

Хмельницкая Александра Богдановна, студент магистратуры. Санкт-Петербургская Академия Художеств имени Ильи Репина, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17, 199034. athenaskymilk@gmail.com. ORCID: 0009-0004-7802-9863

Khmel'nitskaia, Aleksandra Bogdanovna, master's degree student. Saint Petersburg Repin Academy of Arts, 17 Universitetskaya emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. athenaskymilk@gmail.com. ORCID: 0009-0004-7802-9863

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МИНИАТЮРНОЙ ЖИВОПИСИ ШКОЛЫ КАНГРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ НАЙНСУКХА (1710–1778)

STYLISTIC FEATURES OF MINIATURE PAINTING OF THE KANGRA SCHOOL IN THE WORKS OF NAINSUKH (1710–1778)

Аннотация. Данная статья посвящена видному мастеру раджпутской миниатюрной живописи XVIII века — Найнсукху (1710–1778). Творчество художника рассматривается в связи с общей проблематикой живописи Индии, в частности — формированием стилистических особенностей школы Пахари, получившей распространение в предгорьях Гималаев. Приводится краткий очерк историографии вопроса, от первых монографий начала XX в. до современных выставок. Раскрывается проблема стиля в живописи Пахари, обозначаются две наиболее крупных школы, хронологически следующих друг за другом — Басоли и Кангра. Приводится объяснение того, как сложность классификации художественных особенностей школ региона, основанной на выделении отдельных центров, была преодолена в 1960-х гг. благодаря открытию профессором Б.Н. Госвами целой генеалогии художников семейной мастерской Пандита Сеу, из которой также происходит и Найнсукх. Рассматривается фигура Найнсукха с точки зрения формирования и развития его манеры. Анализируются наиболее важные его произведения — как ранние, являющиеся копиями миниатюр Великих Моголов, так и поздние, где мастер достигает полной свободы, теплоты и особой живописной мягкости, свойственной зрелому этапу школы Пахари. Отдельное внимание уделяется эскизам пастушки-Радхи, ставшим основой для серии «Гитаговинда» 1775–1780 гг., выполненной потомками Найнсукха после его смерти. В заключении делается вывод о том, что работы Найнсукха, в которых опыт и богатое наследие художников Басоли объединяются с достижениями могольской школы, в последней четверти XVIII в. станут основой для школы Кангра — уникального явления в истории искусства Индии.

Ключевые слова: индийская миниатюра, раджпутская миниатюра, Гималаи; школа Пахари, школа Кангра, Найнсукх.

Abstract. The article is dedicated to the eminent master of Rajput miniature painting of the 18th century named Nainsukh (1710–1778). The artist's work is examined in connection with the general issues of Indian painting, in particular, the development of stylistic features of the Pahari school, which gained popularity in the foothills of the Himalayas. A brief overview of the historiography of the subject is provided, from the first monographs of the early 20th century to the contemporary exhibitions. The problem of style in Pahari painting is discussed, and two major schools, Basohli and Kangra, which chronologically succeeded each other, are identified. The article explains how the complexity of classifying the artistic characteristics of the region's schools, based on the identification of individual centers, was overcome in the 1960s thanks to the discovery by Professor B.N. Goswamy of the entire genealogy of artists from the Pandit Seu family workshop, which Nainsukh also belonged to. The figure of Nainsukh is considered in terms of the formation and development of his artistic style. The analysis focuses on his most important works — both early ones, which are copies of the Great Mughal miniatures, and later ones, where the master achieves complete freedom, warmth, and a unique softness characteristic of the mature stage of the Pahari school. Special attention is given to the sketches of the shepherdess Radha, which served as the basis for the series "Gitagovinda" created in 1775–1780 by Nainsukh's descendants after his death. It is concluded that Nainsukh's works, which combine the experience and rich heritage of the Basohli artists with the achievements of the Mughal school, will become the basis for the Kangra school, a unique phenomenon in the history of Indian art, in the last quarter of the 18th century.

Keywords: Indian miniature, Rajput miniature, Himalayas, Pahari School, Kangra School, Nainsukh.

Тема индийской миниатюрной живописи многие десятилетия привлекает внимание отечественных исследователей, однако публикаций по данной теме выходит совсем немного. В частности, раджпутская миниатюра и ее мастера нередко остаются в тени более известной и намного лучше изученной школы Великих и Поздних Моголов [1, 2]. И уж совсем малое количество работ на русском языке посвящено ответвлению раджпутской школы, получившему развитие в северных регионах Индии — живописи Пахари, которую И.И. Шептунова в своей статье 1979 года называет «последним расцветом» искусства индийской миниатюры [9, с. 27]. При этом данная школа является не менее крупным художественным явлением и представлена рядом памятников в коллекциях отечественных музеев — Государственного Эрмитажа, Государственного музея Востока и других, а потому, безусловно, заслуживает внимания и пристального рассмотрения со стороны специалистов.

Школа Пахари (букв. «горная» на хинди) сформировалась примерно в середине XVII в. и получила распространение в части Гималаев, простирающейся от Тихри-Гархвала на востоке до Джамму на западе, и захватывающей часть современного Пакистана. Суверенные раджпутские княжества, располагавшиеся там, в первой половине XIX в. попали под власть сначала Сикхской империи, а затем и Британской Ост-Индской компании, приход которой ознаменовал окончательный упадок местных изобразительных традиций. Однако уникальные образцы миниатюрной живописи, созданные в регионе за целое столетие до появления новых правителей, являются важной составляющей как художественной, так и придворной жизни горных раджпутских владений.

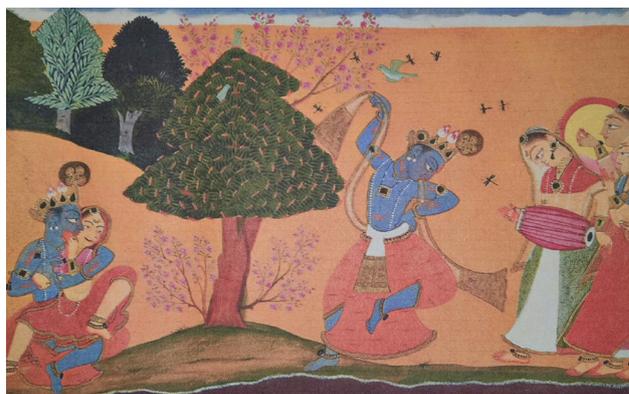
Термин «живопись Пахари» вошёл в научный оборот индийский искусствовед и философ-традиционалист А.К. Курмарасвами. В своей монографии «Раджпутская живопись»

1916 года [12] он впервые выделил миниатюру непосредственно Раджастхана («rajasthani») и раджпутских дворов Гималайских предгорий («pahari») в два самостоятельных направления. До этого они объединялись в одну группу с могольской миниатюрой мусульманских династий Индии, которая на тот момент обладала гораздо большей известностью в Европе. Кроме того, А. Кумарасвами был первым, кто описал раджпутскую миниатюру как целый микрокосм религиозно-мистических идей и представлений, основанных на концепции бхакти — эмоционально-личном, всепоглощающем почитании божества, которое в IX–XI вв. получило эстетическую мотивировку и стало связываться с понятием любви, желанием преданного лицеизреть безгранично прекрасного бога (Шиву, Вишну или Кришну) как своего возлюбленного, переживать его физическое присутствие [6, с. 94–95]. Раджпутскую живопись, таким образом, учёный трактовал как практически идеальное искусство, в котором гармонично объединились народное и светское, чувственное и религиозное начало [7, с. 75].

