

Повреждено наводнением 23 Сентября 1924 года  
Endommagé par l'inondation du 23 Septembre 1924

# ЗАПИСКИ

## КОЛЛЕГИИ ВОСТОКОВЕДОВ

ПРИ АЗИАТСКОМ МУЗЕЕ

РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

---

ТОМ I

---

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ НАУЧНЫМИ УЧРЕЖДЕНИЯМИ (ГЛАВНАУКА)  
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО (ГОСИЗДАТ)

ЛЕНИНГРАД  
1925

**10. The Court Painters of the Grand Moguls by Laurence Binyon** with historical introduction and notes by **T. W. Arnold**. Oxford University Press 1921. 8 mai. [86 стр. текста, из коих 51 принадлежит Т. W. Arnold'у; 40 таблиц, из них 8 в красках].

Автор не новичек в области индийского искусства. Исследуя живопись Дальнего Востока, он обращал специальное внимание на встречающиеся в ней следы индийского стиля, и в труде *Painting in the Far East* (1908) установил между прочим явное наличие стиля Аджанты в одной японской фреске буддийского храма в Нёгидзи<sup>1</sup>.

В начале введения, упомянув о чрезвычайном впечатлении, которое произвели на европейское общество Елизаветинской эпохи, тогда еще незнакомое со сказочным миром 1001 ночи, повествования моряков и авантюристов о роскоши, блеске и невероятном великолепии Великих Моголов, Arnold дает чрезвычайно живо написанную характеристику представителей этого выдающегося по дарованиям рода. Сведения он черпает главным образом из переводов Mrs. Beveridge Воспоминаний Бабура, его дочери Гюльбэдэп и императора Джахангира, подчеркивая с большим вкусом и умением характерные анекдотические эпизоды. Так в кратких штрихах получается картина поглощаемой непрерывными походами жизни Бабура, 12-летним мальчиком очутившегося на престоле со всех сторон угрожаемого эмира Ферганского, наследника погибшего от несчастного случая отца. Упоминается о его бабушке Айсан Даулет бегум, являющейся первой в ряде выдающихся женщин рода моголов. На редкость образованный и начитанный Бабур однако проявил мало интереса к живописи. Называя Бехзада величайшим из художников, он его характеризует одной фразой, показательной в глазах Arnold'a для того, как мало Бабур был способен оценить и понять его. Вот эта фраза: «его (Бехзада) работа весьма изящна, но он нехорошо рисовал безбородые лица; он обычно сильно удлинял подбородок; бородатые лица он рисовал изумительно». Это сухо и неисчерпывающе, но за то поразительно метко. Указывает оно в то же время на то, что еще со времен Бабура точку тяготения могольской живописи усматривали в портрете.

Изгнанный в 1544 г. из Индии Хумаюн нашел убежище в Персии у шаха Тахмаспа, который всеми силами старался его развлекать. Император посетил великолепные хорасанские сады и дворцы Хусейн Мирзы, развалины Персеполя и проч. В Персии Хумаюн мог знакомиться с работами Бехзада, Ага Мпрека, Султан Мухаммеда и всей плеяды придворных

---

<sup>1</sup> V. Smith, *History of the Fine Arts in India and Ceylon etc.* Ld. 1911, p. 239.

художников. Сам шах Тахмасп был сносный дилетант в живописи и каллиграфии. В. А. Эберманом отмечена одна рукопись Публичной Библиотеки, собственноручно им переписанная<sup>1</sup>. Arnold полагает, что Бехзад жил еще несколько времени в царствовании Тахмаспа, «lived on into his reign». Хондемир, писавший в 1524 г., называет его своим современником, однако, так как нигде о нем больше не упоминается, Бехзад, надо полагать, вскоре затем умер, и, как я отметил в другом месте<sup>2</sup>, приписываемый ему юношеский портрет Тахмаспа едва ли является его работою. Надо полагать, что пребывание в Персии развивало художественные интересы Хумаюна, и что вывезенные в Индию образцы персидского искусства повлияли на направление вкуса его сына, юного Акбара. Характерно, что Хумаюн умер вследствие несчастного случая, постигшего его при выходе из вновь учрежденной в Дехлийском дворце библиотеки, которой он ежедневно уделял вечерние часы. Хумаюн приблизил к себе и осчастливил своей дружбою поэта, каллиграфа и художника Абдул Самада из Шираза, прозванного *Ширинкалам*. Он учитель первых художников-индусов Дасванта и Бхагвати и таким образом является родоначальником могольской школы. Впоследствии Акбар назначил его на высокий пост мултанского *дивана*; у историка Акбара Абу Фазл'а он значится в списке последователей новой веры императора.

