень показателен в этом отношении портрет Мирзы Гази (№ 19). Он был талантливым поэтом и музыкантом, а также одним из самых близких семье шаха лиц, так как его сестра была женой старшего сына Джахангира — Хосрова. В 1607 г. Мирза Гази был назначен командующим группой войск, посланной Джахангиром в Кандахару. Он удачно вел борьбу с персами, подавил восстание в Кандахаре и впоследствии был назначен начальником крепости [22, стр. 71, 75, 80, 133]. Естественно, что Джахангир питал к Мирзе Гази чувство большого расположения. В своих воспоминаниях Джахангир писал о нем: «Часть округа Мультана была добавлена к джагиру Мирзы Гази, хотя он уже имел джагиром всю область Тхатта. Он был также повышен в ранге до 5000 рупий и 5000 лошадей; губернаторство Кандахара и защита этой области, являющейся границей Индостана, были поручены его превосходному управлению; Мирза Гази обладает различными совершенствами, а также пишет хорошие стихи. Он употребляет в качестве псевдонима имя Вакари». Мирза Гази умер в 1612 г., и Джахангир опять посвящает ему несколько хвалебных строк [22, 223—224]. Портреты Мирзы Гази встречаются и на других миниатюрах этого и более раннего периода. Этот удачливый и талантливый человек изображался всегда в непосредственной близости к шаху. Его положение на миниатюрах еще раз подтверждает, что размещение отдельных персонажей не случайно, что могольские художники точно передавали сложную систему местничества, чиновную иерархию.

Во всех изображениях Мирзы Гази наблюдается портретное сходство, но трактовка лица в разных по времени произведениях несколько различна. Так, на «Дарбаре Джахангира с соколом» черты его лица по сравнению с другими изображениями несколько сглажены. Не отмечены ни характерный излом бровей, ни довольно широкий овал скуластого лица, что прослеживается на других его портретах, а, наоборот, эти детали даны приближенно к условным изображениям прекрасных юношей иранской традиции. Все же и здесь сомневаться в правильности идентификации не приходится, даже несмотря на отсутствие надписи с именем изображенного. В лице схвачено наиболее характерное: выражение мечтательных глаз, энергичная складка рта. Разница лишь в том, что портрет Мирзы Гази на «Большом дарбаре» ближе к натуре, портретность ярче выражена. Известен и индивидуальный портрет Мирзы Гази работы знаменитого могольского художника Манохара. В этой последней миниатюре очень много общего с рассматривавшимися выше портретами Мирзы Гази, относящимися к 1605—1610 гг., — начиная от орнамента ткани одежды и расположения складок тюрбана вплоть до одинаково переданных мельчайших черт лица. Рисунок бровей, зрачки глаз, обращенные кверху, энергичная складка губ даны на всех портретах одинаково. Все эти очень похожие изображения характерны и чрезвычайно высокой техникой исполнения.

Манохар был одним из крупнейших портретистов времени Джahanгира. Известен целый ряд его подписных работ, однако творческий почерк художника пока еще недостаточно изучен. Поэтому в данном случае трудно говорить о его авторстве, основываясь лишь на сходстве отдельных деталей, хотя авторство Манохара и не исключено.

На примере сравнения различных изображений Мирзы Гази, Махабат Хана, Хан Азама, Бир Сингх Део и других исторических персонажей начала XVII в. видно, что даже при разной манере письма в разных по времени работах (возможно, выполненных разными мастерами) сохраняется общность облика, а это уже значительно больше, чем простая фиксация внешнего сходства. Правда, художественное воплощение психологического состояния выражено здесь очень простым, чтобы не сказать примитивным, языком. За основу берется какая-либо одна сторона характера, и дается она статично.

Однако сдвиги, происшедшие за какие-нибудь пятнадцать лет, разительны. В ранних миниатюрах могольской школы нет портретных изображений, а имеются маски-типы. Они составляют из обобщенных, иногда идеализированных, черт. Условность этих персонажей и отличительные черты каждого типа не были выработаны в самой могольской школе миниатюры, а были принесены туда извне. Маски-типы имеют свою специфику и развиваются по-разному.

