

ВОСТОК

ЖУРНАЛ ЛИТЕРАТУРЫ, НАУКИ И ИСКУССТВА

КНИГА ВТОРАЯ

«ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА»

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

МОСКВА — 1925 Г. — ПЕТЕРБУРГ

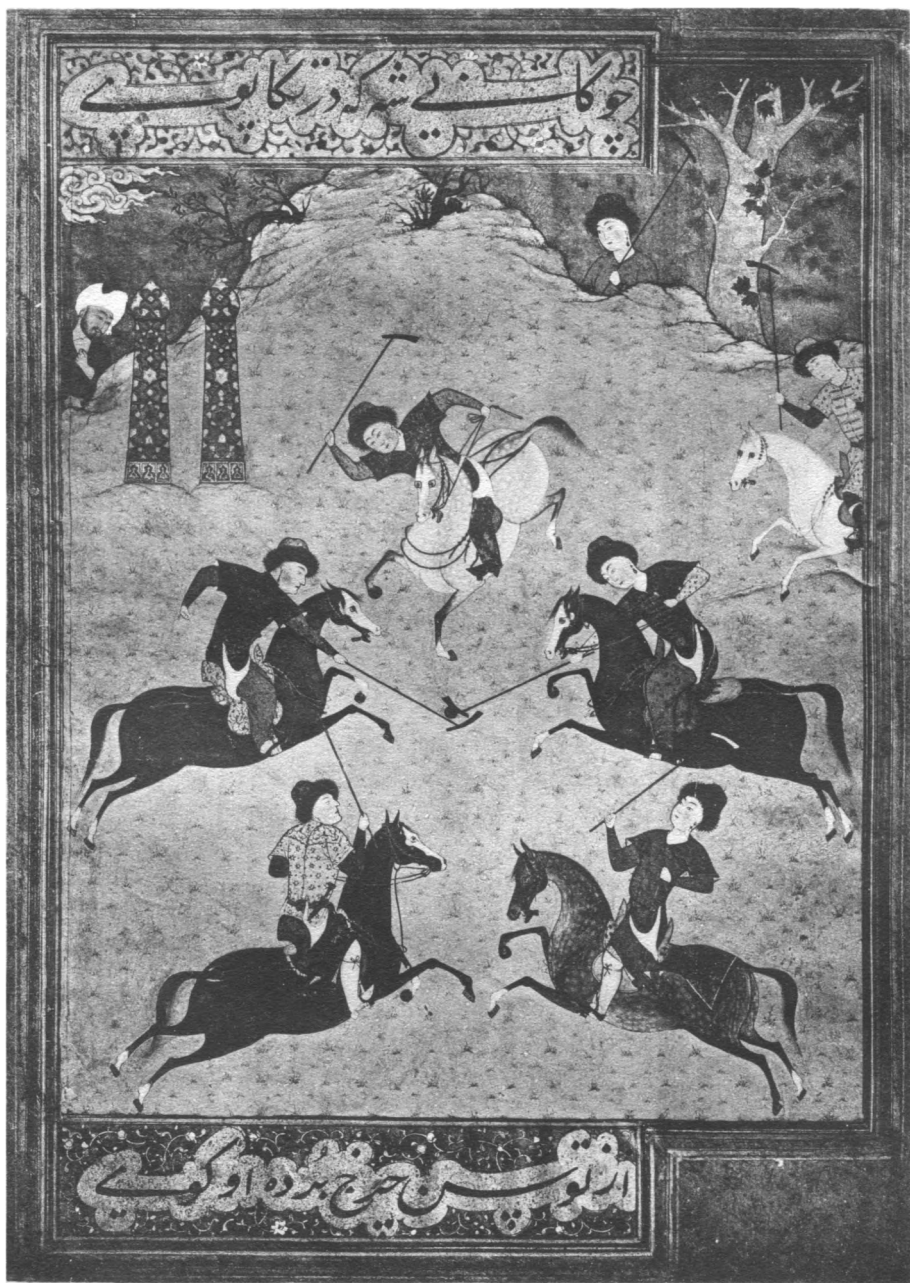


Табл. 1. Игра в поло
Персидское письмо начала XVI ст.

Ф. РОЗЕНБЕРГ

ОБ ИНДО-ПЕРСИДСКОЙ И НОВОИНДИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

Не все семена, упавшие с древа искусств на плодородную почву Индии, дали одинаково пышные всходы. Всем известно великолепие мусульманской архитектуры, оплодотворенной гением загималайских народов. Скульптура, как та ее ветвь, которая стала прислужницею зодчества, вернее, сделалась его дополнением, так и самодовлеющая статуарная пластика развились до определенного самостоятельного, высоко художественного стиля, в котором многие видят чуть-чуть не высшее достижение пластической мысли. Иначе обстоит дело с живописью. В виду сравнительной недолговечности матерпала, проследить ее возникновение и различные стадии развития на индийской почве гораздо труднее, чем по отношению к ее сестрам.