С точки зрения стиля А. Кумарасвами разделил школу Пахари на два крупных, хронологически следующих друг за другом этапа: школа Басоли (сер. XVII – сер. XVIII в.), для которой характерны плоскостность, интенсивный колорит и эмоциональная выразительность человеческих фигур (илл. 1), и школа Кангра (сер. XVIII – первая четв. XIX в.) с ее обращением к живописным пейзажам Пенджабских холмов, тонкими светотеневыми моделировками, изяществом и лирическим настроением.

Обе школы едины в выборе сюжетных источников миниатюр: главным образом, они обращаются к древнеиндийским эпическим поэмам («Махабхарата» и «Рамаяна»), священным текстам пуран («Бхагавата-пурана», «Шива-пурана», «Маркандея-пурана» и её составной части «Деви-махатмьям»), а также произведениям средневековой любовной поэзии, в которых главными действующими лицами выступают Кришна и его возлюбленная Радха («Гитаговинда», «Бихари Сатсаи», «Расикаприя», «Сундар Шрингар»). В последнем случае миниатюры Пахари обнаруживают особую связь с санскритской теорией эстетического восприятия — теорией расы, которая, впервые возникнув в трактате о драматическом искусстве «Натьяшастра» (IV в. до н.э. – VII в.), оказала существенное влияние на развитие индийского театра, музыки и литературы. П.А. Гринцер определяет расу как «особое качество (...) произведения, его “сок”, “сущность”», но одновременно и «сам процесс вкушения, восприятия, наслаждения эстетическим объектом» [3, с. 143]. Применительно к архитектуре, скульптуре и живописи о расе стоит говорить как о «конечной цели, “душе” художественного произведения» [3, с. 143], то есть о достижении зрителем наслаждения определенной эстетической эмоцией при контакте с произведением искусства. Таким образом, художники школы Пахари, изображая Кришну и Радху, с помощью ряда формальных выразительных средств как бы имитируют их сиюминутные и постоянные чувства, а значит, стремятся к возбуждению той или иной расы (эротической, горестной, гневной или другую), которую затем «вкушает» зритель.

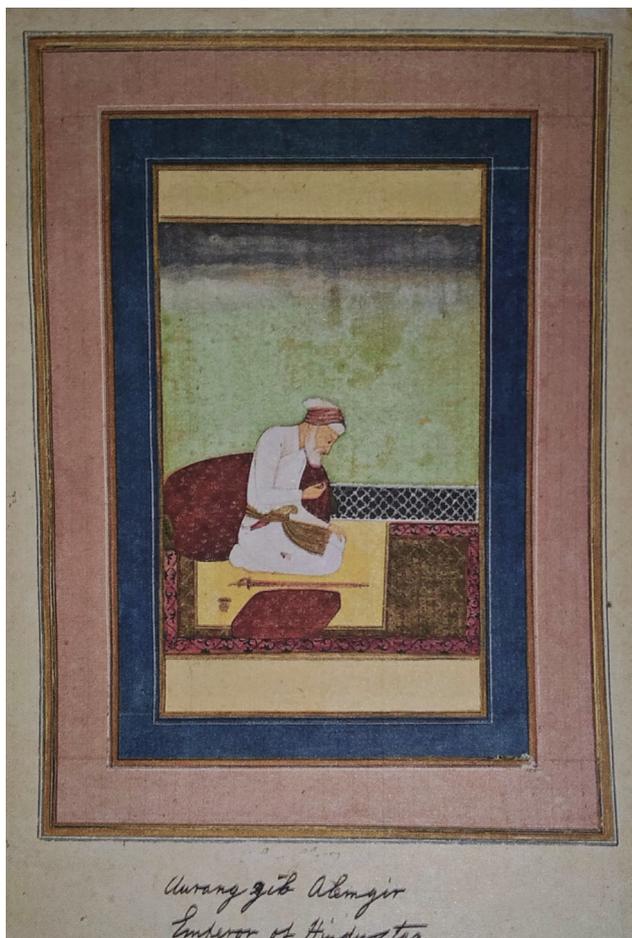
Потому, как можно увидеть, немаловажен в случае школы Пахари и характер заказчика: это раджпутские князья, как правило, обладающие не столько политическим влиянием, сколько развитым художественным вкусом. По их заказу создаются изысканные литературные и мифологические серии миниатюр, портреты, изображающие жизнь придворных, пейзажи, сельские и бытовые сцены. Кангрская миниатюра, кроме того, формируется под несомненным воз-



Илл. 1. Манаку. Боготворенный Кришна. Лист из серии «Гитаговинда», 1730 г., школа Басоли. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.

Илл. 2. Найнсух. Автопортрет. Ок. 1730. Индийский музей, Калькутта. Фото автора.

Илл. 3. Найнсух. Портрет императора Аурангзеба, читающего Коран. Фрагмент. Ок. 1730-1735 гг. Музей принца Уэльского, Мумбаи. Фото автора.



Илл. 4. Аурангзеб. Нач. XVIII в. Могольская школа. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Фото автора.

действием могольской живописи, поскольку в этот период в рядах мастеров Пахари уже трудилось немало художников из придворных мастерских Великих Моголов: многих из них удалил от двора падишах Аурангзеб (1658–1707), ортодоксальный мусульманин и приверженец суровой религиозной политики, некоторые вынуждены были бежать в горы после осады Дели войсками Надир-шаха в 1739 году.

В 1940–1950-е гг. такие индийские и британские учёные как У. Арчер, К. Кхандалавала, М.С. Рандхава и другие активно посещали центры миниатюр Пахари, исследовали существующие музейные коллекции и формировали новые, связывались с потомками художников Пахари и брали интервью у тех раджпутских князей, в чьих коллекциях находились образцы данной живописи. Таким образом они существенно расширили географию центров распространения школы (помимо Кангры, Гулера и Басоли, в неё были также включены Манди, Чамба, Нурпур и Манкот), выпустили ряд монографий, посвященных технике и технологии живописи Пахари, её изобразительному языку, сюжетной и иконографической составляющей [11; 16; 17].

Вместе с тем, все перечисленные исследователи сошлись во мнении, что выделение отдельных художественных центров школы Пахари приводит к ряду сложностей в атрибуции и определении стилистических особенностей миниатюры. Границы между региональными горными школами размыты, а зачастую и вовсе неопределимы (как, например, границы между школой Кангра и Гулера). Потому, возможно, индивидуальные особенности в выборе колорита, трактовке человеческих фигур и пейзажных элементов, а также характере линии стоит связывать не столько со стилем, распространённым в том или ином княжестве, сколько с манерой конкретных художников или семейных мастерских.

Долгое время имена мастеров школы Пахари были

неизвестны. Только в первой половине 1960-х гг. пенджабский историк искусств, профессор Б.Н. Госвами произвел настоящую революцию в исследовании темы: в ходе комплексной архивной, лингвистической и полевой работы он открыл целую генеалогию художников региона и их покровителей, а также атрибутировал огромное количество миниатюр Пахари, созданных в семейной мастерской Пандита Сеу. Именно с художниками этой мастерской, которые в XVIII и начале XIX в. работали в ряде княжеств региона — в частности, с мастером по имени Найнсукх [13] — вероятно, и связано рождение и развитие того стиля, который современные исследователи индийского искусства подразумевают под школой Кангра.

Б.Н. Госвами в соавторстве с немецким искусствоведом Э. Фишером выпустил ряд монографий [14; 15], посвященных мастерам школы Пахари, благодаря чему в последние десятилетия к работам этим художников наблюдается всё возрастающий как исследовательский, так и зрительский интерес. Самые значительные выставки проходили — и продолжают проходить — в Цюрихе, музее Ритберг: «Мастера Пахари» (1990), «Найнсукх из Гулера» (1999), «Гитаговинда: великая индийская история любви» (2020), «Юный Кришна: путешествия индийского бога» (2023–2024). КATALOGI к ним являются одними из наиболее ценных современных публикаций по данной теме [18].