Стремление к индивидуализации облика, к портретности появляется прежде всего при изображении крупных исторических деятелей, особенно шахов. Например, шах Акбар в иллюстрациях к его жизнеописанию «Акбар-наме» представлен уже не типовым изображением шаха, а портретным, с фиксацией конкретных черт конкретного физического облика [23, табл. IIA]. Затем могольские художники переходят к реалистической трактовке при изображении и менее значительных персонажей. Наконец, намечается переход к передаче психологической сущности оригинала. Таким образом, в последнем случае прославляется уже не идея верховного правителя, а конкретный правитель.

Эволюция художественного мышления могольских художников происходит чрезвычайно быстро (не потому ли, что в истоках этой школы нет единой стойкой традиции?), весь этот процесс занимает около трех десятков лет.

Такие быстрые сдвиги вначале именно в области группового портрета объясняются тем, что наряду со стилевым и техническим единообразием, появившимся в результате коллективной работы и стандартной выучки художников в хорошо организованной придворной живописной мастерской, художники пользовались определенной свободой, особенно в сюжетах из современной жизни, в изображениях современников. Эти сюжеты — жанровые и исторические сцены, иллюстрировавшие жизнеописания шахов, — ближе всего подходят по типу к групповому портрету, где также необходимо было связать действующих лиц единым настроением и композицией.

Однако при переходе в жанровых и исторических сценах от типовых изображений людей к портретным стало необходимым строже выдерживать придворную иерархию, что особенно сказывалось при изображении официальных церемоний. Этим и объясняется специфика могольского многофигурного портрета в отличие от индивидуального; последний появился позже, но в нем ярче развились реалистические тенденции.

Успехи в портретной живописи обуславливаются, как правило, изменениями в восприятии человеческой личности. Исключения не со-

ставляет в этом отношении и своеобразный реализм, присущий творениям могольских художников. Характерные образцы официального группового портрета также дают этому подтверждение как реалистической трактовкой персонажей, так и составом изображенных там людей.

Среди придворных высоких рангов, стоящих в застывших согласно этикету позах, представлены поэты, ученые, врачи. Иногда в такие многофигурные композиции включаются художники, известные музыканты, танцоры. Имеются также и представители феодальной интеллигенции: знаменитый поэт и переводчик Накиб-хан [6, табл. 32, № 41], поэт и музыкант Шауки (№ 45), врач Мир Али Хаким (№ 30).

Особенностью этого произведения и примыкающего к нему изображения приема Джахангира из Бостонского музея является то, что здесь изображены исторические лица, одновременное присутствие которых при дворе было невозможно в силу разных причин. Это свидетельствует о том, что некоторые групповые композиции того времени в отличие от первых лет XVII в. уже не изображают какую-то конкретную церемонию. Это репрезентативные портреты шаха и сонма его блистательных приближенных. Состав свиты отражает не присутствовавших на конкретном дарбаре, а окружение шаха вообще.

Рассмотрение этнического состава присутствовавших на «Большом дарбаре» дает основание полагать, что во время создания этой композиции представители индусской знати также занимали значительное место при дворе, о чем свидетельствуют изображения одиннадцати раджей и их сыновей. Кроме этих лиц, чьи портреты снабжены именами, к числу представителей индийской знати следует отнести двух придворных, имена которых плохо сохранились, но тем не менее титулы раджи и раи читаются. Некоторые имена настолько стерты, что их чтение может быть дано лишь предположительно, например Сундар Дас (№ 64). Поскольку на плечи этого человека накинута шаль, которую обычно носят раджпуты, а имя Сундар Дас часто упоминается в «Тузук-и Джахангари» (отмечается, например, что в 1614 г. он получил титул Рай Райана), то не исключена возможность, что на рассматриваемой миниатюре изображен именно он. Если учесть, что этнический тип еще нескольких присутствующих свидетельствует тоже об их индийском происхождении, то примерно четверть представленных на дарбаре лиц принадлежит к числу индийской знати.

