

Введение

Объектом данного исследования выбрана уникальная историческая хроника позднего азиатского Средневековья. Прежде чем приступить к анализу тематики, вынесенной в заглавие данной статьи и представленной автором на международной научно-практической конференции в ИСАА МГУ 28 февраля 2020 г., попробуем отметить главные особенности этого важного объекта мирового культурного наследия. С точки зрения востоковедной герменевтики мемуары Захира ад-дин Мухаммада Бабура отличает наличие сложного комплекса неповторимых структурно-коммуникативных особенностей. Они позволяют составить ясное представление о характерах членов обширной семьи основателей династии Бабуридов, подробнее очертить художественное величие и значение живописных миниатюр манускрипта, а также с позиций эстетического восприятия углубить понимание исторической реальности начальных этапов эпохи правления династии Великих Моголов.

Как памятник культуры «Бабур-наме» обладает многосоставной структурой и наделен завидной судьбой. Его по праву считают своим национальным сокровищем сразу несколько народов, проживающих на территории целого ряда современных стран. За прошедшие с момента его написания столетия он аккумулировал богатый международный арсенал переводов, публикаций, литературоведческих прочтений, традиций национального почитания, исторического и музейного изучения. Сразу отметим одно неповторимое и весьма важное обстоятельство, отличающее рукописные манускрипты «Бабур-наме» и его иллюстрации от других типов художественных произведений того же эпистолярного жанра. Речь идет об особо остро воспринимавшемся необычном сходстве судеб двух падишахов – деда и внука, очень рано осиротевших Бабура и Акбара. Волей судьбы оба подростка совершенно неожиданно для себя оказались перед колоссальными по масштабу и сложности задачами правления. И оба сумели с ними блестяще справиться. Этим фамильным созвучием, как нам представляется, объясняется необычная форма соавторского взаимодействия главного читателя-слушателя и сопереживателя-созерцателя со словом родного ему автора мемуаров. В дошедших до наших дней иллюстрированных рукописных воспроизведениях исторического памятника «Бабур-наме» Акбар реализовал себя как эстетико-живописный соавтор, сделав максимально возможное, чтобы превратить драгоценные записки в совершенный художественный шедевр на все времена.

Зачастую средневековый историограф, находясь вне времени действия новостей, избирательно воссоздает события давно минувших дней, в основном опираясь на дошедшие до него устные предания. Если же оказывается, что автор хроники, как вышло в случае с «Акбар-наме», является современником и подданным главного героя книги, то свое намерение он может сформулировать так: писать «без противной примеси поэтического у скучных писателей», «проявить себя в своем долге (1) поклонения, (2) преданности, (3) признательности и... также установить требования к вновь пришедшим в этот мир и будущим путешественникам жизни» (Абу-л Фазл Аллами 2003: 29). Совершенно иное исключительное содержание имеет иллюминированная рукопись хроники, хранящаяся в собрании Государственного музея Востока. В ней Бабур вспоминает и описывает все те события, свидетелем и героем которых был он сам (Бабур 1990). Автобиография самого первого падишаха оказалась для основанной им династии Великих Моголов настолько судьбоносной, что спустя столетия ее осмысливали, переписывали, переводили и иллюстрировали как величайшую драгоценность. С момента завершения иллюстрированного манускрипта в китабхане (рукописной книжной мастерской Акбара, предположительно в Агре) он вошел в обиход ближнего культурного окружения падишаха. Ему можно было внимать, его можно было созерцать, читать или слушать в переводе на востребованный тогда персидский язык, доступный пониманию разных исламизированных индийских, персидских и тюркоязычных народностей империи Великих Моголов.

Чем же определяется то особое значение, которое этот документ имел для правящей династии? Текст рукописи «Бабур-наме» изначально являлся воплощением двух сопряженных миров. Первый – это мир большого завоеванного пространства новых социальных отношений, легитимизировавших институционально-властные отношения для долгой череды правителей и подданных великой империи. Таким вырисовывался мир масштабных культурно-исторических процессов. Его значение обреталось не сразу, но раскрывалось в грядущем длительном историческом времени. И наряду с этим непрерывно развертывавшимся большим макро-пространством перед нами бесхитростные записки. Полные непосредственных живых наблюдений, они раскрывают второй мир. Это содержательно важный для семьи собственно человеческий, в чем-то сокровенный, личностный жизненный микромир самого Бабура. Редкое сочетание приземленного бытовизма и высокой эпичности

найдет свое совершенное воплощение в высокой художественности, которая характеризует могольские миниатюры к «Бабур-наме».

Как прямой потомок Тамерлана (династии Тимуридов по отцу и династии Чингизидов по матери), как первый падишах, правивший новой державой всего четыре последних года своей жизни, Захир ад-дин Мухаммад Бабур (1483–1530) считал не столько громкую славу, сколько, прежде всего, любовь и семейную преемственность такими важными, что с готовностью пожертвовал своей жизнью для исцеления наследника, смертельно больного старшего сына Хумаюна (Abu'l-Fazl 'Allami 1873; Абу-л Фазл Аллами 2003: 170). Успев довести описание жизненного пути до 1529 г., он передал свои «искренние и непритязательные» воспоминания, написанные на родном чагатайском языке, для своих многочисленных детей, внуков, преемников и потомков. Бабур сделал это в надежде, что они послужат им достоверной морально-эстетической основой для преодоления междоусобной раздробленности и консолидации наследственно складывающейся империи Великих Моголов. Послание первого падишаха явилось для его царственной семьи огромным духоподъемным сокровищем, настоящей имперской драгоценностью, требовавшей достойной художественной оправы. Комплекты превосходных по замыслу и исполнению живописных сцен героического жизнеописания вместе с изысканными каллиграфическими вставками стали со временем украшением, наставлением, объектом восхищения и зримым напоминанием о тяготах, дерзаниях, подвигах и достижениях завоеваний Бабура.