Мы знаем, что архитектура северной Индии, постепенно оплодотворялась извне. В древнее время ахеменидский Иран дал ей тип дворцов; в какой мере она обязана сасанидской Персии, в точности неизвестно, но при оживленных сношениях между обеими странами надо полагать, что и в тот период Индия являлась получающей страной. Период мусульманского влияния начинается с вторжения через Персию арабских полчищ в 705 г. С тех пор происходила постепенная инфильтрация в Индию ислама и его искусства. Арабов сменяют турки, проникающие через авганские перевалы. Набеги Махмуда Газневийского в начале XI века открывают эру мелких турецких династий в Кашмире, Спиде, Дехли и проч. Чингисханы отстраняются султанами из рабов, т. е. Мамлюками, которые в свою очередь падают под натиском полчищ Тимура. В середине XV ст. один из его потомков, ферганский князь Бабур, сумевший объединить в своих руках большую часть мелких индийских владений, положил прочную основу могуществу Великих Моголов, достигшему своего политического и художественного апогея к концу XVI в., в царствование гениального Акбара и его первых преемников.

Индийская пластика—дочь поздней антики в ее гандхарской разновидности. Древнейшими дошедшими памятниками индийской живописи являются фрески пещерных храмов в Аджанте (вероятно, I—VII ст.) в Баге и сродные с ними Сигирийские фрески на Цейлоне. В них наблюдается некоторое родство с среднеазиатским стилем Хотана и Турфана, поскольку они не отражают прямого влияния дальнего запада и дальнего востока. Что касается

того третьего неизвестного, что обще обоим, не китайское и не сировизантийское, то навязывается вопрос, не есть ли оно сасанидское. Подлинных образцов сасанидской живописи до нас не дошло. Портрет Хосроя II с женами или прием персидских посланников в Аджанте таковыми, конечно, считать нельзя, хотя не исключена возможность, что они, или, по крайней мере, портрет Хосроя написан по персидскому прототипу.

Литературные свидетельства не оставляют сомнений в художественной высоте живописи в сасанидском Иране, как и в досасанидский период. Преемственность между грекобактрийским, аршакидским и сасанидским искусством надо допустить а priori. О его стиле можно судить по уцелевшей скульптуре, по металлическим изделиям и по керамике. Пресловутое искусство Мани (III в.) и манихейцев, конечно, не без персидской примеси, однако, можно полагать, что в нем синкретизм доведен до такого же совершенства, как и в самом учении посланника света, и что распутать составные его части в отдельности едва ли окажется бы возможным, даже при наличии большого количества материала.

В первое тысячелетие нашей эры главным посредником в обмене коммерческих, духовных и культурных ценностей между азиатским западом и дальним востоком являются в первую очередь согдийцы, исповедывавшие главным образом буддизм, отчасти манихейство, отчасти христианство. Их сменяют уйгуры. Немаловажную роль в передаче культурных достижений играют также сирийцы-несториане, которые уже с VII века часто являются секретарями, врачами, вообще фактотумами мусульманских князей, и весьма естественно, что и те и другие в качестве искусных писцов вносили свои художественные традиции в живопись, специально в книжную живопись, пользовавшуюся со времен Мани большим почетом в Иране и средней Азии.

После победы Ислама главным центром персидского духа, не только в искусстве, оказалась область нынешнего Туркестана и Хорасан. Запад подчинялся арабским художественным нормам.

В X в. при сильном правлении династии саманидов (874 — 999) на востоке происходит явное духовное возрождение, центр которого Бухара. Отсюда оно распространяется на Мерв, Балх, Газну. Известно покровительство жестокого Махмуда Газневийского искусства, специально поэзии. В плеяде поэтов, украшавших его двор, блистал великий Фирдауси. Сообщают, что царь, с нетерпением следивший за работою над «Книгой царей», велел устроить для поэта особое помещение, украшенное изображениями царей и витязей древности. Сообщается также, что у сына того же Махмуда была комната с непристойными картинами. Мы не знаем, какого рода или какого стиля была эта живопись; но можно полагать, что речь идет о фресках. Едва ли можно вывести какое-либо заключение из того, что для самого Фирдауси идеалом живописи является китайская, ибо, во-первых, у него слово *чин* значит отнюдь не только Китай, а также, и даже преимущественно, — все буддийское, одинаково, манихейское и вообще среднеазиатское, и, кроме того, в его время Китай считался, вообще, классической страной искусств. Древнее предание гласит, что чудесная птица Симург, летая однажды над Китаем, уронила одно из своих перьев; вот почему Китай стал страной художественного совершенства. Что касается фресок в доме Фирдауси, то они скорее всего были написаны в современном стиле Персии.¹ Конечно, те три с половиною столетия, которые отделяют Махмуда от последнего сасанида, не бесследно прошли для персидского искусства. Несомненно оно изменилось, эволюционировало, обогатившись новыми достиже-



Табл. 2. Сборы шаха на охоту
Персидское письмо начала XVI ст.