Развитие или, во всяком случае, сохранение отмеченных выше новых традиций в портрете заметно вплоть до середины XVII в. Свидетельством этого служит миниатюра, на которой изображен, по-видимому, «коронационный» дарбар Шах Джахана [6, табл. 33]. На этой миниатюре Шах Джахан представлен сидящим на троне, в окружении своих сыновей — Дары Шикоха, Шуджи, Аурангзеба, Мурад Бахша и придворных. Имена изображенных не указаны, однако ряд персонажей легко определить по портретному сходству. С этой точки зрения любопытно сравнение рассматриваемой миниатюры с миниатюрой, хранящейся в Британском музее [9, рис. XX]. Оба произведения имеют много общего и по составу изображенных лиц и по их расположению. Так, отдельные персонажи занимают просто тождественное положение по отношению и к шаху и к другим придворным. Это, прежде всего, Даулат Хан, Мирза Рустам.

Миниатюра Британского музея не закончена, это лишь подготовительный набросок, выполненный черной тушью, местами видны исправления, однако лица проработаны удивительно тщательно и очень выразительны. Все изображенные, кроме нескольких, затерявшихся на

заднем плане, имеют пометки с указанием имени либо занимаемой должности. При сравнении с этими названными самим художником изображениями на нашей миниатюре устанавливается целый ряд лиц— Асаф Хан [ср. 6, табл. 33, № 3 и 9, табл. XX, № 4], Даулат Хан (Хавасс Хан) [ср. 6, табл. 33, № 6 и 9, табл. XX, № 10] и многие другие. Можно дополнить число идентифицированных персонажей путем сравнения этой миниатюры с индивидуальными портретами представителей знати двора Джahanгира и Шах Джahanа. При этом сравнении определяются еще махараджа Джасвантх Сингх, Мир Мухаммад Саид (Мир Джумла), Асалат Хан [17, т. II, рис. 195, 196, 198].

Следует отметить, что по сравнению с этой неоконченной миниатюрой-наброском Британского музея «коронационный» дарбар не дает такой точной характеристики, такой близости к натуре, какая ощущается в первом случае. Лица на «коронационном» дарбаре выписаны менее тщательно даже по сравнению с написанным акварелью и гуашью (т. е. сделанным в той же технике миниатюры) дарбаром Джahanгира. Сравнение официальных групповых портретов начала XVII в. с подготовительными набросками дает другую картину. Набросок в технике «сияхи калам» одного из дарбаров Джahanгира, датируемый Кумарасвами 1617 г. [13, табл. XXXIII], выполнен с большой наблюдательностью, но современные ему произведения в красках не уступают этому наброску в точности характеристики изображенных людей.

В то же время детали архитектурного убранства помещения, яркие инкрустации и ткани, своеобразная форма кронштейнов, поддерживающих балдахин, очень внимательно переданные художником, позволяют определить помещение, изображенное еще на некоторых миниатюрах [9, рис. XXI; 10, рис. LVIII; 19, рис. LV]. Здесь уже наблюдается нечто принципиально новое по сравнению с миниатюрами, изображающими дарбары начала столетия, где архитектурное убранство помещения играло лишь декоративную роль (в композиционном и смысловом решении миниатюры). Однако передача внешности портретируемых персонажей в «коронационном» дарбаре еще достаточно точна, поэтому сравнение внешнего облика изображенных и их биографических данных позволяет довольно точно датировать и эту миниатюру. Прежде всего, это произведение могло быть написано до 1627 г., т. е. до начала правления Шах Джahanа. Возраст самого шаха, которому на этой миниатюре около 35 лет, а также его сыновей— они здесь еще совсем мальчишки—заставляет предположить, что миниатюра выполнена где-то между 1627 и 1630 гг. Эта датировка представляется еще более вероятной при рассмотрении особенностей в трактовке некоторых придворных. Так, упоминавшийся выше Асаф Хан выглядит значительно старше, чем даже на одном из последних групповых портретов времени Джahanгира [19, табл. LV].— он изображен с бородой, в которой пробивается седина. Сравнение его портрета с его же изображением на миниатюре со сценой дарбара Шах Джahanа, где шаху около 50 лет и где, следовательно, и Асаф Хан тоже должен выглядеть значительно старше, действительно убеждает, что во внешности Асаф Хана произошли значительные изменения. Из человека средних лет— таковым он показан на «коронационном» дарбаре— он превратился в старика, что подтверждает датировку этого изображения.