Найнсукх (илл. 2), один из самых крупных мастеров школы Пахари, вошёл в историю как один из родоначальников живописи Кангра. Впрочем, она получила название по месту создания не столько его собственных работ, сколько произведений его потомков — нескольких сыновей и племянников, которые в 1770–1780-х гг. под патронажем кангрского махараджи Сансар Чанда (1775–1823), тонкого знатока и покровителя искусств, создали наиболее объемные и значительные серии миниатюры школы Пахари — «Рамаяна», «Бхагавата-пурана» и «Гитаговинда». Но надо отметить, что во всех этих сериях потомки Найнсукха не превосходят его и не создают собственного стиля, а лишь повторяют, улучшают и интерпретируют манеру учителя, совершенствуют его сюжеты, образы, художественные приемы и композиционные схемы — а в некоторых случаях и в буквальном смысле развивают его эскизы до полноценных произведений. Если в годы их работы школа Кангра пребывает «в зените», в самой зрелой фазе своего развития, то живопись Найнсукха представляет собой непрерывный творческий поиск и стремительность мысли, постоянно неуловимо меняется и развивается. А потому обращение к его работам способно дать исследователю понимание того, как происходило формирование стилистических особенностей кангрской миниатюры, столь непохожей на другие школы индийской живописи.

О жизни самого Найнсукха известно очень мало. Б.Н. Госвами удалось реконструировать некоторые элементы биографии мастера, опираясь на сведения из свитков-бахи — индустских генеалогических реестров Харидвара. Согласно им, Найнсукх родился в Гулере, примерно в 1710 г., в семье плотника-маляра («tarkhan-chitrega») Пандита Сеу [13, р. 17]. По косвенным предположениям, его предки были выходцами из касты кашмирских браминов, потому и отец Найнсукха, и он сам в поздние годы получили почетную приставку «пандит» к своим именам. Однако статус семьи с течением десятилетий понижался, так как её члены поколение за поколением избирали «нечистую» ремесленную профессию художника, и ныне проживающие всё в том же штате Химачал-Прадеш потомки Найнсукха не принадлежат к высшей касте [10].

Начиная с 1740-х гг. и вплоть до своей смерти в 1778 г., Найнсукх работал в разных княжествах за пределами родного Гулера: сначала в Джасроте, при дворе Балванта Сингха, затем, после его смерти — в Басоли, на службе у раджи Амрит Пала, родственника своего предыдущего покровителя [13]. Истоки его художественной манеры кроются, с одной стороны, в традициях семейной мастерской (ремеслу его обучали отец Пандит Сеу и старший брат Манаку, также видные мастера школы Пахари), а с другой — в живописи Великих Моголов: в молодые годы Найнсукх активно копировал портретные миниатюры могольских художников, перенимал их композиционные приёмы, склонность к детализации и утонченной репрезентативной трактовке моделей. Однако уже в

этих ранних работах проявляется индивидуальность мастера.

Так, «Портрет императора Аурангзеба, читающего Коран» (ок. 1730–1735 гг., музей принца Уэльского, Мумбаи (илл. 3)) явно опирается на существующую иконографию пожилого падишаха — аналогичный тип можно встретить, например, в листе могольского художника начала XVIII века из коллекции музея Виктории и Альберта (илл. 4). Однако при сопоставлении двух изображений Аурангзеба видна лаконичность и выразительность силуэта у Найнсукха, его стремление передать характер и живость модели более свободными, обобщёнными линиями старческого изгиба спины и напряжённости позы. Лицо, в отличие от могольского, не портретно и ближе даже к раджпутскому типу — тонкий острый нос, удлинённый миндалевидный глаз. Найнсукх далек от дотошности и в изображении придворной роскоши, окружающей императора на могольской миниатюре — отделки предметов мебели, ковровых покрытий, оружия, декоративных деталей костюма. Собственно, сам ковер, на котором восседает Аурангзеб, даже не закрашен, да и фон предстает собой практически абстракцию, то есть чистую, почти не загрунтованную поверхность листа бумаги; эта воздушность, «эскизность» при общей законченности миниатюры будет свойственна Найнсукху и в последующие годы.

С течение времени стиль Найнсукха начинает развиваться: первые его известные работы 1730-х гг. в большинстве своём формализованы и суховаты, так как во всём ученически следуют канонам могольской живописи. Это по преимуществу портреты раджпутских вельмож, изображения придворных праздников и фейерверков, музыкантов и актёров (илл. 5). Вместе с тем, постепенно начинают фигурировать в композициях и индуистские святилища и ритуалы (илл. 6), все более значительную роль приобретает пейзаж: зелёные холмы и раскидистые деревья, озера, журавли и цапли, стоящие по колено в воде среди прорастающих лотосов. Все эти элементы, основанные на живом художественном наблюдении, насыщают работы Найнсукха особой лиричностью и живописной мягкостью, расширяющей рамки могольского канона.

Часто фигуры лишены фона, будто бы «выплываю» из пустого пространства (например, «Портрет Миана Зоравара Сингха и Балванта Сингха», ок. 1742 (илл. 7) — но при этом, судя по завершенности, лаконичности и живости фигур (как, например, в миниатюре «Миан Зоравар Сингх наблюдает за танцовщицей Зафар», ок. 1740–1745 (илл. 8–11) самим художником они воспринимаются как полноценные произведения, насыщенные звуками и действием.

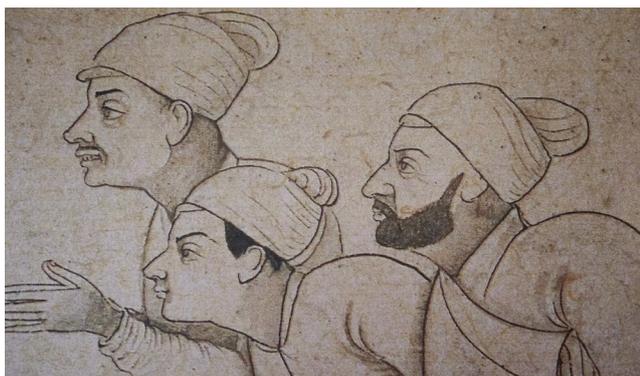
Манере Найнсукха свойственна экспериментальность и разносторонний подход к выбору сюжетов. В равной степени удачными являются его пейзажи, многофигурные мифологические, дворцовые и бытовые сцены, предметные, архитектурные и анималистические студии, а также парадные портреты — в частности, серия многочисленных изображений Балванта Сингха, с которым художник находился, по-видимому, в близких дружеских отношениях, поскольку нередко писал его в процессе занятий повседневными заботами и развлечениями. Эта серия беспрецедентна по уровню теплоты, мягкости и человечности, с которой художник подходит к изображению раджи и его окружения. Каким только не предстает Балвант Сингх: слушающим музыкантов и курящим хукку (илл. 12), убивающим тигра на охоте (илл. 13), в парадных доспехах, проводящим время с семьей либо за оценкой произведений искусства (илл. 14), молящимся, за стрижкой бороды (илл. 15), греющимся у камина во дворце (илл. 16) или под множеством покрывал в походном шатре (илл. 17). Присутствуют даже попытки создания детских портретов («Балвант Сингх с детьми» (илл. 18), «Балвант Сингх с сыном», «Сыновья Балванта Сингха со слугами», ок. 1750–1755 гг.), что в целом является редкостью для индийской миниатюры. Все эти работы характеризуют мягкий сдержанный колорит (хотя в отдельных редких случаях могут встречаться драматические перепады света и тени), тонкость и твердость линии, фарфоровая точность и художавость человеческих лиц и повышенное внимание к сюжетным деталям. Найнсукха не занимает задача создания официального придворного портрета как таковая; пожалуй,



Илл. 5. Найнсукх. Группа трубачей. Ок. 1735–1740 гг. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Фото автора.