В отрочестве начались невзгоды и лишения, насильственная утрата власти, потеря благодатной, плодородной Ферганской долины, которой владел его отец. Затем отрыв от родных мест и горькое изгнание открыли в Бабуре высокую поэтическую чуткость, пробудили всесветность, тягу к познанию новой природы, неподдельный интерес к жизни и нравам незнакомых народов. Пережитые утраты периода бегства, уход и поздний «приход» обусловили раннее возмужание юноши на пути трудного обретения нового царства. Уход и Приход по Арнольду Тойнби – это особая социальная закономерность, необходимая для достижения подлинного жизненного успеха (Тойнби 1966: 267). Крутые повороты судьбы привели Бабура к яркому личностному возрастанию, к его возвращению в качестве авторитетного победителя, признаваемого и союзниками, и соперниками. Обретенная зрелость вывела первого падишаха на совершенно новую, главную роль гуманного ценителя

мира, правителя-объединителя и вылилась в интенсивную плодотворную созидательность. Автор без утайки рассказывает обо всем, что его интересовало и что с ним происходило, в своих записках (Азимджанова 1966). Но достоверно прочесть вроде бы очень простой текст оказалось для многих сложной задачей.

Разумеется, он не был, как пишут поверхностные истолкователи, «садовником», скорее, он выступил созидательным устройте-лем рая на земле. Природную щедрость своей родной Ферганской долины, ее уникальное плодородие юноша настойчиво хотел пере-нести на новые земли. На ставшей своей, опаленной зноем, каме-нистой бесплодной почве Индии Бабур организует ирригационные каналы, создает рукотворные пруды и фонтаны. В стремлении при-нести с собой чистую гармонию созерцания и доброты он посвящает горнему миру заложенные им многочисленные парки и сады, суще-ствующие и доныне. В больших индийских городах по желанию па-дишаха раскинулись тенистые сады и парки с декоративными расте-ниями. Сначала в 1505 г. «Сад верности» в Кабуле, первый большой парк Кабул-бахтом в Панипате и в Джалалабаде, потом зеленые мас-сивы в Агре, Девалпуре, Дели, Лахоре, у озера Келдех-Кехар и в других местах. В Индии падишах впервые применил опыт по выра-щиванию дынь и винограда из Андижана. Поэтому неудивительно, что примерно треть всех иллюстрированных рассказов Бабура по-священа подробному описанию увиденных им растений и плодов, птиц и животных Хиндустана (Бабур-наме 2005: 152–158).

Просвещенный универсализм, благосклонная прямота его про-ницательной и откровенной личности, влечение к красоте и спра-ведливости, стремление делать жизнь подданных лучше и обустра-ивать города на вновь обретаемых землях смогли приостановить эпидемии, пресечь грабежи и, пусть ненадолго, принести мир на многострадальную землю. Бабуру удалось самое главное – реши-тельно преодолеть господствовавшую в завоеванном регионе неиз-бывную кочевническую склонность к деструктивным грабитель-ским набегам и brutальную местническую ограниченность всевоз-можных владетельных временщиков. Именно это и стало крае-угольным камнем в построении нового, просвещенного великого царства Великих Моголов. Через изысканные художественные им-пульсы «Бабур-наме» в семье правителя из поколения в поколение передавалось влечение к красоте, интерес к природе, внимание к человеческим отношениям, благородное умение поощрять высокое мастерство и устремление к духоподъемному творчеству.

Возрожденческое пристрастие к живому описанию истории большой семьи Бабура сделало со временем его младшую дочь Гульбадан-бегим совершенно необычной, единственной на Востоке женщиной-хроникером (Гульбадан-бегим 1959). Она стала автором «Хумаюн-наме» – подробного рассказа о жизни ее родного брата, второго правителя державы, больше увлекавшегося персидской поэзией, чем воинским искусством (История Востока 2000: 151). Испытав в детстве горечь боевых поражений отца, пережив его неожиданную гибель после падения с лестницы в библиотеке, старший сын Хумаюна Акбар рано возмужал. Приняв бремя правления всеми завоеваниями семьи в 13 лет, он не только сумел отвоювать утраченное, но и отбил многочисленные попытки местного сепаратизма, показав себя проницательным стратегом и великим духовным искателем. Он окончательно консолидировал властные полномочия династии, заслужив репутацию собирателя земель, объединителя многих народностей и благородного просветителя. Став третьим падишахом Великих Моголов, он сделал все возможное, чтобы превратить рыхлую империю на подвластных ему территориях в стройную, отлаженную систему представительства интересов множества разрозненных феодалов, языков, разных верований, духовных практик и основных конфессий.