Показательна также с точки зрения изменения внешности в зависимости от возраста и датировки миниатюр личность Ходжи Абу-л Хасана Турбати, одного из крупнейших сановников Джahanгира, часто изображавшегося придворными миниатюристами. Иконография Ходжи Абу-л Хасана Турбати хорошо известна. Находится он и в числе при-

дворных, изображенных на «коронационном» дарбаре Шах Джахана — он стоит за шахом, опершись на трость, его лицо дано в профиль. Его наружность претерпела значительные изменения по сравнению с изображениями, относящимися к началу XVII в. [5, рис. 1]. На «коронационном» дарбаре Шах Джахана он выглядит совсем старцем, у него седая, довольно длинная борода, рот сжат, углы губ опущены. Лишь характерная линия довольно крупного носа осталась без изменения. Ошибки в идентификации, однако, быть не может, так как имеется ряд его портретов различного возраста, к тому же на незаконченном дарбаре Шах Джахана из Британского музея есть пометка с его именем.

Умер Абу-л Хасан Турбати в 1632 г. Возможно, портрет на «коронационном» дарбаре — его самое последнее прижизненное изображение. На более поздних миниатюрах, выполненных заведомо после 1632 г., он изображается более молодым [18, табл. 5, № 13]. Видимо, в основу его посмертной иконографии легло изображение, близкое по времени миниатюре с дарбаром из Бостонского музея (около 1619 г.). Таким образом, дата смерти Абу-л Хасана Турбати может служить дополнительным подтверждением датировки «коронационного» дарбара концом 20-х — началом 30-х годов XVII в. Пожалуй, наибольшая близость между изображением Абу-л Хасана Турбати на «коронационном» дарбаре и другими его портретами наблюдается при сравнении этого портрета и миниатюры, хранящейся в Вашингтоне в Галерее Фрира. Это произведение датировано 1618—1620 гг. на основании одновременного присутствия на миниатюре Шах Джахана и Мир Джумлы [14, рис. 10], а также ее сюжета — вручения Джахангиром книг шейхам Гуджарата. Однако лицо Ходжи Абу-л Хасана на этой миниатюре, где он изображен стариком с белой бородой, да и вся фигура, имеющая старческий облик, не соответствуют остальным его изображениям на миниатюрах этого периода [19, рис. LV]. Следует предположить, что в данном случае лишь сюжет миниатюры относится к 1618—1620 гг., а выполнена она была из династических соображений значительно позже, возможно, даже в первые годы правления Шах Джахана.

Таким образом, в начале второй четверти XVII в. могольская портретная живопись, как это и видно из рассмотренных групповых композиций, сохраняет яркую и четкую портретность, и, судя по передаче возрастных изменений, художники не теряют связи с натурой. Но, несмотря на еще очень высокие достижения художников в передаче сходства, уже есть некоторая тенденция уменьшения роли портретности, особенно в репрезентативных композициях. Большой акцент делается теперь на передачу бытовых реалий и архитектурного убранства.

Групповая композиция более позднего времени — середины XVII в. — свидетельствует о дальнейших изменениях в этом же направлении. Характерный образец группового портрета середины XVII в. — миниатюра с изображением дарбара Шах Джахана в «Диван-и хасс» (Зале частных приемов) [6, рис. 34]. Нижней границей датировки этого произведения служит время постройки изображенного на ней здания «Диван-и хасс» — 1637 г. Точнее ее можно датировать, обратившись к сюжету. Многофигурная (27 человек) композиция представляет собой прием шахом приехавшего из Ирана в Индию Али Мардан Хана, помещенного художником слева от шаха, в непосредственной близости от трона, первым в ряду трех придворных. Этот богатый и знатный иранец, поссорившись со своим сюзереном, приехал в Индию в 1638 г., что служит некоторым основанием отнести миниатюру к этому же времени.

