

Сефевидская и западноевропейская концепции изобразительности в могольском искусстве

Известно, что принципы сефевидской художественной традиции, хронологически самые ранние, в синтезе с местной традицией создали новый могольский стиль. Однако, они были не единственными слагаемыми новой школы.

После гегемонии тебризской школы в первой половине правления Акбара, на смену пришло пристрастие к искусству Запада, которое достигло апогея во времена правления его наследника. Европейское искусство, проникнув в могольскую школу, центр художественного творчества Индии, внесло концепцию мира и человека, совершенно незнакомые Востоку, а также совершенно иное понимание живописной поверхности. Помимо перспективы для решения задач изображения природы и анатомии, необходимой для построения человеческой фигуры, западная живопись разработала свои законы композиции, отличающиеся от привычных для Востока. Отметим же вкратце основные различия её от сефевидской и индийской структуры композиции.

В целом как индийская, так и сефевидская живопись 15-16 веков отличаются координацией частей, которые сосуществуют на равных правах; европейская же картина того времени, напротив, составляет нераздельное целое.

Если индийскую миниатюру можно поделить на две и более частей, не повредив ни одной из них (это предусматривает сама техника готовых образцов, которые методом угольного копирования через проколы часто применялась), то картина западного художника составляет единое органическое целое, к которому что-то добавить или, наоборот, отнять невозможно без ущерба целому. Это происходит потому, что нераздельность частей не только соотносится, но и подчиняется идее целого. Перестав быть только геометрической точкой, вокруг которой художник группирует различные микропространства, центр европейской картины становится основным регулятором живописной поверхности. В таких картинах, ставших доступными индийским правителям и их художникам, как «Поклонение волхвов» или «Венер и Сатир» они могут наблюдать эффект каждой части, и её роль в общем решении произведения.

Подобная субординация даёт в результате точное согласие сюжета с предназначенной для него живописной поверхностью. Персонажи не нагромождаются друг на друга, в то время как большие пространства остаются пустыми, как это происходит в сефевидском и индийском искусстве, но рационально располагаются в пространстве композиции, не создают эффекта выхода за рамки картины, не теряются в пустоте. Окружение персонажей как природа и архитектура ещё более подчеркивают группирование персонажей своими линиями и объёмами, а также равновесием поверхностей.

В европейской композиции воссоединяются симметрия средневекового индийского искусства и ассиметричность сефевидского. Так, чередование поз, противостояние спокойных и движущихся фигур, молодых и старых лиц, взглядов вверх и вниз, что составляет ассиметричную структуру табло, находит свой противовес в ритмической упорядоченности, как например, группирований, – излюбленном приёме художников эпохи Ренессанса, – пирамидально, как в многочисленных «Святых Семействах», или расположение по принципу «расправленных крыльев» вокруг центра, или выстроенность на ступенях лестницы или террас разной высоты и т. д. Изобретательность европейских художников в достижении этой цельности, столь

искусной и столь естественной, что она кажется случайной, это позволяет им создавать большое количество структур, на которых мы не можем позволить себе остановиться.

Другим, не менее мощным фактором достижения цельности в табло, является освещение. Благодаря этому как цвета можно сделать ярче или тусклыми, и привести полихромную в единую тональность. Иногда покрытые тенью, иногда освещенные, цвета на холстах европейцев образуют то, что называется валёрами. Бесчисленные градации тона возникают таким образом. Картины словно покрыты прозрачной вуалью, поэтому при всём разнообразии цветов, золоте, серебре, голубом, сером, розовом, сиреневом, они выглядят целостно.

Конечно, их палитра была нова и непривычна для восточного глаза. Правда, за счёт тебризских мастеров индийцы значительно расширили свою палитру. Но это не помешало им охотно перенять роскошь фиолетовых и пурпурных цветов, гамму холодных, которые столь великолепно использовали мастера эпохи Ренессанса. Грязновато-серый, как и серые тона также были позаимствованы ими у западных художников, и широко ими применялись.

Проблема освещения в большинстве европейской живописи упраздняет почти полностью проблему цвета. Светотень, столь модная в западном искусстве 17 века, была абсолютно неизвестна в искусстве Востока. В композиции, основанной на светотени, целая толпа может остаться незамеченной, погружённая в тень, тогда как один человек может стать центром внимания, благодаря падающему на него сильному освещению, как в офортах Рембрандта. Погружая в темноту целые большие части картины, и заливая другие части светом, западный художник обладал абсолютной властью над имеющимся под рукой пространством холста. Благодаря мастерству передачи светотени, он умел вести самые смелые эксперименты.