Акбар вступил на престол в 1556 г., 13 лет от роду. Государственные дела, походы, охоты занимали его в такой степени, что он, как известно, до конца жизни к огорчению учителей остался неграмотным. Это впрочем ему не помешало собрать огромную библиотеку, после его смерти оцененную в 700,000 ф. ст. В молодости он успешно занимался рисованием и музыкой. Единственный его сын Джехангир, в честь рождения которого была построена пышная резиденция Фатхпур Сикрп, был тонкий знаток искусства и убежденный куритель опиума. Он прекрасно разбирается в стилях отдельных художников, живых и покойных и любит похвастаться верностью своего глаза. «Я мог бы безошибочно определить», пишет он в дневнике, «кем нарисованы брови и кем ресницы». Из последней заметки видно, какие в то время приняла размеры безусловно антихудожественная практика коллаборации, наблюдаемая уже в домогольское время в Персии. У Vincent Smith'а стр. 453 воспроизведена одна иллюстрация к Дараб намэ за подписью *عمل بهزاد اصلاح خواجه عبد الصمد*. Поправки и дополнения Абдул Самада здесь так основательно заглушают Бехзада, что даже и самому Джехангиру едва-ли удалось бы его обнаружить, если вообще подпись эта не поддельна.

<sup>1</sup> Dorn, № 441: *کوی وویگان*.

<sup>2</sup> ИРАИМК II, стр. 186.

Своего апогея индо-персидское искусство достигло в 30-летнее, сравнительно мирное царствование Шах Джехана (1628—58). При нем возникло архитектурное великолепие Дехли и Агры. Научные и художественные интересы двора и придворной среды стояли очевидно на высоком уровне. Старший сын Шах Джехана, презумптивный наследник престола Дара Шикох занимался серьезными исследованиями в области суфизма и религий Индии; он поставил себе целью примирение индийской метафизики с учениями ислама. Под его руководством целый штат пандитов переводил упанишады и другие религиозные и философские книги Индии. Через переводы Дара Шикоха будто бы Шопенгауер ознакомился с индийским мышлением. Не упоминает автор о том, что уцелел прекрасный альбом с автографом-дедикацией царевича, преподнесенный им же в 1641/2 г. любимой жене Надирэ бегум<sup>1</sup>; хранится он в India Office Library в Лондоне.

При строгом мусульманине Аурангзибе начинается период постепенного упадка могольской живописи. Посланник Bernier сообщает в 1663 г. о печальном положении многочисленных прежних придворных художников. Не следует ли к этому периоду приурочить начало окончательной победы ново-индийской школы над покровительствуемым первыми императорами, несколько изменившимся на индийской почве, персидским, т. е. могольским письмом?<sup>2</sup> Нетрудно допустить, чтобы бедствующие художники в поисках заработка стали изменить своим традициям и заискивать перед дурным вкусом широкой платящей публики.

В конце введения Arnold дает некоторые сведения о придворном церемониале на основании донесений Bernier.

Часть книги, принадлежащая Vinson'у, начинается с перечня материи, имеющегося в Европе, специально в Англии. Затем автор протестует, и отчасти не без основания, против термина «индо-персидский», применяемого к могольской живописи и который, еще в 1912 г., Dr. Soomgashwamy предлагал заменить термином «индо-тимуридский», по моему еще менее удачным<sup>3</sup>. Не отрицая персидского влияния в период Акбара, Vinson полагает, что начиная с XVII в., хотя копирование персидских картин еще продолжается, персидский элемент постепенно рассасывается, я сказал бы: вытесняется, и получается существенно индийский стиль, между тем как европейские заимствования никогда вполне не ассимилируются. С последней

---

<sup>1</sup> Smith, p. 458.

<sup>2</sup> Сравн. нашу статью «Об индо-персидской и ново-индийской живописи», Восток, кн. 2, стр. 83 сл.

<sup>3</sup> Ostasiat. Ztschr. 1912, p. 125, где читается несколько странная форма «Indo-Taimurid», как будто с *vṛddhi*.