ниями Византии и арабских школ с центрами Дамаск, Багдад, Каир, с другой стороны, вкладами, полученными вследствие общения с дальним востоком. Между эпохой Махмуда и первой дошедшей персидской лицевой рукописью лежит промежуток более чем в три столетия. За это время над Персией разразился ураган событий, сильно отразившийся также на области искусства; под его натиском произошел тот перелом, который подготовил почву для поразительного расцвета живописи, достигшего апогея на пороге XVI столетия, и излучения которого приобрели мировое значение. Это было вторжение Чингисхана, превратившее большую часть Персии в груду дымящихся развалин. Когда отхлынула кровавая волна, казалось, что она смыла с лица иранской земли и памятники искусства, и художников, и художественную традицию. Ужасы запустения, убогие экономические условия, недоверие к инородным, неверным властителям-варварам, отсутствие спроса и заказов, все это вместе взятое должно было неизбежно вести к застою художественной мысли.

Прошло сто лет, раны заживали. Победители успели прикрыть наготу своего варварства фиговым листом культуры побежденных. Правители и высшие слои прониклись ею на самом деле и, «облагородившись исламом», стали истинными персами. Персия опомнилась; она убедилась, что не все безвозвратно погибло. Увезенные десятками тысяч художники — по Ибн Батуте, из одного Самарканда завоевателем Хулагу их было выселено и подарено дружественным князьям до 30.000 — успели, очевидно, вернуться на старые места и передать свои заветы молодому поколению. В старых мехах забродило новое вино, и когда после новых жестоких потрясений, по мановению мощной руки властителя мира Тимура, к концу XIV столетия, культурные центры стали воскресать, новый художественный стиль был найден. В конце XVI ст. собиратели сведений о живописи спохватились объяснить его рождение: они были до того поражены кажущейся внезапностью появления нового шьема, что считали нужным придумать анекдот о каком-то китайце-учителе Устад Гунге (имя толкуется как «глухой», т. е. «немец»), оказавшемся якобы в свите Чингисхана в Самарканде, и который первый учил живописи персов, не знавших ее до тех пор. От него, мол, через Джехангира Бухарского и Пир Сейид Ахмеда Тебризского шло искусство великого Бехзада. На самом деле никакой внезапности, конечно, не было. Завоеватели-монголы, приобщившиеся раньше к китайской культуре, держали большой штат придворных художников. Чуткие персы, сознавая превосходство китайского искусства, считавшегося во время Фирдауси, как мы видели, недостижимым идеалом, в начале, быть может, не без содействия политических соображений, старались подражать китайским мастерам, но, быстро усвоив их приемы, постепенно перерабатывая и развивая дальневосточные элементы, растворяя их в своих исконных традициях, стали творить новое, свое собственное, в полном смысле слова персидское. Падение Багдада отнюдь не означало смерть Багдадской школы; она продолжала работать, приспособляясь к новым течениям, проникшим в нее через Персию. Есть сведения, что еще при Тимуре большим почетом в Самарканде пользовался багдадский мастер Абдаллах, о котором, впрочем, кроме имени, ничего неизвестно.

Дошло до нас весьма небольшое количество образчиков живописи монгольского периода. F. R. Martin, автор капитального труда *The miniature Painting of Persia, India and Turkey*, London, 1912, считает, что в западных библиотеках сохранились всего шесть рукописей с картинками того времени. К этим шести надо прибавить одну весьма почтенную, помеченную 733 г. гижры = 1332 г. нашего летоисчисления. Это список

Книги дарей Фирдауси, хранящийся в Российской Публичной Библиотеке и содержащий 29 миниатюр. Место составления списка неизвестно, но почерк письма арабского типа указывает на западную окраину, может быть, на Багдад. Картины особенно интересны тем, что они представляют, кажется нам, переходный фазис от багдадского к новому монгольскому стилю. Выражается он здесь почти исключительно в типе лиц, часто определенно монгольском, при чем центральные фигуры царей и витязей изображены по старому, обыкновенно с бородою клином, как на месопотамских и сирийских миниатюрах, и как на них, и здесь сильно чувствуется Византия. Та же двойственность в одежде: монгольские кольчуги и шлемы у воинов, мирная одежда византийско-арабского типа с богатой позолотою узорчатой парчи. Преобладают тона красные и золото. Фон, когда он не красный, то составлен из густого сплетения довольно неуклюжих цветов и плодов. Китайские условности в передаче облаков и воды еще не попадают, отсутствует также манера изображения гор, известная по тимуридским и позднейшим рисункам; ангелы на левой половине двойной заглавной картины сирийские. Однако, на жизненности линий, на движении людей и коней уже сказывается оживляющий толчок, исходивший от дальнего востока. Исполнение далеко не первоклассное, иногда просто грубое; сохранность не всегда удовлетворительна. По техническим соображениям пришлось, к сожалению, отказаться от воспроизведения образчика этого письма, также как и от примера из другого списка той же книги дарей (в Азиатском Музее Академии Наук), исполненного сто с лишком лет позже первого (849 г. = 1445 г. по Р. Хр.). Здесь на лицо дальнейшая ступень развития монгольского письма, ранняя стадия той ступени, которая развивалась при преемниках Тимура и поэтому названа тимуридской. Культурной точки она достигла несколько десятилетий позже в произведениях главы Гератской, потом Тебризской академии Бехзада. Табл. 1 и 2 относятся к расцвету живописи при династии Сефевидов, рукопись помечена 931 г. = 1524 г. по Р. Хр. Табл. 3 (978 г. = 1568 г. по Р. Хр.) представляет уже некоторые характерные черты периода упадка, окончательно наступившего при шахе Аббасе I (1587 — 1629).