Он поддерживал живой диалог со всеми религиями, допускал до себя миссионеров-христиан и годами принимал при дворе путешествующих португальских иезуитов, привозивших в числе разных даров графические образцы достижений тогдашней европейской живописи. Проявляя непредубежденное отношение к восточным мистическим учениям и непостижимую сегодня веротерпимость, в течение полувека своего правления он примирял все местные противоречия. Акбар поощрял взаимное влияние мусульманской и индуистской культурных традиций и тем самым заложил основу общенационального согласия, исповедуя принцип «мир для всех» (Ванина 1993: 38). При нем мусульманские сочинения стало возможным прочитать на санскрите, а поэмы древних индийских сказаний переводились на персидский язык. Живя при дворе падишаха, знаменитый поэт и музыкант Тансен Миян (1506–1589) переложил древние стихи Рамааны на понятный народу бытовой язык. Богатейшая библиотека правителя состояла из более чем 24 тысяч рукописных текстов со всего света. Акбар неустанно развивал семейную традицию знаточества и собирательства, высоко ценил таланты и мастерство, покровительствовал культуре и зна-

ниям, вел огромное строительство, всячески способствовал процветанию искусств и ремесел. Его культурное окружение составляли приглашенные ко двору поэты, сказители, музыканты, певцы, мудрецы, знатоки языков, каллиграфы, камнерезы, скульпторы и живописцы. Отдавая дань благодарного семейного почитания основателю империи и во многом идентифицируя себя с Бабуром, он задумал зримо воплотить в подробной серии живописных картин истоки становления великой империи. Акбар продолжал деятельность восстановленной его отцом в 1555 г. китабхане – библиотеки и рукописной художественной мастерской, уделяя ей постоянное внимание, в частности потому, что был по форме предпочтительного общения визуалом и аудиалом.

В агрской китабхане продолжали заниматься живописью приглашенные Хумаюном два выдающихся опальных персидских художника и каллиграфа. Первый, Мир Сайид Али Табризи (1510–1572/80), еще в Персии участвовал в иллюстрировании «Шахнаме». Затем, уже по заказу Акбара, с 1562 г. работал над миниатюрами к «Хамзанаме». Второй, Мир Абд ас-Самад, научил целостному видению мира и искусству рисования юного Акбара, всегда стремившегося выходить за пределы заданного. Наотрез отказавшись от зубрежки, он сохранял удивительную цельность в своем неуспокоенном поиске царственного самосовершенствования на пути к просвещенному величию империи Моголов. В 1589 г., будучи уже в зрелом возрасте, падишах поручил знаменитому Абд ар-Рахим хану перевод «Бабур-наме» на персидский язык, сам принимал участие в компиляции рукописного издания, пригласил плеяду первоклассных местных живописцев и каллиграфов, лично отбирая и выстраивая дорогие его сердцу сюжеты из записок своего великого деда. Постоянно наблюдая и направляя работу художников, Акбар еженедельно щедро одаривал мастеров за достойно выполненные миниатюры. Так сложился уникальный творческий симбиоз высокого патрона – просвещенного ценителя красоты и плеяды восприимчиво тонких мастеров высокого искусства, сумевших художественно претворить авторские записки в мировой шедевр.

Разбирая эстетические особенности выдающегося памятника рукописного культурного наследия средневекового Востока, мы ретроспективно видим перед своими глазами живопись, создание которой вдохновлял и которой вдохновлялся любивший ее часто рассматривать третий падишах династии Великих Моголов. Считается, что им было заказано несколько иллюминированных списков

текста. Как минимум семь из них дошли до наших дней, в разной комплектности. Все листы «Бабур-наме» находились в его библиотеке и входили в круг его постоянного созерцания. Изучая обширную литературу, относящуюся к этому периоду, исследователи неоднократно сталкиваются с буквалистическим утверждением, что великий просветитель «был неграмотным». На самом деле речь идет о том, что учителям так и не удалось вызвать у него интерес к освоению написания букв арабского алфавита, ибо восприятие слов чтеца-сказителя открывало гораздо более широкий простор творческому движению нетрафаретной просвещенной мысли правителя. Как ни парадоксально, но в сочетании с поощрением подробного фигуративного живописного повествования это представляется признаком особенного уважения к живому звучанию (мелосу) персидского языка и свидетельством упорного стремления развивать сложившуюся толерантную культуру регерскую традицию, переставшую соответствовать наступавшему абстрактно-арабескому ригоризму арабского доминирования.

Удерживать собранную воедино огромную многоликую территорию и гарантировать процветание многих населявших ее пришлых и коренных народов можно было, только обеспечив управляемость разнородными территориями. Проявляя уважение к подданным, следуя принципу справедливости правления, Акбар поощрял веротерпимость, толерантность и образованность. Отсюда проистекало его стремление выбрать из многих вер наиболее разумные общие черты, воплотившееся в строительстве общего для всех «молитвенного дома» для исповедания всеобщего религиозного согласия, хотя там часто продолжались межконфессиональные споры. Третьему падишаху империи Великих Моголов удалось уравновесить напористые успехи тогдашнего нового ислама созерцательным совершенством местного древнего индуизма. Эти просветительские достижения опирались на драгоценные воспоминания Бабура. При осуществлении преобразований и нововведений реформатору важно ощущать связь времен, зримо чувствовать преемственность поколений. Поэтому Акбару было так важно часто слышать слова воспоминаний и постоянно иметь миниатюры «Бабур-наме» перед глазами. В созерцании этой очень дорогой его сердцу новаторской работы, созданной при его личном участии, прошлое и настоящее впервые на его глазах сплавлялось воедино, давало важный стимул к дальнейшим свершениям.