Курс на реалистичность, который вскоре избрала могольская школа, её стремительно отдаляет от декоративной сефевидской композиции. Тем не менее, одна из особенностей сефевидского стиля как нельзя более удачно совпадает с новыми тенденциями и служит им. Изображение человека в действии, а именно исторических событий становится одной из основных задач времени второй части правления Акбара. Ничто так не совпадает с этими проблемами, как широко применяемая Сефевидами диагональная композиция. Могольские художники быстро поняли её возможности передачи стремительного движения.

Их сефевидские учителя научили их использовать для построения подобных сюжетов диагональной оси, которая, организуя различные части композиции, всё же их не делает неподвижными. В самом деле, в прямоугольной композиции диагонали уведут глаз за пределы рамы миниатюры, в то время, как вертикали и горизонтали удерживают его в своих пределах.

Диагонально выстроенные композиции часто встречаются в произведениях школы Акбара, например, в «Разм-наме», но ещё большее количество их – в «Акбар-наме». Взять, к примеру, ожесточённую битву словно в лесу. Сквозь чащу с силой прорываются огромные животные. Ещё немного, и нижняя рама вот-вот прогнётся под их тяжестью. Художники, их двое, мастерски передают динамизм сюжета. [4, стр. 38]

Две другие миниатюры иллюстрируют осаду Рантамбхора армией Акбара. Диагональная структура в особенности заметна в первой из них: сам сюжет наталкивает художника на подобное решение. Миниатюра представляет эпизод, когда тяжёлое артиллерийское орудие вот-вот поднимут на вершину горы. Толпа людей и быков, тащащих пушку, тянутся с левого нижнего угла миниатюры и движутся вверх вправо. Силуэт горы вторит этому движению и усиливает его.

Вторая миниатюра также построена по диагонали. Справа изображена осаждённая крепость, массивная, тёмная, осевшая, на высоте в правой части, слева же

внизу – разноцветные шатры осаждающих; по всей миниатюре тянется широкая, пересекающая её лента укреплений с пушками поверху, тянутся трупы, а солдаты готовятся к натиску.

Наряду с композициями сефевидского образца, который преобладает в школе Акбара, есть и другие, не столь перегруженные персонажами, чьи части, отстоящие друг от друга, указывают на местные традиции. Что касается западного влияния, оно едва ощущается. Это всего одна-две миниатюры «Разм-наме» с пейзажем в европейском духе.

Благодаря подчинению частей идее целого, могольское искусство 17 века достигает законченности, архитектурности и идеала величественности, полностью противоположному идеалу предшествующих эпохи. Это изменение можно лишь объяснить или индианизацией могольского искусства или же его вестернизацией.

Совершенное равновесие европейских картин не могло ускользнуть от взора могольских художников, а также не могло не поразить их своим контрастом с живописным хаосом сефевидских миниатюр. Мастера имперских художественных мастерских, которые копировали множество произведений, пришедших с Запада, подчас незаметно для них самих, непроизвольно усваивали приёмы при создании своих работ. При внимательном рассмотрении можно заметить следы западного влияния даже в индийского типа композициях. [2, стр. 121]

Таким образом, могольская композиция 17 века является результатом синтеза местных и привнесённых извне элементов. Индийскому наследию она обязана своей монументальной структурой, и своей геометрической выстроенностью, европейскому же влиянию она обязана органическим соотношением своих частей, их подчинённостью целому и полному их единству, которое является следствием.

Изменениям, произошедшим в могольской композиции аналогичны изменения в области колорита. Палитра теряет яркость, но приобретает многообразие: она обогащается множеством полутонов, что позволяет художнику избежать режущих глаз контрастов. Живописный эффект уступает гармоничному решению колорита, которое постепенно приводит к основному, доминирующему тону, чей налёт единым образом покрывает всю поверхность живописного пространства. Появляются цветовые аккорды, ранее, в акбаровскую эпоху неизвестные: вся композиция может быть исполнена в единой гамме: розовой, сиреневой, серой, каштановой, позолоченной, цвета слоновой кости и т. д. Полихромия выходит из моды, она не соответствует стилю 17 века. Гармоничные сочетания, которые создают стабильность целого, позволяют глазу отдыхать, приходят на смену.