Иран в силу своего географического положения между персией и средней Азией является исконом веков местом встречи всех многогранных духовных и культурных течений, возникших и развившихся в чреве необъятной Азии, тем чудесным «котлом», по меткому выражению покойного востоковеда Кремера, в котором мешалось, перерабатывалось и получало свой своеобразный вид все то сырье или полусырье, что доставляли запад и восток, север и юг. Эволюция синкретизма естественно ведет к эклектизму. Он составляет отличительную черту иранского духа. Отпечаток эклектизма лежит на всех его проявлениях, он сказывается в религии и философии, в литературе и искусстве. Само население Ирана представляет нестройную расовую и этническую смесь. Антропологические, археологические и лингвистические данные указывают на чрезвычайно интенсивное скрещение, происшедшее, и до наших дней происходящее, на иранской территории. В другом месте мы пытались доказать, что доисторическое население Ирана по расе не чуждо было тем яфетическим народам, которые населяют его окраины, западные, северные и отчасти восточные ¹⁾.

Выше было упомянуто, как еще в начале VIII в. ислам и за ним мусульманское искусство стали проникать в Индию. Впоследствии султаны

¹⁾ Яфетический Сборник, вып. II, изд. Академии Наук (набирается).



Табл. 3. Дивы и пери
Персидское письмо конца XVI ст.

турецких династий, судя по дошедшим памятникам, проявляли довольно оживленную строительную деятельность; о новоиндийской мусульманской живописи, однако, до периода великих моголов ничего неизвестно.

В отличие от персидской миниатюры для новоиндийской центр тяжести лежит не в украшении книги, т. е. в иллюминации рукописей, а в отдельных картинах, собираемых в альбомы. Что искусство лицевых рукописей практиковалось в немусульманской и домусульманской Индии, доказывают ~~целые~~ бенгальские и бенгальские буддийские миниатюры. Они, к сожалению, позднего времени, старейшие сохранившиеся относятся к XI столетию, но передают, по мнению С. Ф. Ольденбурга, также характер предыдущего периода индийского искусства до VII в. В данном случае нас интересуют, конечно, только старые; новейшие (XVII—XVIII ст.) не что иное, как подражание тибетско-китайским и новоиндийским образцам. За неимением лучшего придется уже в этих картинах XI в., скорее в некоторых деталях их композиции, усмотреть единственное связующее звено между староиндийским письмом Аджанты и новоиндийским эпохи Великих Моголов.

Что касается упомянутых альбомов, то мода на них пошла в Персии в начале XVII в. и вскоре перебросилась в Индию. Они составлялись в первую очередь для государя и придворной знати, но пользовались успехом также у широкой публики имущих классов, для которой они заменяли неизвестные в то время в Индии механические воспроизведения, в роде китайских и японских гравюр на дереве.

Такие альбомы своим пестрым подбором бросают чрезвычайно характерный свет на уровень художественного вкуса, преобладающего в придворной среде, когда сановники считали своим долгом подражать меденатугосударю, или, как сообщает историк Бадауни про Акбара, когда падишах заставлял своих приближенных волей-неволей коллекционировать картины и поощрять художников. Большое количество таких альбомов довольно рано попало в Европу, главным образом, как то и естественно, в Англию. Их 66 в одном India Office Library, много в Victoria и Albert Museum, Kensington, в Bodleiana в Оксфорде и в British Museum, где один из них, помеченный 1661—1662 г., вызвал в 1777 г. восторг сэра Джошуа Рэнольдса, который отметил в нем 6 портретов-эскизов, как особенно выдающихся.

В Российской Публичной Библиотеке имеется их всего пять. История альбома, из которого взяты прилагаемые два снимка (табл. 4 и 5), несколько темна; достоверно известно только, что он куплен в Персии и вывезен из Тегерана, подарен Николаем II Русскому Музею, откуда он в 1921 г. был передан в Азиатский Музей Российской Академии Наук. Он весьма типичен для такого рода сборников. На ряду с первоклассными образцами индо-персидской и ново-индийской школы попадаются весьма сомнительного качества изделия, имеющие мало общего с искусством, неуклюжие копии с европейских картин, скорее гравюр, или, что еще хуже, какие-то нелепые подражания европейским мастерам с прибавлением деталей в местном вкусе (табл. 5). Как большинство его собратьев, наш альбом отличается роскошным переплетом.