В это самое время ближайший сподвижник правителя Абу-л-Фазл приступает в 1588 г. к составлению «Акбар-наме» – дальней-

шей хроники этого просвещенного царствования, во многом навеянной производимым в царских книжных мастерских высоким синтезом живописного и каллиграфического представления исторической правды, искреннего слова и тонкой поэзии. В жизнеописании он упоминает в числе более чем сотни индийских художников имена семнадцати особо ценимых Акбаром первоклассных придворных живописцев, тринадцать из которых были индийцами, создавшими в последние два десятилетия XVI в. самую передовую на тогдашнем Востоке изысканную индо-персо-могольскую школу миниатюрной живописи. Следует развеять современное поверхностное и стереотипное представление о том, что мастерам заказывались просто иллюстрации – миниатюрные картинки к текстам. На самом деле это было новаторское самодостаточное искусство, сродни по мощи своего воздействия лучшим образцам европейской станковой живописи больших размеров. Сотни графических листов экземпляров «Бабур-наме» оказались сокровищами, которые ныне украшают музейные коллекции многих государственных и частных собраний мира. В наиболее полном виде они представлены в Национальном музее в Нью-Дели, в лондонском Британском музее и в московском Государственном музее Востока.

Чтобы достойно оценить вклад этой живописи в мировую культуру, переходим к культурологическому и художественно-эстетическому разбору работ, созданных для просвещенного созерцания. В продумывании тематики, в компоновке рисунков, в раскрытии взаимоотношений персонажей шла та коллективная творческая работа, которая воплотилась в роскошно иллюстрированном уникальном духоподъемном памятнике эпистолярного жанра. Новизна нашего исследовательского подхода к украшающим его живописным произведениям состоит в том, что они рассматриваются как уникальный сквозной авторский симбиоз – триединство наследия хроникера-свидетеля, художников-исполнителей и их вдохновителя – высокообразованного требовательного ценителя.

В культурологической практике существуют два возможных варианта моделирования отношений между текстом и изображением. Если живописная картина – это «текст» (повествование), то относящиеся к ней литературные тексты будут составлять ее контекст независимо от того, какое произведение появилось раньше. Здесь принципиально важным является то, насколько содержательно насыщенным является живописное полотно. В какой-то момент рамочные каллиграфические вставки текста в изображение станут

выполнять пояснительную или чисто справочную роль. Особенно если их чтение не является непреложным или первостепенным. Тогда, в принципе, нам не следует применять термин «иллюстрация» к такого рода живописным изображениям. Они должны будут анализироваться как самостоятельные авторские произведения на известную тему, обозначенную в подписях к рисункам.

Если живописное произведение по своим качественным параметрам не выходит за пределы простой иллюстрации сказанного, то оно применительно к тексту литературного произведения является собой надстроенный «сверхтекст», обладающий свойствами эстетико-смысловой вторичности. Хотя для глубинного анализа изображений непременно необходим непосредственный живой контакт с оригиналами, на данном этапе представляется уместным ограничиться их современными печатными иллюстрированными воспроизведениями. Размер данной публикации позволяет подробно разобрать лишь одну, первую живописную работу (номер каталога 1, инвентарный номер П 571) из коллекции московского собрания. В статье для удобства сравнения цветных и полноформатных изображений анализируемой миниатюры используется доступное широкому кругу исследователей и читателей первое полное издание научного каталога «Бабур-наме» 2005 г., впервые воспроизводящее все иллюстрации, хранящиеся в Государственном музее Востока.

Созерцание

Рассмотрим некоторые принципы художественного созидания изобразительной ткани реальности. Той озвученной воображаемой реальности, которая была призвана творчески воплощать в себе идеал становления династической преемственности, впоследствии получившей название империи Великих Моголов. Для правителя Акбара миниатюры к «Бабур-наме» имели психологически точное, эстетически правдивое и властно-символическое (как сейчас бы сказали, историческое) значение. В иллюстрациях присутствует отличное от традиционного западного отношения к картинной плоскости особое соотношение целого и его частей. Проанализируем, благодаря каким композиционным принципам создаются целостность и удивительная действенность каждого живописного произведения. Напомним читателю и зрителю, что могольские миниатюры привычно смотрятся справа налево. Первым в альбоме идет хранящийся у нас лист, где приводится семейный рассказ о долгожданной встрече в 1511 г. брата с любимой старшей сестрой после вынужденной разлуки (см. рис. на с. 35).

Рис. «Встреча брата с сестрой»

В 1501 г. она спасла брата от возможной гибели, согласившись после пяти месяцев осады Самарканда выйти замуж за Шайбанихана, захватившего город. Сам Бабур упоминает о сюжете встречи кратко и довольно сдержанно. «Когда шах Исмаил разбил узбеков под Мервом, Ханзаде-бегум была в Мерве. Ради меня с ней обошлись хорошо и отправили ее ко мне, как следовало. Прибыв в Кундуз, она присоединилась ко мне. Наша разлука продолжалась десять лет. Мы вдвоем с Мухаммед Кукельташем пришли к ней, бегум и ее близкие не узнали меня, хотя я сказал [свое имя]. Но через некоторое время они меня узнали» (Бабур-наме 2005: 141, 139).

Начинается сцена с двух молодых людей, Бабура и его молочного брата, изображенных в профиль, по ходу их появления из темного проема двери. В поступательно развертывающемся действии во внутреннем дворе участвуют сразу девять женщин. Это свита сестры. Еще пятеро мужчин остаются за воротами цитадели. Все взволнованы происходящим. Суть события – изумленное недоумение, психологически очень тонко инсценированное и предельно наглядно явленное в изображенном сюжете. Мастерство замысла, в, казалось бы, статичной расстановке персонажей, раскрыто предельно динамично и экспрессивно. Левая рука молодого Бабура, стоящего перед Ханзаде-бегум, прижатая к сердцу, как и его опущенная правая, словно говорят: «Вот я, сестра». Но после десяти лет разлуки родной брат сразу не узнан. И тогда доверчиво открытая правая ладонь принца сжимается в настаивающем жесте его указательного пальца: «Да, это – я!» Именно в ответ на этот требовательный жест сестра протягивает брату раскрытые как бы для объятий руки. Изображение двух главных героев сцены продумано по-режиссерски глубоко, в точном соответствии с текстом хроники.