частью фразы никак не могу согласиться, так как наблюдаются некоторые элементы явно европейского происхождения, которые составляют характерную черту ново-индийского письма в отличие от персидского. Выделяются нимб и в позднейшее время амурчики, чтобы не говорить о перспективе фона, архитектуре, трактовке листвы, драпировках и проч. Что касается нимба, то он встречается правда в VIII в. на фресках в Dandān Uiliq'e<sup>1</sup>, однако едва ли он в Индию XVII в. попал оттуда. После дифирамба раджпутскому, т. е. национально индийскому искусству, как продолжению живописи пещерных храмов Аджанты, «при помощи линий и красок старающейся выражать эмоции расы», автор сравнивает его с могольским, за которым, хотя он с эстетической стороны является, мол, менее интересным, он все-таки признает какое-то своеобразное обаяние «a fascinating human interest and a real charm» (р. 38). Будучи с первоначала придворным искусством, всецело зависевшим от августейшего покровительства и направленным им, могольское письмо постепенно все более приближается к индийской традиции. На этом месте я для ясности предпочел-бы читать «индо-персидское» вместо «могольское», ибо, то, что Винон считает эстетически менее интересным, это очевидно персидская примесь, преобладающая или, по крайней мере, сильно дающая себя чувствовать в первый период могольского стиля. В первую очередь автор рассматривает коллекцию из 24 картин tempera XVI в. на бумажной ткани, сравнительно большого формата; они хранятся в Victoria and Albert Museum в Лондоне и считаются иллюстрациями к истории Эмира Хамзы<sup>2</sup>. Указанием на их происхождение из Кашмира служит помимо места их приобретения, отмеченное V. Smith'ом на одной из них наличие черного медведя. Одна из картин воспроизведена у Martin'a табл. 206, другая здесь табл. II. Помимо бехзадовского стиля Винон считает, что художник обладал сильным собственным талантом, отнюдь не являясь провинциальным подражателем гератского мастера. На воспроизведенной на табл. II картине зависимости от бехзадовской традиции по мнению автора как будто больше не замечается. О доказательной силе черного медведя спорить не буду, однако наперекор Martin'у и Винон'у Бехзада я, не стесняясь, заменил-бы Султан Мухаммедом. Трактовка деревьев, как ствола так и листьев, чрезвычайно характерны для этого последнего и сильно различаются с бехзадовской. Кроме того известно, что иногда Султан Мухаммед для своих картин пользовался сравнительно более крупным форматом, как напр. для знаменитой Охоты Тахмаспа в Публичной Библиотеке.

<sup>1</sup> Ср. V. Smith, p. 308.

<sup>2</sup> Ссылка на Ain-i Akbari I, p. 108, § 5.

На стр. 40 и след. приводятся выдержки из *Ain-i Akbari*<sup>1</sup> об отношении Акбара к живописи, о его личном на нее влиянии, о высоких качествах многочисленных придворных художников и о преимуществах индийцев перед персами, выражающемся главным образом в том, что, как замечает Абул Фазл, «их живопись превосходит наше восприятие вещей». Последняя заметка Абул Фазля служит Винуон<sup>2</sup>у поводом лишней раз подчеркнуть превосходство индийской одухотворенности над персидской линейностью. Неясно, почему незначительная стенопись, остатки которой найдены в спальне Акбара в Фатхпур Сикри, приписывается мастерам-персам; одна из них воспроизведена у V. Smith'a p. 460.

На стр. 44 автор различает в персидской живописи две отдельные группы, восточную и западную, из которых первая, развившись под влиянием Китая, проявляет себя в «текучести линий, независимой от прелести красок», западная же, более персидская (sic) по характеру, восходит отчасти к позднему классическому искусству и отличается богатством узора и насыщенностью красок скорее чем линиями и движением.

По поводу происхождения персидского искусства не лишено интереса отметить новейший взгляд Havell'a, изложенный в вышедшей в 1920 г. книге *A Handbook of Indian Art*, London. На стр. 205 мы читаем: Но это саррацинское (sic) искусство (т. е. искусство Бехзада) не зародилось (dit not spring) готовым из мозга одного гениального человека. Как ранняя саррацинская архитектура, оно имеет свои корни в гораздо более старой буддийской культуре, в иконографии, в религиозной живописи, продолжающей древние традиции, восходящие к Индии, в монастырях Непала, Сиккима и Тибета и во всех странах Азии, где буддизм еще жив. Немного далее Havell утверждает, что искусственное разделение труда, замечаемое на персидских картинах, было чуждо индигенно индийской школе (sic!)<sup>2</sup>. В бесталанном портрете Хумаюна за подписью بهکونی (табл. V), как и в прекрасной картине, полной жизни и движения на табл. VII, подписанной سائوله, автор видит сильное влияние китайского стиля, причем считает группу музыкантов чисто индийской; я сказал-бы индо-европейской. Обращаю внимание на прекрасные картины табл. IV и XXIII. Уже с конца царствования Джахангира наступает заметное преобладание индийского письма, т. е. начинается по моему период постепенно все усиливающегося подражания европейским образцам (наприм. табл. XIV). Пришла-ли эта мода в Индию через Персию, или она развивалась непосредственно под влиянием

<sup>1</sup> Ср. изд. Blochmann'a, стр. 107.

<sup>2</sup> См. выше, стр. 537.