Сравнивая этот групповой портрет — сцену приема Шах Джахана в «Диван-и хасс» — с предыдущей миниатюрой, изображающей Шах Джахана в молодости, можно заметить разницу в соотношении между портретами и фоном, на котором изображена сцена. Во всех официальных групповых композициях начала 40-х годов изображаемые персонажи представляют лишь необходимым добавлением к пышному белому мрамора помещению, в центре которого сидит шах и размещены самые важные лица. Две группы придворных в правом и левом нижних углах миниатюры отнесены в сторону для того, чтобы показать как можно полнее отделку помещения. Фигуры стоящих в нижнем ряду срезаны по пояс, и это объясняется не экономией места, т. е. желанием поместить больше людей, а лишь намерением оставить незакрытой тонкую резьбу мраморной ограды. Можно определенно сказать, что основное внимание здесь уделено художником роскошному помещению «Диван-и хасс», яркому цветовому контрасту белого мрамора и сверкающих тканей одежд и орнаментов на здании.

Безусловно, лица сохраняют портретное сходство, однако не имеют столь яркой индивидуальной характеристики, которая была непременным условием групповых официальных портретов первой четверти XVII в. Судя по надписи, среди изображенных находится Али Мардан Хан — он стоит сразу за колонной, перед шахом. Сравнение его внешности на этой композиции и на миниатюре со сценой приема Шах Джахана, хранящейся в Национальной библиотеке в Париже [11, рис. IV] (имеет ту же пометку — Али Мардан Хан), свидетельствует о снижении роли портретного сходства в групповых композициях. К такому же выводу можно прийти на основании рассмотрения изображения Саадалла Хана, стоящего за колонной, за шахом, с другими его изображениями на групповых официальных портретах. Все они даны более обобщенно, чем его же индивидуальные портреты [7, 152].

У трона шаха сидит его второй сын — Аурангзеб. Идентификация Аурангзеба произведена не столько по портретному сходству, сколько на основании политических симпатий изображенных на этой миниатюре царедворцев. Здесь представлены сторонники Аурангзеба. Направо от Шах Джахана стоит Саадалла Хан — вазир, которого Дара Шихох «позволил себе с необыкновенной дерзостью оскорбить» [3, 67]. За ним находится Шаиста Хан (Мирза Абу Талиб), впоследствии настаивавший на казни Дары. Несколько ниже помещен мало расположенный к первенцу шаха Касим Хан [3, 77]. Слева от трона стоит махараджа Джасвантх Сингх, игравший важную роль в возведении на престол Аурангзеба.

Еще меньше внимания фиксации индивидуальных особенностей лиц уделяется художником в групповой миниатюре дарбара Шах Джахана в «Диван-и амм» (Зале общих приемов) [5, рис. 19].

Красочно и выразительно запечатлел здесь художник одну из самых торжественных церемоний могольского двора. Центральное место в композиции занимает фигура шаха, сидящего на тахте под роскошным балдахином. Это, безусловно, Шах Джахан. Идентификация не оставляет сомнения, так как внешность шаха и его иконография хорошо известны по ряду других миниатюр. Персонажи, окружающие шаха, размещены в соответствии с этикетом могольского двора. Перед лицом шаха, в непосредственной близости к нему, — его сыновья и внук. Несколько дальше, справа и слева от трона, высшие сановники государства. В нижней части композиции — ряды придворных менее высоких рангов.