Необычно, но в точно таком же размере, как и брат с сестрой, очень крупным планом в прямой воздушной перспективе нарисованы еще четверо. Первый – стоящий позади принца, почтительно сложив руки, Мухаммед Кукельташ. Нам он только кажется меньше ростом, так как тонко продуманным композиционным решением его ноги до икр закрыты верхушкой дворцовых ворот. У Бабура ими заслонен лишь кусочек обуви левой ноги. В отсутствие изображения теней это было продумано и нарисовано специально, чтобы фигуры не показались висящими в воздухе на фоне сложного фронтально-плоскостного рисунка светло-салатового орнаментального наборного арабеска керамики пола. Его изображение останавливает происходящее цветовым контрастом горизонтальной светлоты с интенсивной насыщенностью яркого дополнительного цвета

кирпичной вертикали стены. Центральная сцена как бы висит в воздухе. Но при этом рисунок арабеска своими углами ориентирован в сторону навеса. И вот тут драматическую динамику действия неожиданно организует важная перспективная линия, которая под острым углом соединяет наверху ворот, где стоит Бабур, с цоколем навеса, где сидит Ханзаде-бегум. Эта невидимая, но легко читаемая зрителем линия восприятия направляет наше внимание от появившегося брата прямо к ожидающей его сестре и трем ее стоящим в полный рост сопровождающим.

Все девять лиц присутствующих женщин обращены к вошедшим. Лишь одна на секунду с вопросом обратилась к соседке: «Это сам ее брат?» В центре миниатюры изображена тонкая колонна, которая делит изображение строго посередине листа на женскую и мужскую половины. Самая близкая из свиты к Бабуру, наполовину (как и положено по этикету) скрытая за колонной, наклоном головы, своей улыбкой, повторяющей улыбку госпожи, и всплеснутыми, сложенными под подбородком руками, являет собой эмоционально важное умиление от трогательности происходящего на наших глазах события. Профиль прислуживающей служанки с опахалом пока лишь просто символизирует статус принцессы. Полушарие ее черной шапочки будет впоследствии цеплять внимание своим ахроматическим контрастом с другими черными точками экспозиции. А третья женщина в свите озадаченно поднесла палец к губам с четко читаемым за ее госпожу состоянием неузнающего недоумения.

Важно подчеркнуть, что именно в предстоящих персонажах свиты мизансценически был глубоко продуман и детально точно прорисован подробно развертываемый психологизм чисто семейной сцены встречи брата и сестры. Но «утроение» двух главных персонажей в самом центре действия призвано решать не менее важную вторую главную задачу: непременно изображение свиты для показа соблюдения достойного двора правителя придворного этикета. (Обратим внимание на то, что обильное насыщение всех исторических изображений правления Бабура большим числом, вплоть до полусотни, персонажей – крайне сложная для исполнителей миниатюр художественная, но неукоснительно соблюдавшаяся, идеологически важная для зрителей имперская задача.) Согласно отмеченному принципу, в пространстве анализируемой картинной плоскости с этой же очевидной необходимостью в изображении включены еще несколько подданных. (Лишние? Заслоните их, и картина родственной встречи сразу утратит весь свой динамизм.) Исследователь может многое понять в менталитете автора

общей трактовки миниатюры (вероятно, это был сам Акбар) и в исполнении виртуозных художников, глядя на то, как интересно было продумано изображение второстепенных персонажей. Они не уменьшены в размерах относительно главных фигур, как можно было этого ожидать в придворном сюжете.

Найден был необычайно остроумный и легкий эффектный прием передачи их подчиненного статуса без уменьшения размеров фигур. Они просто погрудно срезаны специально выбранным композиционным решением. Выполняющие эту роль две горизонтальные линии нижней части симметричного членения всей картинной плоскости, несомненно, были задуманы с самого начала выстраивания структурного скелета рисунка. Дворцовой стеной по пояс скрыты верхние пятеро: те, что внутри. Это крайне взволнованные женщины свиты. Поглощенные разговором две дальние, жестикулируя, активно обсуждают между собой происходящее. Две перед ними – одна удивленно-вопросительно, другая озадаченно, прижав палец ко рту, внимательно смотрят на Бабура. Все четверо буквально притиснуты к левой раме картины, чтобы дать воздух внимания пятой женщине свиты. Она не только стоит в центре, прямо под госпожой, но и находится в самой середине зрительной диагонали, идущей от левого нижнего угла (от гривы вороного коня) строго к середине правой рамы картины, к той темной притолоке проема, откуда Бабур вышел к сестре. И вот теперь, с белой шалью на плечах – знаком чистоты, она (тетушка?), подняв голову и неотрывно глядя на него, невольным жестом распахнутой правой руки вдруг первая в изумлении узнает принца. Сцена психологически продумана, композиционно выстроена и динамично разыграна!