завязавшихся в то время сношений с Европою, неизвестно. Надо иметь в виду, что в 1606 г. Аббас I отправил партию молодых художников для усовершенствования в Рим. Один из них, принявший христианство, стал известным под именем Don Giovanni di Persia. При Аббасе II (1650) эксперимент этот был повторен и Мухаммед Заман, вернувшись на родину под именем Paolo Zaman, скоро после того был вынужден бежать в Индию, где приобрел благорасположение Шах Джахана. Как в Персии, так и в Индии известные группы художников считают шиком писать «под Рафаэля». Переданный из Русского Музея в Азиатский Музей Академии Наук альбом из 100 картин могольского письма содержит целый ряд таких копий-подражаний, этнологически и психологически интересных, эстетически отвратительных. Новейшая индийская школа, группирующаяся около Anabindranath Tagore, продолжает тенденцию сближения индийской живописи с европейской.

С половины XVII ст. в Персии как в Индии тонкая плавная линия, придающая живописи Бехзада и его преемников интимный шарм плоскости примитива, уступает оттененным контурам, подчеркивающим округленность, рельефность фигур; попытки, более или менее удачные, применения законов перспективы, особенно при отделке пейзажного и архитектурного фона, введение многочисленных непонятых или плохо понятых аксессуаров, встречающихся на европейских картинах, придают живописи XVII и XVIII ст. тот характер гибридности, который не может не отталкивать поклонника стиля гератских и первых сефевидских мастеров.

Воспроизведенная на табл. XI картина может служить образцом индийского или так называемого раджпутского письма, свободного еще от европейской примеси, которая уже сильно заметна на табл. XIV. Таблицы XX, XXI и XXXVI изображают дербары Джахангира, Шах Джахана и Аурангзеба. Утомительная симметричность, однообразные группировки профилем — на табл. XXI из 32 человеческих фигур — 2 слона, только 4 на втором плане не в профиль — весьма далеки от той оживленности, той «crowded animation» аджантикских фресок, к которым они, по мнению исследователей-националистов, восходят. Нет в них и того снятеса композиции, который является *conditio sine qua* поп всякого истинно художественного произведения искусства и который составляет одно из главных обаяний средне-азиатских и дальне-восточных картин. Зато эти дербары могут служить портретной галереею современников, чему способствуют вписанные имена, хотя фамильное сходство персонажей особенно во второстепенных шеренгах наводит на размышления.

Прекрасная картина на табл. XVII заслуживает особого внимания.

Винсон видит в ней типично индийский стиль и восклицает: «встречается-ли что-нибудь подобного в могольском искусстве»? Спрашивается наоборот, чем портреты нижней части не могольские? Остановлюсь еще на табл. XVIII, изображающей пляску дервишей. Винсон ее не очень жалует, как по композиции, так и «по некоторым элементам, заимствованным от Европы», но он выделяет нижний фриз с индийскими святыми XV по XVII ст. как выдающийся по красоте, с чем приходится безусловно согласиться. Однако эта картина в обзор могольской живописи попала, мне кажется, по недоразумению, так как она, особенно нижний рельеф, по моему, весьма позднего, индо-европейского письма. Так называемый портрет жены Джахангира Нур Джахан (табл. XV) характерен своей безжизненностью.

Превосходство над индийскими персидских и дальневосточных изображений птиц, зверей, цветов в их естественной, дикой среде, Винсон объясняет тем, что индус не воспринимает мир как целое, отличается однако тонким пониманием отдельных красот. Однако слабость индийского пейзажа объясняется слабостью синтетической концепции при тонкой чувствительности к красотам в детали. Это звучит весьма пышно, однако не проче-ли и ближе к истине, видеть с Grünwedel'ем причины этих недостатков в сравнительно слабом даровании индийских арийцев к изобразительным искусствам.

В конце книги стр. 69—86 T. W. Arnold в примечаниях к таблицам дает, кроме чтения подписей художников и вписанных на картинах имен, интересные исторические и биографические сведения.

Ф. Розенберг.

**11. John F. Baddeley.** Russia, Mongolia, China. Being some Record of the Relations between them from the beginning of the XVIIth Century to the Death of the Tsar Alexei Mikhailovich A. D. 1602—1676 Rendered mainly in the form of Narratives dictated or written by the Envoys sent by the Russian Tsars, or their Voevodas in Siberia to the Kalmuk and Mongol Khans & Princes; and to the Emperors of China with Introductions, Historical and Geographical also a Series of Maps showing the progress of Geographical Knowledge in regard to Northern Asia during the XVIth, XVIIth & early XVIIIth Centuries. The Texts taken more especially from Manuscripts in the Moscow Foreign Office Archives. The whole by — — London, Macmillan and Co, 1919. 2 vol., 15 + CCCLXVI, XII + 446, Fol.; 29 карт, 74 рисунка, 20 таблиц.

Автору не даром понадобилось возобновить старый обычай помещать на первой странице столь длинное заглавие; иначе трудно было бы дать