Цены на картины в Индии в период расцвета при Акбаре и особенно при Шах-джехане стояли невероятно высоки; одна из отмеченных Рэнольдсом миниатюр оценивалась в 200 рупий, что в то время равнялось 25 ф. ст. Высокими ценами, считавшимися в Европе, повидному, не соответствующими качеством живописи, Мартин объясняет факт, что образцов индо-персидского письма XVII ст. сравнительно с ново-индийскими вывезено не много. Первым по времени (1640—50), попавшим в Европу, надо, вероятно,

считать тот портрет Акбара или, по Биньону, Джехангира, который произвел очевидно достаточно сильное впечатление на Рембрандта, чтобы его воспроизвести в группе рисунков. Многочисленные представлены образцы XVII в. национальной ново-индийской живописи, которую теперь с легкой руки д-ра Кумарасвами стали называть раджпутской. Рисунки эти впервые появились в Оксфорде, очевидно, как результат посольства Sir Thomas Roe к Джехангиру в 1615/18 г. Альбом архиепископа Laud'a помечен 1640 г.

Ново-индийскую живопись можно разделить на три группы, связанные с тремя главными религиями Индии: буддизм, индуизм и ислам. В так называемой раджпутской живописи усматривается прямой преемник искусства индуизма, как могольская, т. е. индо-персидская является представителем ислама. «Точно так же как буддийская, раджпутская живопись считается символической для духовной жизни Индии; в той и другой преобладает религия, их характерная черта — мистицизм. Буддийская живопись стремилась передать идеалы веры, высшие религиозные чувствования; раджпутская с религиозными целями соединяет стремление отражать верования, обычаи и домашний быт народа в виде художественного графического фольклора, доступного для народа и замыслом, и исполнением. Могольское искусство — светское, реальное, эклектическое. Пользуется оно одинаковыми с раджпутским приемами, однако, не гоняясь за одухотворенностью и мало считаясь с религиозией, изредка только вторгаясь в область мифа, оно остается материальным; его сила в портрете». Так приблизительно резюмирует свои соображения Перси Броун в полезной, наглядно написанной книжке-руководстве Indian Painting, изданной в новейшее время в Калькутте в серии The Heritage of India, не помеченной годом.

С упомянутыми двумя направлениями искусства приходится считаться на протяжении всего периода Великих Моголов. Одно — насажденное чужеземным завоевателем, страстным поклонником, тонким знатоком живописи, другое — родное, продолжающее якобы национально-индийскую традицию, понятное и доступное широким массам. Персидская живопись, по присущему ей реалистическому импрессионизму, по смелости линий и палитры, чужда мягкой, расплывчатой, слащавой манере, выражающейся в данную эпоху в ново-индийском письме. При дворе повелевавшего царя персидская школа. Под руководством художников-персов, позже их учеников из индусов, работал огромный штат мастеров весьма различного достоинства, копируя персидские оригиналы, подражая персидским моделям. Постепенно, по мере оскудения в XVII в. искусства в самой Персии и приобретения индийцами умения и сноровки, сознательно или бессознательно, стала вноситься в персидский стиль всяческая примесь местного характера, преимущественно в декоративных деталях, в пейзаже и проч., и постепенно оба направления сливались, и получилось то, что мы называем индо-персидским или могольским стилем. Повторилось то же, что наблюдается в архитектуре, которая, в силу постепенного пропитывания индийским духом, из арабско-персидской превратилась в тот специальный вариант, который мог вырасти только на индийской почве.

Можно полагать, что при очевидно слабом развитии художественного вкуса у индийских магнатов и при наличии деспотического режима, наощущении ими того или другого направления искусства должны были отражаться также политические течения момента, однако, о каком-нибудь серьезном соперничестве, не говоря уже о борьбе обоих направлений, ничего неизвестно, наоборот, они жили мирно рядом, не стесняя друг друга, одно — аристократическое для утонченной придворной знати, проявляющееся