Илл. 6. Найнсукх. Жреческие ритуалы. Ок. 1735–1740 гг. Музей изящных искусств, Бостон. Фото автора.

Илл. 7. Найнсукх. Портрет Миана Зоравара и Балванта Сингха. Ок. 1742 г. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.



Илл. 8. Найнсух. Миан Зоравар Сингх наблюдает за танцовщицей Зафар. Ок. 1740–1745 гг. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.

Илл. 9. Найнсух. Миан Зоравар Сингх наблюдает за танцовщицей Зафар. Фрагмент. Ок. 1740–1745 гг. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.

Илл. 10. Найнсух. Миан Зоравар Сингх наблюдает за танцовщицей Зафар. Фрагмент. Ок. 1740–1745 гг. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.

Илл. 11. Найнсух. Миан Зоравар Сингх наблюдает за танцовщицей Зафар. Фрагмент. Ок. 1740–1745 гг. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.

его можно было бы даже назвать не самым выдающимся портретистом. Его стихия — фиксация индивидуальных характеристик портретируемого с помощью передачи сиюминутных эмоциональных состояний в нескольких лаконичных линиях.

В ранних произведениях Найнсухка примечательна склонность к мотивам, которые будут разрабатывать мастера последующего поколения — в частности, интерес к природным и анималистическим формам как самостоятельным и активным выразителям чувств. Так, в пейзаже с дикими и прирученными слонами 1730–1745 гг. (илл. 19) тела животных уподобляются формам округлых невысоких холмов, уходящих вдаль (при этом размывка контура линий дальнего плана создаёт впечатление некоей туманной дымки, в которую постепенно погружаются горы), а их шкура — коре раскидистых зеленых деревьев. И, хотя в центре внимания мастера находится работа с ландшафтом и световоздушной средой, на первый план композиции выступают динамика и напряжение, создаваемые тремя сцепленными друг с другом в схватке туловищами слонов. Едва различимые фигуры людей, восседающих на спинах зверей, ещё более подчеркивают величие природы и взаимосвязь ее элементов, которую стремится обозначить художник.

В зрелый и особенно поздний периоды работы Найнсухка приобретают всё большую натуралистичность и портретность. Одновременно с этим в них всё чаще возникают сакральные и мифологические мотивы — «Шива и Парвати на горе Кайлас» (ок. 1760–1765 гг. (илл. 20)), «Вишну, сидящий в лотосе» (ок. 1765–1775 гг.), иллюстрации народных легенд и индуистских святынь. Так, в листе «Балвант Сингх в тхакурдваре, Джасрота» (ок. 1760 г. (илл. 21)) статуя Вишну в алтарной нише, выделенная яркой синей и жёлтой краской, кажется словно бы более живой и реальной, чем присутствующие на композиции люди; этим подчеркивается и функциональное назначение статуи в индуистском храме — присутствие внутри изваяния («мурги») самого божества в момент совершения ритуала. В некоторых листах этого периода ощущение условной «первородности» и сакральности природного пространства Найнсухк подкрепляет с помощью любимого раджпутскими мастерами приёма непрерывного повествования; именно благодаря ему, например, рассказ о приготовлениях брахмачарьи (ученика брахмана) к новой жизни в качестве послушника-вайшнава (илл. 22) превращается в наблюдение за человеческой пластикой, которая в лоне священной рощи (символизируемой в данном случае высоким деревом с золотыми плодами) сближается со звериной.

Большой изысканностью отличается работа, иллюстрирующая одну из индийских раг (илл. 23). Данную миниатюру Найнсухк предположительно создал после 1763 г. для своего нового покровителя Амрит Пала в рамках серии «Рагамала», незавершенной либо не сохранившейся в полном объёме [13, р. 236]. Тонкая охристо-оранжевая полоса неба с заходящим солнцем в верхней части листа плавно переходит в глубокие сумерки. В центре композиции — юноша, охваченный языками пламени и обнимающий возлюбленную, в окружении светильников с горящими свечами. Все эти иконографические признаки позволяют определить работу как персонафицированное изображение раги Дипак, одной из классических раг музыки хиндустани, традиционно исполняемой после заката, когда зажигаются огни, и соответствующей любовной расе «шрингар», а точнее особому оттенку этой расы — «огню любви разлуки, разгорающемуся в пламени страстного желания» [8, с. 111]. Вне всякого сомнения, трепетность и нежность фигур любовников — в особенности мотив их переплетенных рук — предвосхищает целый ряд подобных изображений Кришны и Радхи в живописи школы Кангра последующих десятилетий.

Сами же изображения этой божественной пары у Найнсухка, как правило, также встречаются в работах, сосредоточенных на сюжете поклонения. В подобных миниатюрах покровители мастера, например, всё тот же Балвант Сингх, преданный кришнаит (илл. 24), или даже люди искусства, такие как придворный поэт XV–XVI вв. Бихари, автор сборника любовной поэзии «Сатсаи», выступают в качестве подданных Кришны и Радхи — божественных правителей, восседающих на пышном троне (илл. 25). Такие произведения

отличаются использованием наибольшего количества могольских приёмов, от открытой террасы как места действия и низкой линии горизонта и заканчивая обилием фактурных предметов местного быта и архитектуры (ковры, балдахины, подставки для ног, блюда с листьями бетеля и так далее). При этом в них изящно вписаны индуистские персонажи и характерный для предгорьев Гималаев пейзаж — озеро, небо и зеленые холмы, что придаёт работам тонкость, тепло и поэтическую отстранённость, характерные для Найнсухха.

Примечательными являются несколько эскизов, сделанных Найнсуххом предположительно в 1765–1775 гг. и фактически положивших начало разработке серии иллюстраций к средневековой любовной поэме «Гитаговинда», созданной потомками мастера. На рисунке из коллекции музея Ритберг в Цюрихе (илл. 26) выполнен детальный набросок фигуры сидящего в профиль мужчины, одетого в платье и тюрбан того же типа, который нередко можно встретить на изображениях придворных Балванта Сингха; на коленях мужчины изогнутый меч в ножнах, а в правой руке — тонкий продолговатый предмет, вероятно, свиток из пальмового листа (об этом свидетельствует и узкий футляр для рукописи, лежащий у ног придворного). Надписи на деванагари, начертанные, по-видимому, рукой самого Найнсухха, цитируют неполные, но достаточные для идентификации строки из четвёртой части поэмы Джаядевы, названной А.Я. Сыркиным «Нежный Мадхусудана» и посвященной страданиям Радхи — возлюбленной бога Кришны и главной героини произведения: «Ее возвышенное лицо-лотос несет на себе облако [слез], источаемое из глаз...» («Vahati cha calita-vilosana-jala-dhara...»), «На каждом шагу она зывает так: “Мадхава, я пала к твоим ногам! Ты отворачиваешься, и вот даже луна тотчас умножает [жар] в моем теле!”» («Dhyana-layena raga ragikalpa...»), «Чтобы с чувством изобразить это, надо продекламировать превосходно изреченные досточтимым Джаядевой слова подруги юной пастушки, встревоженной разлукой с Хари...» («Sri-Jayadeva-bhanitam...») [5, с. 79]. Личность изображенного установить сложно, однако надписи однозначно связаны с эскизами на оборотной стороне того же листа, буквально иллюстрирующими цитаты из поэмы (илл. 27). Женщина в вариациях из трех поз, набросанных несколькими лаконичными, мгновенно передающими эмоциональное состояние линиями, легко опознается как Радха, пребывающая в тоске и томлении по Кришне (его же самого можно увидеть в нижней левой части листа, внимающим посланию компаньонки Радхи).