Сам шах и его приближенные одеты в роскошные одежды из парчовых и шелковых тканей, орнамент которых, тщательно переданный художником (полоски или мелкие цветочки, разбросанные симметрично по ромбовидной сетке), столь характерен для могольских тканей XVII в. Не ускользнули от внимания художника специфическая форма тюрбанов, несколько свисающих над затылком, с широкой полосой ткани, плотно охватывающей голову, пояса с широкими и короткими концами, орнаментированными крупными цветами. Обе последние детали одежды распространяются во второй четверти XVII в. Тщательно и достоверно переданы и другие бытовые реалии: ювелирные украшения, оружие. Они, так же как и ткани, находят много аналогий среди сохранившихся предметов прикладного искусства и в других миниатюрах со сценами могольского быта времени Шах Джахана. Особенно большое внимание уделено миниатюристом изображению парадного помещения, в котором происходит дарбар. Здесь настолько велика точность в передаче форм аркад, их сложного декора, что можно без труда узнать «Диван-и амм», постройка которого началась при Шах Джахане. Величественные беломраморные аркады «Диван-и амм», обрамленные яркими красками завес и ковров, а также одежды придворных занимают чуть ли не половину композиции.

Включение сюда этого памятника архитектуры может служить неплохим ориентиром для датировки миниатюры. Однако в данном случае точнее позволяет установить время создания этого произведения его сюжет, хорошо определяющийся по аналогичной композиции, хранящейся в Национальной библиотеке в Париже и имеющей надпись, которая раскрывает ее содержание [11, рис. IV]. На обоих произведениях, очевидно, изображено событие 1640 г.: Шах Джахан разрешил старшему сыну Дара Шикоху в своем присутствии сидеть на специальной тахте [3, 63]. Таким образом, период, в который могла быть выполнена миниатюра, сужается — его границами следует считать 1640 г. и дату воцарения Аурангзеба, т. е. 1657 г.

Основное в этом произведении — стремление подчеркнуть особое положение шаха, его величие и пышность двора. Этому подчинена композиция миниатюры, уравновешенная и симметричная, где центральное место отведено шаху, и ее цветовое решение. Она построена на контрасте белых аркад и ярких красок одежд, завес и ковров, рядом с пестротой которых геометрические плоскости величественных колонн особенно заметны. Самое яркое пятно — фигура шаха в оранжевой джаме, оттененная золотой рамкой тахты, на которой он сидит, и сочной зеленью фона за спиной шаха. Лишь фигура шаха не подавляется пышностью убранства, что происходит с застывшими между колонн рядами придворных.

Обращаясь к изображениям остальных персонажей на рассматриваемой миниатюре, следует указать, что сходство здесь все же передается. Однако поскольку лица трактованы обобщенно, с выделением лишь особенно характерных подробностей, идентификация с достаточной долей уверенности может быть произведена лишь при наличии дополнительных, подтверждающих портретное сходство обстоятельств. Так, перед шахом на низенькой тахте должен сидеть не кто иной, как старший сын Дара Шикох. Лицо последнего хорошо известно по ряду его индивидуальных портретов. Однако на всех его известных индивидуальных изображениях, выполненных с большой тщательностью, отмечены детали, ускользнувшие от мастера, создавшего сцену дарбара (или не интересовавшие его). В этом случае полагаться лишь на портретное сходство невозможно, и если бы не было добавочных основа-

ний, вытекающих из сюжета композиции и письменных источников того времени, то идентифицировать Дару Шикоха было бы затруднительно. Не отличаются особой выразительностью лица и остальных изображенных здесь людей.

При рассмотрении состава двора на групповых портретах времени правления Шах Джахана бросается в глаза заметное сокращение представителей индусской знати. Так, на миниатюре 1627 г. [6, рис. 33] находится только махараджа Джасвант Сингх, раджа Ануп Сингх и раджа Батал Сингх, т. е. всего трое из 46 человек. На более поздних официальных портретах число индусов еще меньше.

В работах некоторых историков указывается, что «при ближайших преемниках Акбара — Джахангире и Шах Джахане феодалы-индусы составляли важную классовую и политическую опору власти Могольских падишахов». На основании данных миниатюр равнозначное определение роли феодалов-индусов на протяжении правления Джахангира и Шах Джахана представляется неправильным.