Аналогичным композиционным приемом, но уже нижним обрезом рамы картины погрудно срезаны в размере и значении те пятеро мужчин, что поставлены снаружи дворцовой стены. Двое из них удивленно обсуждают событие в увлеченном разговоре. Стоящего в воротах в позе почтительного присутствия вопрошает юноша в голубом халате: «Что там?», а позади, спиной к нему, находится удивленный собеседник первой пары, одетый в оранжевый халат. Здесь мы видим, как строго дополнительный к синему сильный колористический контраст оранжевого был найден и умело применен задолго до открытия европейцами цветового круга. Оба горожанина помещены в самом центре нижней полосы миниатюры, и акцентировка сочных цветов на фоне ярко-коричневой кирпичной внешней стены активно усиливает общее мажорное цветовое решение всего сюжета. Вообще цветовая гамма этой работы вы-

полнена удивительно радостно, поразительно точно воссоздавая атмосферу солнечного полдня с безоблачной голубишной полоски неба вдали. Но как же удалось добиться содержательно необходимого ощущения светлой воздушной среды в картине, где фигуры вообще лишены каких бы то ни было теней? (Триста лет спустя Анри Матисс заново откроет современному искусству этот экспрессивный художественный прием.)

Для обоснованного ответа на поставленный вопрос необходимо рассмотреть миниатюры «Бабур-наме» (и, в частности, созерцаемую сейчас сцену встречи) на примере анализа высоких достижений могольской живописи в передаче иллюзии пространства собственными, «незападными» средствами. Неужели мастера Акбара не видели, что реальные фигуры отбрасывают тени? Но реализм не был эстетически нужен для создания живых образов. Их художественный отказ от натурализма теней был сознательным (так же как и в иконописи того времени). Он переводит живописный рассказ о реально случившейся бытовой семейной сценке на событийно значимый эпический возвышенный уровень повествования. Как отмечал Карл Юнг, архетипы вливаются в наш практический опыт: они одновременно образы и эмоции. О восприятии архетипа можно говорить только тогда, когда оба эти аспекта одномоментны. Если это просто образ, то перед нами будет лишь словесная картина с малым последствием. Но заряженный образ приобретает самостоятельную сакральность (нуминозность) или психическую энергию (Юнг 2020). Именно этой высокой эмоциональной заряженности живописных образов удалось достичь мастерам «Бабур-наме».

Отметим также особую роль служебных инструментов, художественно оформляющих насыщенность значимых образов. Ее играют многослойные цветные рамки вокруг всех картин и текстов, обязательно присутствующие в манускрипте. Рамки, отделяя изображаемое повествование от свободного поля листа, служат важными индикаторами встречи читателя-созерцателя с культурным пространством и сверхмастерством исполнения рассматриваемого произведения. Всегда тщательно выполненные, они подсознательно для зрительского восприятия отделяют подготовленное чистое пространство каждого книжного листа от насыщенного сюжета цветных миниатюр. Заключенная в «паспарту» страницы картинка как бы втягивает в себя читателя. И одновременно с этим рамка делает каждый живописный рассказ семантически полностью завершенным.

Мы разобрали структуру основательно проработанных сюжетно-психологических и содержательно-смысловых построений ми-

ниатюры. Теперь речь пойдет о содержащемся в ней мудро рассчитанном цвето-тоновом, а также линейно-конструктивном управлении зрительским восприятием.

Рассмотрим сначала оркестровку темных и светлых акцентов в тоновой партитуре картины. В ней последовательно звучат пять аккордов. Музыкальная фразеология использована не случайно. Она призвана обратить внимание в производимом анализе на то, как статичные «нотные» знаки значимых элементов изображения организуют движения глаза в послойном восприятии живого рассказа художников.

Первая композиционная вертикаль зрительского созерцательного восприятия возникает наверху изображения в ярко-голубом небе. На очень светлом фоне верхней полоски картины, впритык к каллиграфически воспроизведенному рассказу Бабура, очерченному внутренней рамкой и светлым фоном изысканной черной вязи текста, изображены два симметричных среза крон больших деревьев. Правая очень светлая верхушка зажата между домами. От этого аллегорически трогательного символа взгляд падает строго вниз, на такую же светлую одежду самого Бабура. Крона второго дерева, напротив, предельно темная, она задерживает и уносит взор вверх, высоко к небу. Но затем, остановленный рамой картины, взгляд с этого самого темного, глухого акцента дерева вынужденно скользит вниз (прямо по услужливо поставленному тонкому столбу навеса); спотыкается о черную макушку служанки и после этого, пройдя по пустому пространству пола, останавливается за оградой в самой нижней полосе изображения. Дальше вертикально вниз взгляду идти некуда. И созерцатель здесь вынужден двигаться взглядом вправо по нижней горизонтали. Он невольно обращает внимание на два аналогичных по тоновой интенсивности, максимально темных пятна, разведенных по краям картины. Это часть вороного коня слева и такая же черная зияющая часть проема входных ворот справа. Так образован первый ахроматический аккорд. Темное пятно кроны наверху и два разведенных по краям миниатюры пятна внизу листа. Черноту этих двух углов основания тонового композиционного треугольника высветляют и «оттеняют» два контрастных акцента бледных лиц в светлых чалмах, симметрично обращенных друг к другу. Заметим попутно, что посередине между ними помещены столь же сильные два полярных хроматических контраста оранжевого и синего цветов. Вместе с темной верхушкой дерева этот узкий тоновой композиционный треугольник активно направляет возвратно-поступательную динамику рас-

сматривания сюжета по вертикали. Если вдаваться во второстепенные композиционные детали вертикального членения миниатюры, то следует заметить, что после прочтения текста воспоминаний Бабура, находящихся в верхней рамке, взгляд читателя (нисходящая вертикаль) скользит вниз по левому краю, по удивленной фигуре на подиуме к четверем женщинам, теснящимся у стены, и далее до нижнего упора рамы – к лошадям за стеной дворца. Вот логичная точка начала осмысления живописного рассказа, и здесь, читая сюжет против часовой стрелки, мы входим в таинственно темный проем ворот.