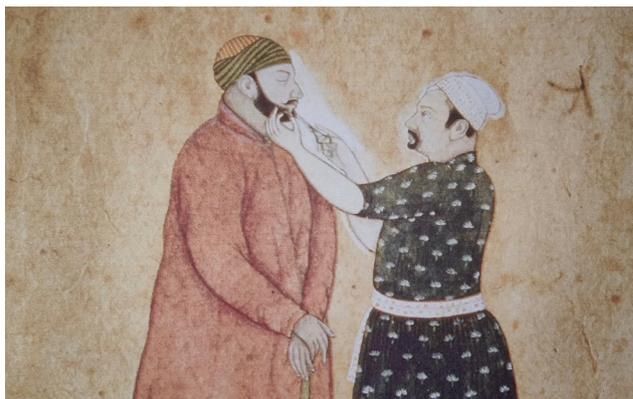
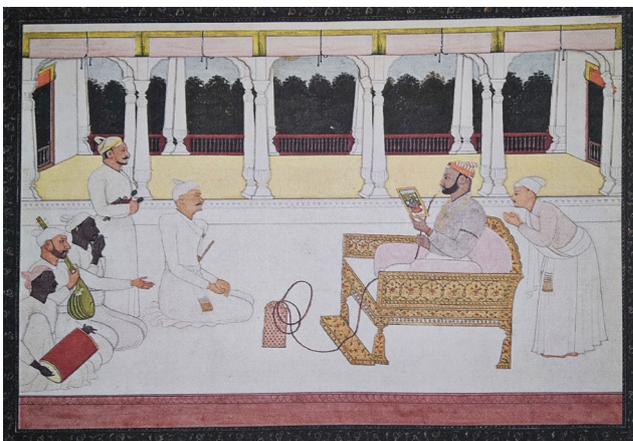
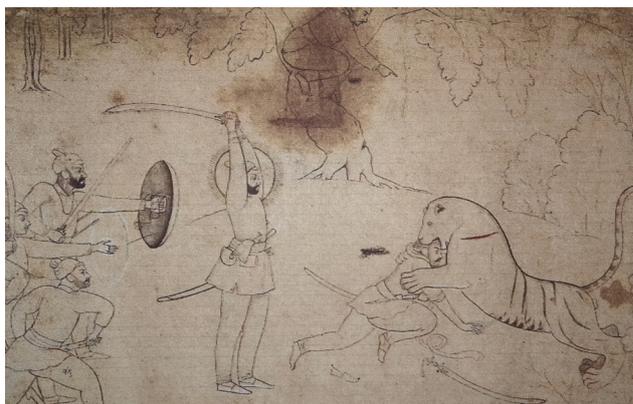
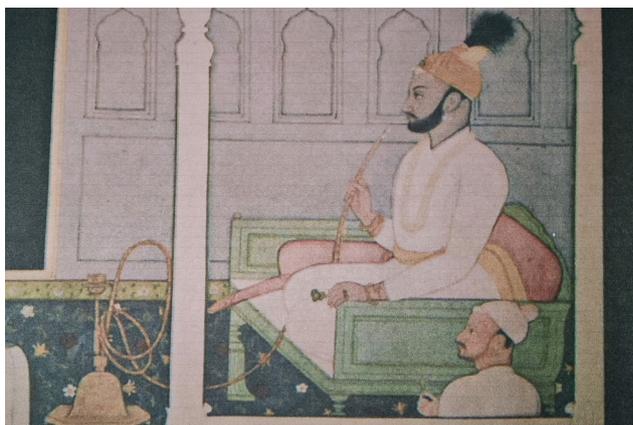
На другом листе с набросками из коллекции музея Ритберг (илл. 28) несколько сегментированных сцен отсылают к той же четвёртой части «Гитаговинды», воссоздавая некоторые характерные действия Радхи в строках из данной части текста — например, тайное рисование портрета Кришны или укрытие своей груди щитом из лепестков лотоса в попытке защититься от ядовитых стрел любви. Во всех случаях быстрые и уверенные мазки акцентируют наиболее важные элементы композиции — выразительные, практически театральные позы и «зарифмованные» с ними фрагменты пышной растительности (два ствола дерева, обнявших друг друга и повторяющих волнообразное движение вскинутой вверх руки полужающей Радхи, и так далее). Тип удлиненной точеной фигуры Радхи, а также натуралистичная трактовка кроны деревьев отсылают к глубоко могольской секулярной манере письма, свойственной Найнсухху в той же мере, что и лёгкость, эскизность и спонтанность, ставшие основой для школы Кангра.