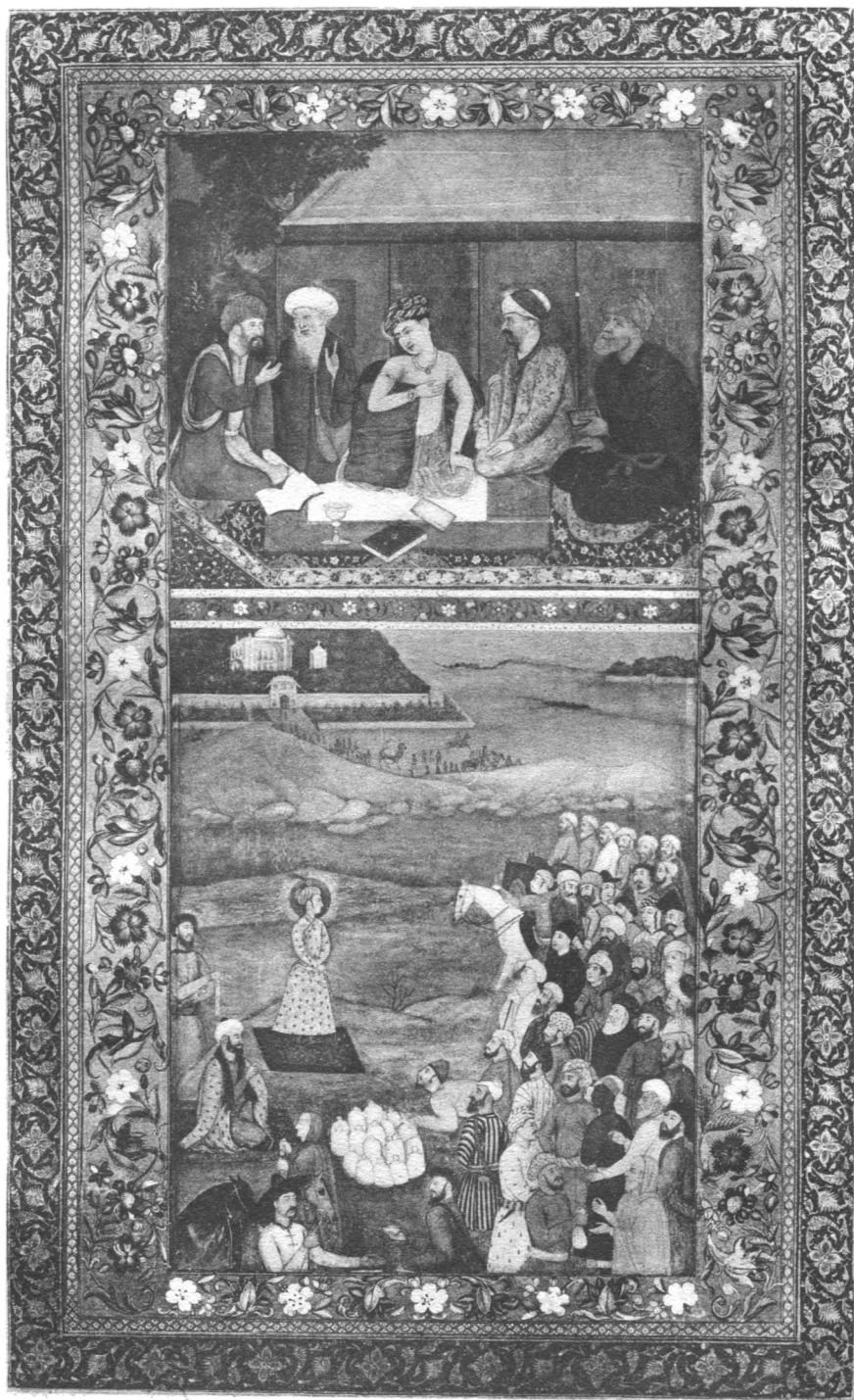


Табл. 4. Великий могол Джехангир принимает дань. Наверху принц, окруженный учителями

Индийское письмо начала XVII ст.

главным образом в тонких портретах, в изображении придворных торжеств, батальных и охотничьих сцен, чисто светское, другое — народное, приуроченное по сюжетам и упрощенной наглядности к пониманию широких масс местного населения, представляющее жанровые сцены домашнего и трудового быта, иногда воспоминания мифологического и религиозного предания. Не вдаваясь в художественную оценку обоих направлений, их легко различить по одним сюжетам. А priori не исключается, что одни и те же художники — индусы, смотря по спросу, писали то в том, то в другом духе. Один из видных исследователей индийского искусства д-р Кумарасвами внутри раджпутской, т. е. национально-индийской школы усматривает также два «фазиса»: народный и аристократический, оба с бесчисленными переходными ступенями. Второй фазис, по его мнению, отражает героические традиции эпоса и придворный церемониал; он же рассматривается, как олицетворение расовых идеалов.

Как было отмечено, персидская и индийская школы жили мирно рядом, без видимого соперничества, без воинственных выступлений. Таковые были предоставлены критикам и исследователям XIX и XX вв. Образовались два лагеря: европейцы и националисты. Последние, не отрицая факта внесения в Индию до-эллинистического, эллинистического, персидского и в позднейшее время европейского искусства, стараются выгородить преимущества коренной индийской художественной традиции перед чужеземными влияниями, усматривая в индианизации наносных художественных элементов только их облагораживание, одухотворение, одним словом, одно лишь изменение к лучшему. Их лидерами являются главным образом Э. Хавелл и упомянутый А. Кумарасвами, к ним примыкают, между прочими, Вильям Кош, один из редакторов *Ost-Asiatische Zeitschrift* и Л. Биньон. Все они стяжали себе известность крупными работами в области азиатского искусства. Вооружаются они против более осторожно и скептически относящихся представителей предыдущего поколения, как *Grünwedel*, *Foucher*, *Vincent Smith*, *Oldenberg*, *Griffith* и др. Ни в том, ни в другом лагере не обходится, конечно, без увлечений.