Но этого мало. Сквозь ворота дворца взгляд ведет вверх дополнительный восходящий поток правой кромки листа. Он начинает сопрягаться с линейным членением избранной архитектуры места действия: города и дворца. Верхний правый угол картины – место, где завершается осмотр и одновременно то место, где он циклически углубленно снова начинается. Там, на самом вершине правой архитектурной вертикальной полосы композиции, колышется в открытом окне здания финальный хроматический контрапункт – оранжевая занавеска радости. Она не имеет утилитарного обоснования, не фигурирует в сюжете. Колышущаяся на синем фоне неба занавеска символически знаменует собой главное – радость долгожданной встречи брата с сестрой.

Однако вначале восприятия всего сложного живописного повествования глаз будет властно остановлен таинственной неизвестностью над темным проемом входных ворот в середине листа. Его зияющая черная пустота за спиной главного персонажа ахроматически фокусирует внимание на белой с черным хвостиком чалме Бабура и на его лице. Светлое – притягивает. Оттеняет чистоту братских чувств. И в фокусе зрительского восприятия на тоновой линии диагонали к контрасту черных оконцовок проема и вороного коня (левый нижний угол миниатюры) важным акцентом становится стоящая в середине второй горизонтальной полосы двора светлая фигура тетушки, первой узнавшей Бабура. Ее взор направлен вверх на героя, точно вдоль описанной тоновой диагонали черного и белого. Перспективная линия крыши над черным проемом точно ведет взгляд обратно к вершине треугольника, к темной кроне дерева. Мы вернулись к общему обзору всей сцены. Сделаем вывод. Рассмотренные нами большие круги зрительного восприятия необычайно важны для глубокого неторопливого пиршественного созерцания. Они делают эту психологически продуманную могольскую картину подлинным шедевром.

Продолжим разбор тоновой партитуры. Теперь проведем дальнейший анализ по горизонтали. Какие же тайны скрыты внутри дворца? Разумеется, мы помним, что вся рукописная книга, каждый ее лист читается и рассматривается справа налево. Поэтому, кстати, прямоугольник прочерченного еще до начала работы над рисунком картуша-врезки должен упираться в левую кромку листа. Туда, где должно завершаться чтение изысканного рукописного шрифта. Текст пишется каллиграфом уже по окончании всей живописной работы художников над картиной. В работе над оборотной стороной листа каллиграф может чувствовать себя свободнее. Он сам намечает границы окна, необходимого для красивого написания персидского текста. Он же часто выбирает цветовую гамму для чистого поля оборота, обычно оставляя характер обводящей рамки на усмотрение подмастерья-оформителя. Если значимая часть текста предназначена для лицевой стороны, то ситуация усложняется. В дело вступают два профессионала-творца.

Для культуролога реконструкция диалога художника и каллиграфа относительно предстоящей композиции листов рукописи – крайне интересная аналитическая задача. Параметры написания текстов для всех листов будут различными. В зависимости от их величины первым делом подлежат согласованию с художником форма, размеры, число и расположение прямоугольников для каллиграфии. Ведь именно этой художественной схемой обычно определяется последующий выбор композиционного решения всей миниатюры художниками. Но вернемся к исследованию компоновки нашей страницы «Бабур-наме».

Посмотрим, как композиционно последовательно развивается живописное повествование. После прохода во дворец правая часть листа привлекает первоначальное скользящее внимание расположенным точно в середине его кромки темным прямоугольным проемом открытого входа в здание (оно архитектурно являет собой вторую, восходящую вертикаль). Над проемом изображен разворот крыши крыльца. Линия его нижнего края продолжается параллельно повороту внутренней кирпичной стены ограды, по касательной задевает правый нижний угол картуша, где начинается чтение текста, тянет взгляд вверх и упирается в темную крону большого дерева. Так, мы опять вернулись к уже рассмотренному первому тоновому аккорду, зрительно остановившись на его вершине. Заметим еще раз, что привычное движение глаз, считывающее изображение, идет у

нас против часовой стрелки. Снова падая сверху вниз, зацепившись за черный акцент наклона головы служанки, мы невольно следуем за ее глазами, которые неотрывно смотрят на сидящую госпожу. И эта невидимая, но четко ощущаемая смысловая композиционная линия ведет за собой взгляд зрителя к стопам Бабура и, наконец, обрывается в правом нижнем углу картины у раскрытой створки ворот.

На этом этапе наслаждения зрительно прочитываемым рассказом наше внимание раздваивается. После первоначального ознакомления с сюжетом зрителю здесь в очередной раз даруется эстетическая свобода выбора. Если смотреть по горизонтали справа налево в сторону знакомого вороного коня и в первый раз от него вверх, к головке служанки, а от нее опять через ноги принца и разворот верхушки ворот к их темному входному проему, то образуется еще один, малый треугольник. Это второй аккорд. И здесь же начнется четвертый тоновый аккорд, зовущий прямо вверх, через фигуру Кукульташа (не случайно на нем, в отличие от принца, темная феска) в проем двери, чтобы снова, справа налево разглядывать по горизонтали все те детали, которые видит сам Бабур. Если же от левого нижнего угла вслед за дугой гривы коня взгляд пойдет по диагонали вверх, через фигуру тетушки в белой шали, к руке Бабура, то он основательно задержится на нем, но завершится эта диагональ опять-таки в черном проеме двери (третий аккорд, теперь уже не столь значимый). И вот тогда начинается то, ради чего художниками организовывалось первоначальное беглое «рысканье» по реперным точкам темных тоновых аккордов. Первое мимолетное любопытство прошло, и теперь уже напоенное внимание к изображению перестает отвлекаться на ранее воспринятые акценты, цеплявшие взор. Наступает насыщенный пир успокоенного внимательного лицезрения главного зрелища: вида охваченной неподдельным волнением судьбоносной встречи принца с сестрой. Вслед за Бабуром мы с другим, уже глубоким осознанием события смотрим на его сестру (справа налево). Теперь, наконец, подключается к сосредоточенному лицезрению главный малый композиционный треугольник, идущий от героини-сестры вниз к тетушке, от руки последней к руке принца, и так, постепенно, все расширяясь круг за кругом на всю свиту, к зрителю приходит целостное, эмоционально насыщенное восприятие сюжета встречи, в которую вовлечены и мы, и все ее шестнадцать изображенных участников.