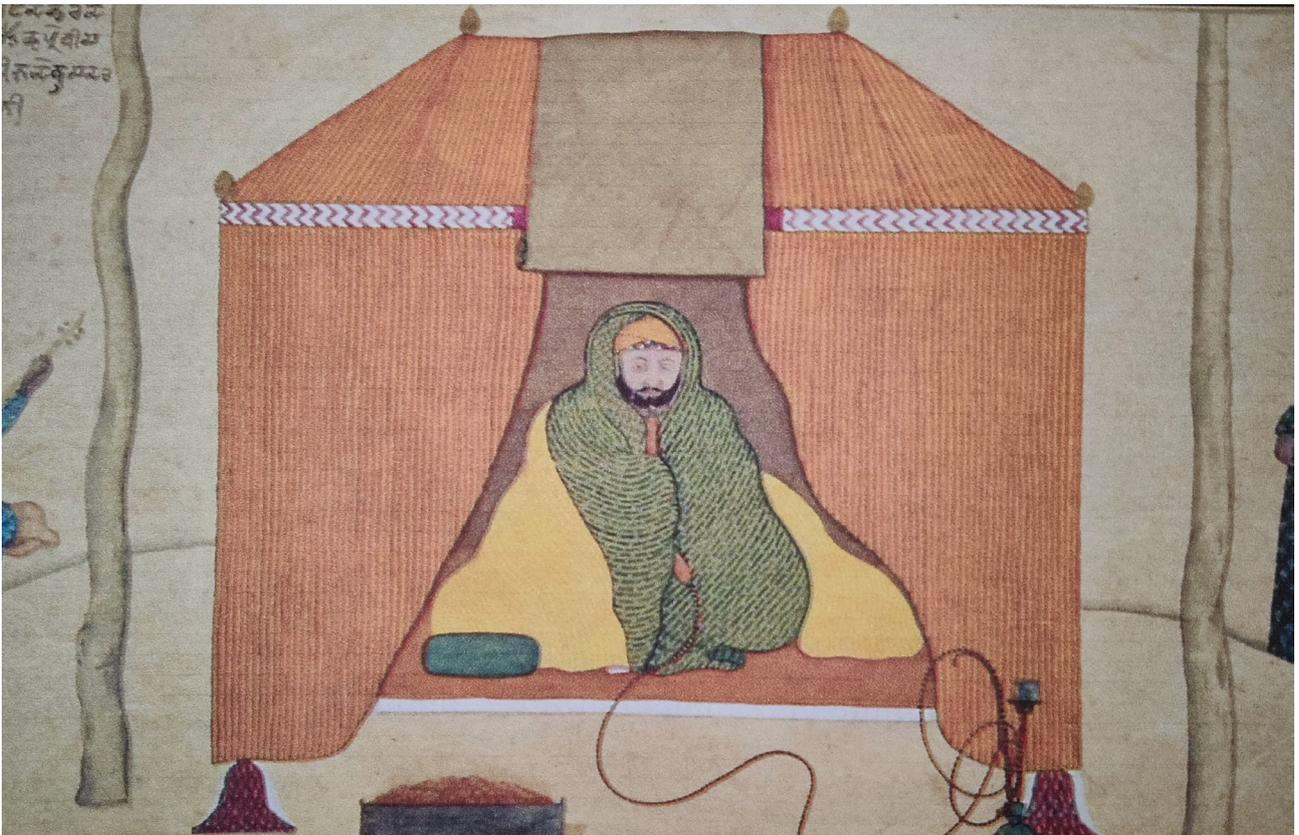
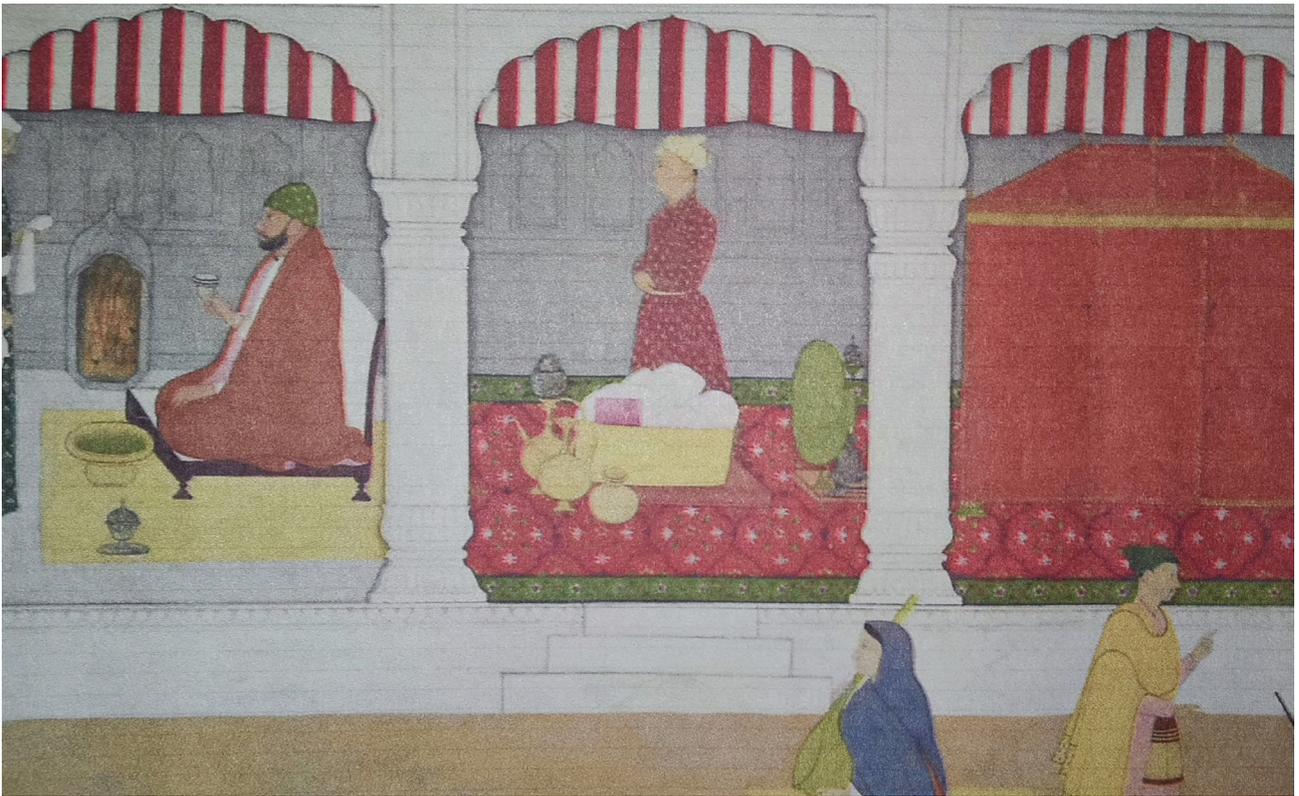
Илл. 12. Найнсухх. Музыка ночи: Балвант Сингх слушает музыку. Фрагмент. Ок. 1748 гг.. Музей Лахора. Фото автора.

Илл. 13. Найнсухх. Балвант Сингх готовится поразить тигра. Фрагмент. Ок. 1750-1755 гг. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.

Илл. 14. Найнсухх. Балвант Сингх рассматривает миниатюру Найнсухха. Ок. 1745-1750 гг. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.

Илл. 15. Найнсухх. Балванту Сингху подстригают бороду. Фрагмент. Ок. 1755-1760 гг. Музей принца Уэльского, Мумбаи. Фото автора.





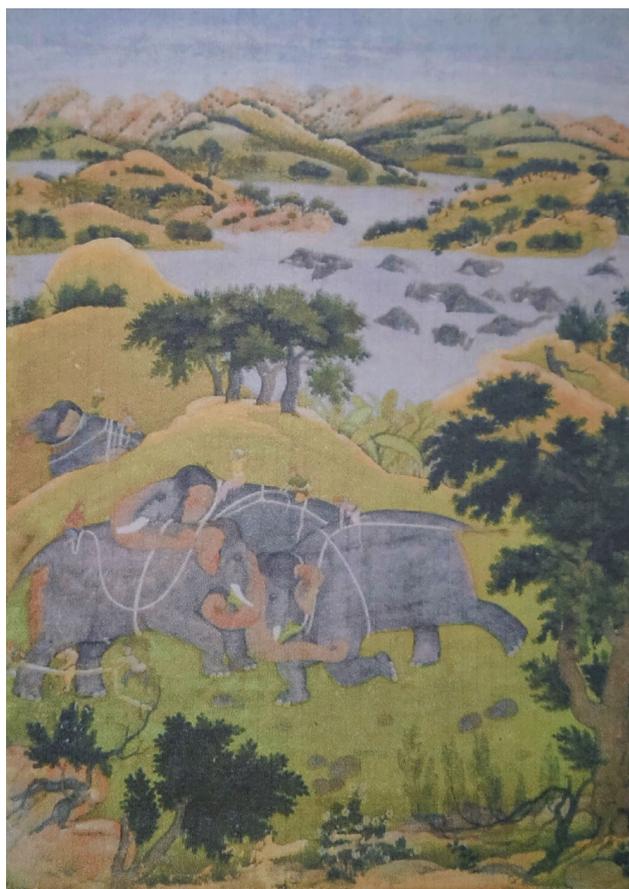
Илл. 16. Найнсух. Балвант Сингх отдыхает у камина. Фрагмент. Ок. 1755-1760 гг. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.

Илл. 17. Найнсух. Холодное утро: Балвант Сингх в шатре в Нагроте. Ок. 1755-1760 гг. Музей принца Уэльского, Мумбаи. Фото автора.

Найнсукх, особенно поздний, непрерывно размышляет о всеохватности мироздания. Он стремится не просто воспроизвести увиденное, создать некое внешнее подобие реальности, но придать глубокий смысл предметам и явлениям. Атмосфера его пейзажей, как пишет Б.Н. Госвами, напоминает «величественную реку, более озабоченную течением, нежели природой воды в ней» [13]. Во многих более поздних работах школы Пахари — особенно «Гитаговинда» 1775–1780 г. (илл. 29) — можно наблюдать «цитаты» из миниатюр Найнсукха. Становится классикой выработанный мастером особый кангрский тип, по выражению О.П. Дешпанде — «неповторимый тип персонажей с характерным профилем и, особенно, с абрисом наклоненной головы» [4, с. 136], тип нежный, мягкий и несколько хрупкий, преисполненный тихой элегантности.