Полная объективность в области эстетики уже по существу, конечно, немыслима, однако, когда проявления эстетики становятся предметом научного исследования, чересчур индивидуальные чувства и влечения в суждениях следовало бы по возможности обуздать. Метание громов по «зловредным принципам» Ренессанса или объявление гандхарского искусства «случайным и эстетически неприятным эпизодом могучей жизни индийского искусства» едва ли убедит читателя в научности приемов исследователей ¹⁾.

Спор в микрокосме индо-персидской живописи, на первый взгляд — буря в стакане воды; сводится он, однако, к старому разногласию в оценке эстетических норм греко-европейской и азиатской художественной концепции, и, в конце концов, к антагонизму между западной наукой и восточной интуицией.

«Раджпутскую» школу живописи, специально ее «благородную» ветвь, ставят в связь с той якобы национально-индийской школой, которая дала поразительную по художественности стенопись пещерных храмов Аджанты, восходящую к I—VII вв., однако, факт тот, что целых девять столетий

¹⁾ Проф. Benoy Kumar Sarkar в брошюре *Hindu Art: Its humanism and modernism, an introductory essay*, II. У, 1920, сообщает, что за последние годы в Индии образовались кружки футуристов с девизом «Обратно к прошлому», «Долой Запад» и т. под. Надо полагать, что эти кружки возникли вполне самостоятельно, без всякого содействия подобных течений в Европе!

отделяют первые проявления ново-индийской школы от последних произведений Аджанты, относимых к VII в. ¹⁾. Перекинуть мост через эту пропасть удастся, конечно, только при помощи догадок, что, однако, несколько не смущает д-ра Кумарасвами. В исследовании о «раджпутской» живописи он пишет: «В Раджпутане и в пригималайском Пенджабе, под покровительством Горных Раджпутов, старая индусская Индия (Hindu India) продолжает жить до наших дней... Как хинди восходит к пракриту и родственен санскриту, так раджпутское искусство восходит к классической живописи Аджанты, продолжая ее». В подтверждение своего положения он ссылается на историка китайского искусства Мюнстерберга, в I томе своего известного труда «Chinesische Kunstgeschichte» называющего раджпутскую живопись «чисто национальным продолжением искусства храмов V века с его строго античными линиями». Однако, классическая стенопись Аджанты сама не автохтонна. Отражается ли в ней эгейско-микенский, египетский и ассирийский стиль, что склонен допустить Кумарасвами, развивалась ли она под влиянием какого-то александрийско-коптского стиля, установленного, но уже оставленного Стржиговским, или же она образовалась под влиянием центрально-азиатского экспрессионистского искусства типа Дандан Уйлик или Идикутшахра, которое могло проникнуть в Северную Индию под покровительством чужестранных средне-азиатских владетелей эти вопросы пока не поддаются решению, однако, в наличии крупной доли иноземных элементов в аджантских фресках едва ли приходится сомневаться. Что касается родства раджпутского письма с аджантским, то единственным, сколько нам известно, литературным его подтверждением служит свидетельство тибетского историка Таранаты, писавшего в 1608 г., гласящее, что в VII в. в существовавшей в южной Раджпутане значительной школе живописи был введен новый усовершенствованный стиль. Введение усовершенствованного стиля предполагает, конечно, предшествовавший ему продолжительный период развития искусства, которое по топографической и хронологической близости могло, несомненно, стоять и по всей вероятности стояло в некоторой связи с искусством Аджанты, но никаких памятников этого раджпутского искусства VII ст. до нас не дошло, и потому вопрос остается открытым. О возможности установить связь между ново-индийским и аджантским искусством при помощи пенальских миниатюр, о которых речь была выше, ни одним словом у Кумарасвами не упоминается.

В свите победного шествия буддизма по центральной Азии до дальнего востока следовало, конечно, и буддийское искусство. Раскопки в Хотане, Кучаре и Турфане, памятники буддийской живописи в Китае, в Корее и Японии свидетельствуют о том, к какому великолепному расцвету оно было способно, попав к народам с сильным художественным дарованием.

Если даже допустить, что поздняя раджпутская стенопись — различаются в ней две разновидности: *пахари* и *раджастан*, — с зависящим якобы от нее миниатюрным письмом «аристократического», т. е. религиозно-мифологического характера, имеет некоторые общие черты с искусством Аджанты, то нельзя, однако, закрывать глаза на то, что в «народном» письме XVII и сл. столетий эти черты успели до неузнаваемости ступеняться.

Искусство Китая, Средней Азии, Аджанты, по существу — экспрессионизм, персидская же, индо-персидская и ново-индийская живопись — импрессио-

¹⁾ Одним из первых, если не первым по времени типичным образцом ново-индийского письма можно считать хранящуюся в Калькутской Art Gallery миниатюру, помеченную 940 годом гиджры (= 1533) и представляющую придворные увеселения при султане Мухаммеде Тоглуке (1225—45).