Акбар проявлял живой интерес ко всему, что шло с Запада. Его пытливый ум не мог оставаться равнодушным к чему-то новому. Он отправил специальную делегацию на Гоа в 1578 году. Его доверенный Хаджи Хабибулла привёз купленные в португальских ремесленных центрах множество предметов Европейского быта. Он также пригласил нескольких португальцев на работу к Акбару через 2 года, 1580 году иезуитская миссия прибыла в Фатх пур Сикри. Акбар их любезно принял. Святые отцы подарили ему королевскую полиглотную Библию Плантена в 8 томах, напечатанные в 1569 -1573 годах при покровительстве Филиппа второго испанского, ещё португальцы подарили ему изображение Иисуса и Богоматери. Акбар позволил им основать капеллу, которую они часто посещали. Акбар проявлял большой интерес к изображениям Иисуса, девы Марии и других святых. Он велел своим художникам сделать копии этих портретов. Для святых отцов отношение Акбара к священным образам, его преклонения перед христианскими ценностями было хорошо знакомо. Однако это было всего лишь на всего его чисто эстетическим наслаждением. Это любопытство Акбара к искусству Запада послужило причиной проникновения его в искусство могольской школы.

Индийские художники стали усердно копировать новые картины и вводить элементы этих произведений в свои индийские работы. Придворный художник Кесава Дас преподнёс в 1588 году Акбару альбом-муракка с множеством копий картин западных художников.

В 1585 году, когда Акбар покинул Фатхпур-Сикри и переехал в новую столицу, его мастерская не осталась в забвении и упадке. Она переехала в Агру, в его дворец-крепость; также художники его работали и в Лахоре, где украшали фресками его дворец.

После почти полувека правления Акбар умер в 1605 году и был похоронен в Сикандре в роскошной гробнице из белого мрамора посреди пышного сада. Венецианский путешественник Мануччи посетил его могилу в годы правления Аурангзеба. Его мечта попасть вовнутрь захоронения сбылась: один из стражей впустил его в мавзолей. «Посреди царящей тишины – писал Мануччи – мы преклонили колени и затем босиком обошли могилу. Там я видел «Распятие», «Мадонну с младенцем», а также святого Игнатия. Потолок купола украшали изображения архангелов и херувимов. Вокруг могилы были зажжены курильницы с благовониями». Он отметил, что все это было результатом любопытства к новому, а не религиозными причинами. [3, стр. 17]

Император Акбар покоился в обстановке, непривычной для мусульманского суверена. Заказавший эти фрески его наследник Джахангир, с уважением отнёсся к воле своего отца, к его интересу ко всему новому. Но судьба распорядилась иначе: последнее пристанище императора не осталось нетронутым. В 1691 году восставшие крестьяне ворвались в мавзолей и сожгли там останки императора. Что касается фресок, то они остались под слоем штукатурки согласно воле императора Аурангзеба, строго придерживавшегося запрета изображений человека на стенах.

Литература:

1. Chandra, Moti, *Studies in Early Indian Painting*, London, 1974
Mika Natif. *Mughal Occidentalism: Artistic Encounters Between Europe and 3. Asia at the Courts of India, 1580-1630*. Series: Studies in Persian Cultural History, Volume: 15, 2018.
2. Pinder-Wilson, R. , Smart, E. and Barrett, D. *Paintings from the Muslim Courts of India*, London, 1975.
3. Welch, S. C. and Beach, M. C. *Gods, Thrones and Peacocks*, New York, 1965.

Moğol incəsənətində Səfəvi və Qərbi Avropa təsvir konsepsiyaları Xülasə

Məqalədə Moğol sənətinin ən əhəmiyyətli problemlərindən biri – iki əsas təsvir ənənəsinin təsiri haqqında məlumat verilir. Məhz bu konsepsiyaların simbiozu nəticəsində miniatür rəngkarlığının moğol üslubu formalaşdı.

Açar sözlər: İmperator Əkbər, Səfəvi sənət ənənəsi, Qərb sənəti, kompozisiya quruluşları, palitra.

Safavid and Western European concepts of art in Mughal art Summary

The article discusses one of the most important problems of Mughal art - the influence of two great fine traditions, on the basis of symbiosis of which the Mughal style of miniature painting was formed.

Key words: Emperor Akbar, Safavid art tradition, Western art, composition structures, palette.