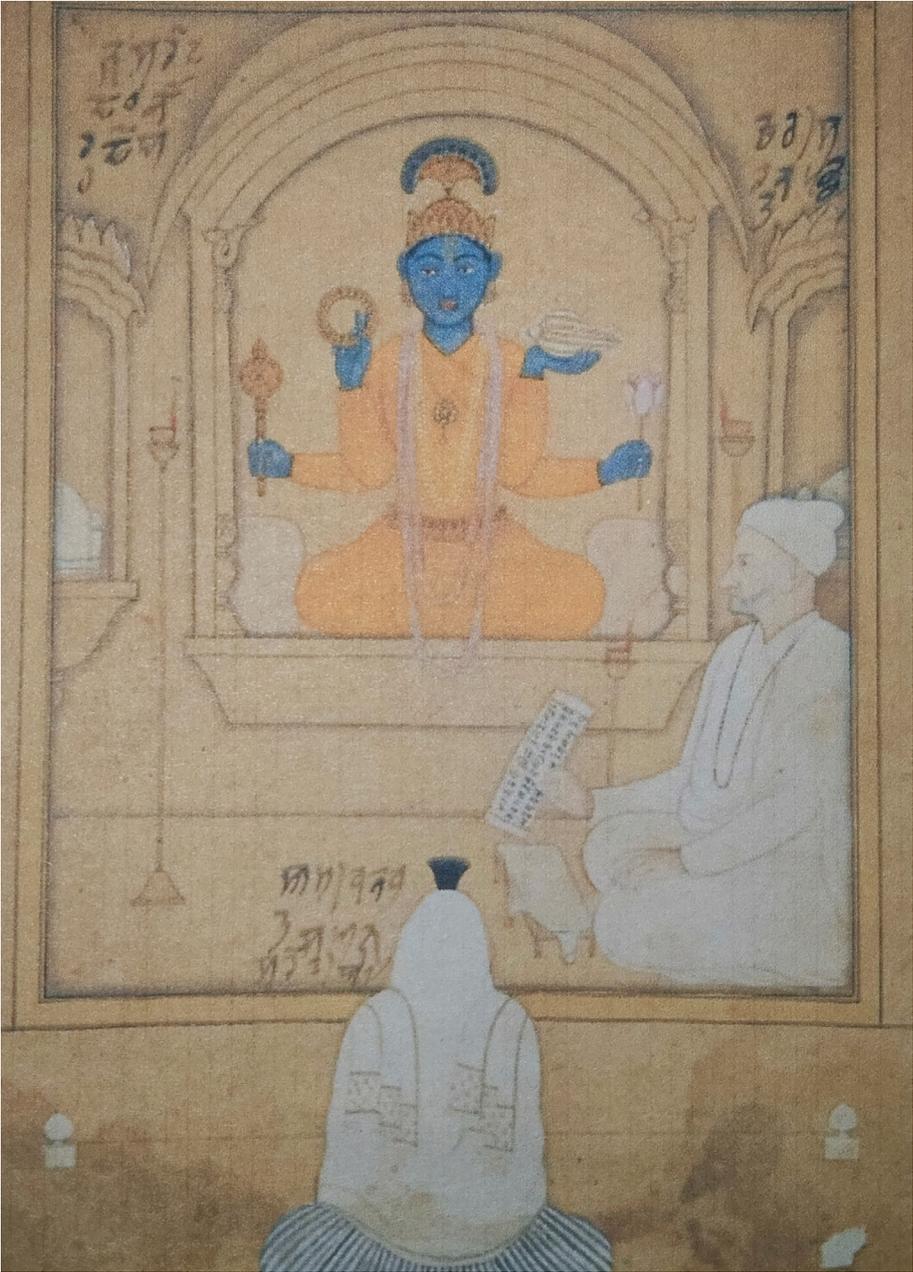
Таким образом, произведения Найнсукха во многом воплощают универсализм философии средневековой Индии. Видя сущность красоты вселенной в переменах, происходящих в природе, художник создал картину мира, пропитанную гармонией, любовью и упорядоченностью, полностью соотносенную с философией бхакти. При всем натурализме и ощущении физического присутствия в пространстве миниатюры, которое испытывает зритель, глядя на произведения Найнсукха, сами композиции его представляют собой что-то вроде ритмичного театрального действия — но за этим спектаклем стоит «лила», божественная игра высшего Брахмана, проявляющего себя во всем сущем.

В качестве вывода можно заключить, что из всех мастеров Пахари именно Найнсукх стал первым, кто сумел, опираясь на опыт и богатое наследие художников Басоли, в полной мере освоить достижения могольской школы и сформировать с их помощью уникальную манеру письма, которая уже в последней четверти XVIII столетия составит основу школы Кангра.



Илл. 18. Найнсукх. Балвант Сингх с детьми. Ок. 1750–1755. Музей принца Уэльского, Мумбаи. Фото автора.

Илл. 19. Найнсукх. Пейзаж с дикими и прирученными слонами. Ок. 1735–1740. Музей изящных искусств, Бостон. Фото автора.