Заключение

Проведенный нами детальный структурно-композиционный и эстетико-психологический анализ первого живописного листа позволяет обосновать главный вывод статьи. В заказанном падишахом Акбаром манускрипте изображение и слово не иллюстрируют, а синтезируют качественно новые смыслы. Для созревания этого подлинно новаторского замысла должно было пройти время. Время ожидания, размышления, проникновения и углубленного прочтения. Время от последней точки, которую успел поставить сам Бабур – повествователь, который, оглядываясь назад и опираясь на свой жизненный путь, посеял для будущего урожая зерна тогда еще не проявленных смыслов. Должно было пройти более полувека, чтобы безыскусные простые чагатайские слова автобиографии рассказчика расцвели новым цветом. Заново глубоко сердечно прочитанное внуком, жизнеописание Бабура через творчески иллюстрированный перевод обрело бессмертное величие притчи. Говоря глубоко научным языком, именно третий падишах империи Великих Моголов, когда пришло время собирать плоды, вместе с командой своих свободных художников стал аукториальным повествователем. Ауктор как термин нарратологии обозначает такого создателя художественного произведения, который, предлагая свою интерпретацию и расширенную точку зрения на описываемый текстом мир, заново организует его основную линию. Он сплавляет воедино два фокуса видения. Функцию художника-психолога, изображающего событие в живописной миниатюре, и функцию действующего лица, героя происходящих событий, переданных словами самого Бабура. Так возник уникальный культурный памятник «Бабур-наме».

Акбар стал великим вовсе не из-за прямого прочтения своего имени или подхалимажа окружавших его подданных, а потому что его обращение к истокам империи, к началам собственной семейной династии, к источнику жизни, любви, ожиданий, потерь и достижений было доверчиво открытым, восприимчивым, и потому – всеохватным. Как сейчас бы сказали: его прочтение было тотальным. Сверхсюжет исторического бегства и возвращения, свернутый в записках Бабура, ждал своего живописного расцвета и эпически притчевого воплощения. В рассмотренном сюжете встречи брата с сестрой, в самом центре лирического содержания героя было чаяние встречи. Это ожидание созревало, пока Бабур неотступно шел вперед, завоевывая свою будущую империю. Десятилетнее упование на воссоединение с глубоко почитаемой Бабуром стар-

шей сестрой означало, что пришло время возвращаться к своим истокам. Она была первым ребенком в доме отца Бабура, рожденным от его любимой первой жены, и как старшая в семье пользовалась большим уважением. После гибели отца она предложила себя в жены завоевателю Самарканда в обмен на свободу своего младшего брата, осажденного в городе. Неслучайно, когда Бабур стал падишахом, он присвоил сестре почетный титул Падшах-бегум и советовался с ней по всем важным для империи вопросам. В родственном сопереживании находился истинный центр существования этого семейного дома. Дочь Бабура обрела свой расцвет, создав жизнеописание своего старшего брата. Первый падишах империи сознательно пожертвовал собой ради спасения жизни старшего сына. И Хумаюн стал вторым падишахом династии. Поэтому для его сына, великого Акбара, становление империи было созидательным движением к истокам. Надо было проходить круг жизненного паломничества, двигаясь от бездействия к свершению, от безмятежности к осмыслению, от временного к вечному и от рассказа к притче. Так произошло движение от образов мира Бабура к картине мира, выстроенной Акбаром. В этом, пожалуй, состояла цель увековечивания семейного предания, запечатленного в саге «Бабур-наме». И символическим знаменем этой победы можно считать колышущуюся, священного для индийцев оранжевого цвета ткань занавески в верхнем окне башни дворца Кундуза.

Литература

Азимджанова, С. А. 1966. *Индийский диван Бабура*. Ташкент: Главная редакция энциклопедий, Фан.

Абу-л Фазл Аллами. 2003. *Акбар-наме*. Кн. 1. Самара: Агни.

Бабур, З. ад-дин. 1990. *Бабур-наме*. Ташкент.

Бабур-наме. Миниатюры из собрания Государственного музея Востока. 2005. Самара: Агни.

Ванина, Е. Ю. 1993. *Идеи и общество в Индии XVI–XVIII века*. М.: Вост. лит-ра.

Гульбадан-бегим. 1959. *Хумаюн-наме*. Ташкент.

История Востока. Т. III. *Восток на рубеже средневековья и нового времени. XVI–XVIII вв.* 2000. М.: Вост. лит-ра.

Тойнби, А. 1966. *Постижение истории*. М.

Юнг, К. Г. 2020. *Архетипы и коллективное бессознательное*. М.: АСТ.

Abu'l-Fazl 'Allami. 1873. *The A'in-i Akbari*. Vol. 1. Calcutta: Rouse.