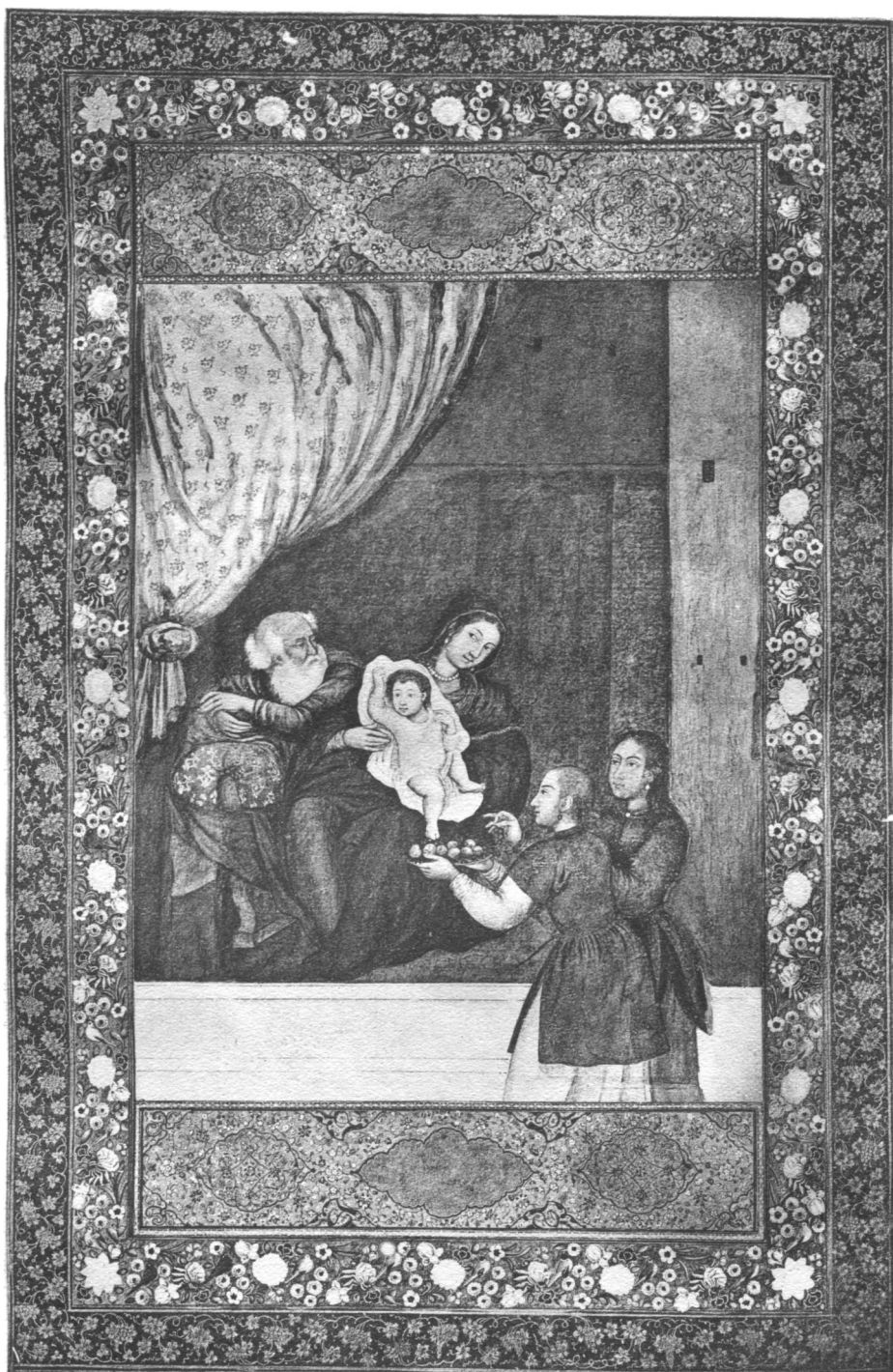


Табл. 5. Индийское подражание итальянскому мастеру
Начало XVII ст.

низм. Импрессионизм стремится уловить и передать по возможности точнее, по возможности большее количество оттенков воспринятого непосредственно от природы впечатления, пользуясь богатой палитрою и вольной игрою линий, экспрессионизм же отбрасывает случайное, подлежащее влиянию колебаний света и теней, выделяет существенное, типичное, сохраняет вечное, и художник, при помощи строгих линий и смело очерченных плоскостей переносит на полотно или, скорее, на стену результат совокупности, синтез своей художественной концепции. Ново-индийская миниатюрная живопись, на наш взгляд, представляет не что иное, как вариант, испытанный, правда, на себе в сильной степени влияние националистических течений Индии и художественный престиж Европы, но всетаки вариант-эпигон того импрессионистского, насажденного первыми великими моголами придворного индо-персидского искусства, которое достигло высшего расцвета при императорах Акбаре, Джахангире и Шах-джахане.

Ф. Розенберг