Официальные групповые портреты последних лет правления Шах Джахана правдиво передают сложную обстановку того времени. Они являются иллюстрацией ожесточенной борьбы за власть, образно раскрывая соперничество отдельных группировок придворных и разницу в их политической ориентации.

* * *

Итак, сравнительный анализ групповых официальных портретов первой половины XVII в. дает основание полагать, что ранние многофигурные композиции (характерной является миниатюра с изображением дарбара Джахангира 1605 г.), несмотря на их официальный характер, представляются результатом непосредственного наблюдения художником действительности и старания адекватно ее отразить.

Однако уже во втором десятилетии XVII в. групповой официальный портрет из фиксации придворной церемонии превращается в произведение репрезентативного характера, дающее представление лишь о величии и мощи шаха, блеске и значении его двора. Характерной особенностью этих композиций является включение в групповой портрет персонажей, не присутствовавших во время исполнения произведения при дворе (или уже умерших), но своим значением повышавших представительность приема у шаха. Примером таких композиций могут быть названы «Большой дарбар» и миниатюра со сценой дарбара Джахангира из Бостонского музея. Но и в этот период сквозь жесткие рамки придворного характера школы и необходимости отражения сложного этикета все же видны результаты беспристрастного наблюдения действительности художником.

В 30-х годах XVII в. изображения людей в групповых портретах утрачивают свою яркую портретность. Они несколько обобщаются, иногда идеализируются. На первый план в официальной портретной живописи выступает пышная дворцовая обстановка. Придворные лишь дополняют представление о величии шаха, часто выступая только в виде нарядной безликой толпы.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова К. А., Очерки общественных отношений и политического строя Могольской Индии, М., 1957.
2. Ашрафян К. З., Форма землевладения и землепользования в Индии, М., 1965.

3. Бернье Ф., История последних политических переворотов в государстве Великого Могола, М., 1936.
4. Грек Т. В., Два индийских портрета начала XVII в.,— «Сообщения Государственного Эрмитажа», т. XXIV, Л., 1964.
5. Грек Т. В., Индийские миниатюры XVI—XVIII веков, М., 1971.
6. Грек Т. В., Индийские миниатюры,— «Альбом индийских и персидских миниатюр», М., 1962.
7. Искусство Индии, М., 1958.
8. Ansari M. A., Court Ceremonies,— «Islamic Culture», vol. XXXV, № 3.
9. Binyon L. and Arnold T. W., The Court Painters of the Great Moguls, Oxford, 1921.
10. Brown P., Indian Painting under the Mughals 1550 to 1750, Oxford, 1924.
11. «Bulletin de la Société Française de reproductions de manuscrits à peintures», 10 année, Paris, 1926.
12. Clarke S., Thirty Moguls Paintings, London, 1922.
13. Coomaraswami A., Catalogue of the Museum of Fine Arts, vol. VI, Boston, 1930.
14. Ettinghausen R., The Emperor's Choice,— «De Artibus Opuscula», vol. XV, 1961.
15. Ghani M. A., A History of Persian Language and Literature at the Mughal Court, Allahabad, 1930.
16. Haq M., The Khankhanan and His Painters,— «Islamic Culture», vol. IV, 1931.
17. Martin F. R., The Miniature Painting of Persia, India and Turkey, vol. I—II, London, 1912.
18. Pinder-Wilson R. H., Three Illustrated Manuscripts of the Mughal Period,— «Ars Orientalis», vol. II, 1957.
19. Stchoukine I., Portrait Moghols: deux darbar de Jahangir,— «Revue des arts asiatiques», t. VI, 1929—1930.
20. Stchoukine I., Portraits Moghuls, III,— «Revue des arts asiatiques», t. VII, 1931—1932.
21. Stchoukine I., Portraits Moghuls, IV,— «Revue des arts asiatiques», t. IX, 1935.
22. The Tuzuk-i-Jahangiri, Transl. by A. Rogers, London, 1909.
23. Welch S. C., The Art of Mughal India, New York, 1963.