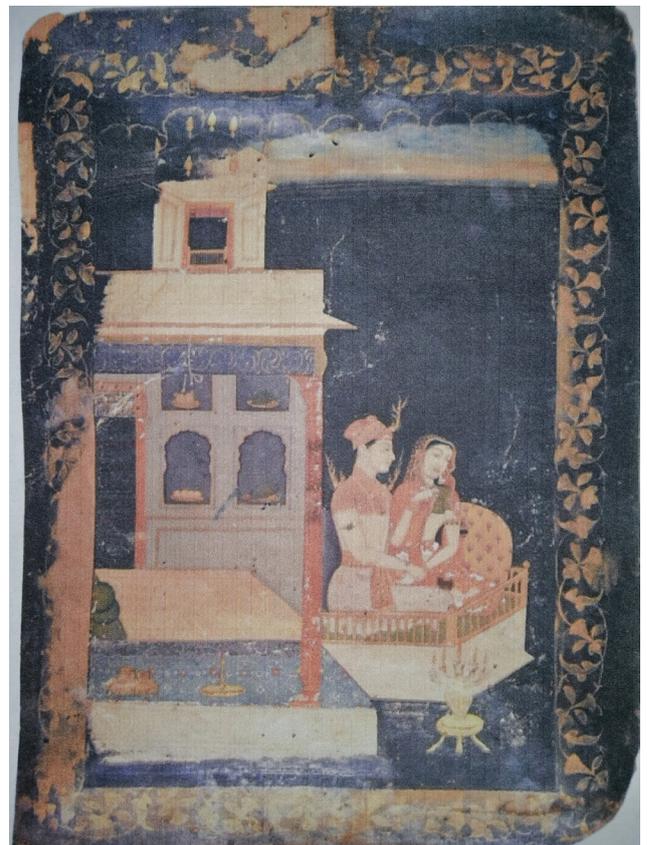


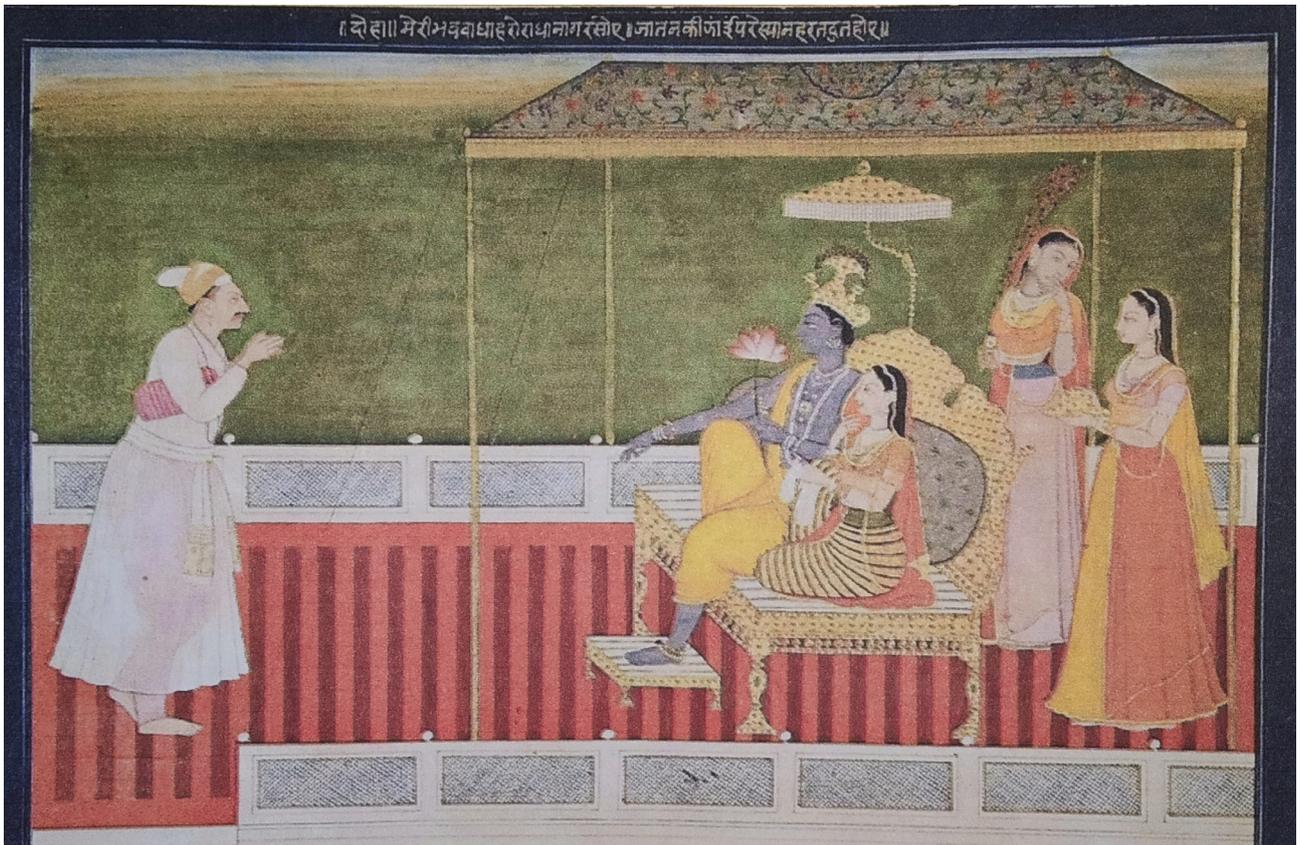
Илл. 20. Найнсух. Шива и Парвати на горе Кайлас. Фрагмент. Ок. 1760-1765 гг. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.

Илл. 21. Найнсух. Балвант Сингх в тхакурдваре, Джасрота. Ок. 1760 г. Музей Бхарат Кала Бхаван, Варанаси. Фото автора.

Илл. 22. Найнсух. Продвижение послушника. Ок. 1760-1765 гг. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Фото автора.

Илл. 23. Найнсух. Рага Дипак. Ок. 1765-1775. Фонд Сарабхай, Ахмедабад. Фото автора.







Илл. 24. Балвант Сингх созерцает Кришну и Радху. Ок. 1745-1750 гг. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Фото автора.

Илл. 25. Найнсукх. Поэт Бихари воздает почести Радхе и Кришне. Ок. 1760-1765 гг. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Фото автора.

Илл. 26. Найнсукх. Эскиз к серии «Гитаговинда». Ок. 1765-1775 гг. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.

Илл. 27. Найнсукх. Эскиз к серии «Гитаговинда». Ок. 1765-1775 гг. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.

Илл. 28. Найнсукх. Эскиз к серии «Гитаговинда». Ок. 1765-1775 гг. Музей Ритберг, Цюрих. Фото автора.

Илл. 29. Поколение потомков Манаку и Найнсукха. Страдающая Радха. Фрагмент. Лист из серии «Гитаговинда», 1775-1780 гг., школа Кангра. Музей Гиме, Париж. Фото автора.



Список литературы:

1. *Атманова Ю. Г.* Портрет в могольской миниатюрной живописи XVI–XIX веков (иконография, типология, семантика): дисс. канд. искусствоведения. 17.00.04. Москва, 2013. 326 с.
2. *Грек Т. В.* Могольские миниатюры XVII в. с изображениями дворцовых приемов – дарбаров (Сравнительная характеристика групповых портретов) // *Страны и народы Востока*. Выпуск XIV. Индия — страна и народ. Книга 3. М.: Наука, 1972. С. 237–254.
3. *Гринцер П. А.* Основные категории классической индийской поэтики. М.: Наука, 1987. 312 с.
4. *Дешпанде О.* Индийская миниатюра. СПб: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. 152 с.
5. Джаядева. Гитаговинда. Пер. с санскрита, вступит. статья и коммент. А. Я. Сыркина. М.: Наука, Восточная литература, 1995. 191 с.
6. Индуизм. Джайнизм. Сикхизм / Под общ. ред. М. Ф. Альбедиль и А. М. Дубянского. М.: Республика, 1996. 576 с.
7. *Коротчикова П.* Ананда К. Кумарасвами (1877–1947) как историк и теоретик искусства: дисс. канд. искусствоведения. 17.00.04. Москва, 2016. 230 с.
8. *Морозова Т. Е.* Рага в музыке хиндустани. Современный период. М.: Издательство ИКАР, 2003. 444 с.
9. *Шептуннова И.* Три миниатюры школы Пахари / Сокровища искусства стран Азии и Африки. Вып. 3. М.: Изобразительное искусство, 1979. С. 26–39.
10. Ханда Ом Чанд, Миниатюра школы Пахари // *cyberleninka.ru*. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/miniatura-shkoly-pahari> (дата обращения: 20.02.2024).
11. *Archer W.* Indian Paintings from the Punjab Hills. A Survey and History of Pahari Miniature Painting. Sotheby Parke Bernet Publications Limited, 1973. 2 Vol.
12. *Coomaraswamy A.* Rajput Painting. 2 Vol. Delhi: B.R. Publishing Corporation, 2003 [1916]. 83 p.
13. *Goswamy B. N.* Nainsukh of Guler: A Great Indian Painter from a Small Hill-State. *Artibus Asiae. Supplementum*, vol. 41, 1997. pp. 5–304.
14. *Goswamy B. N., Fischer E.* Pahari Masters: Court Painters of Northern India. *Artibus Asiae. Supplementum*, Vol. 38, 1992. pp. 3–391.
15. *Goswamy B. N., Fischer E.* The First Generation after Manaku and Nainsukh of Guler. *Artibus Asiae. Supplementum*, vol. 48, 2011. pp. 687–718.
16. *Khandalavala K.* Pahari miniature painting. Bombay: New Book, 1958. 563 p.
17. *Randhawa M. S.* Kangra Paintings on Love. Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, 1994. 168 p.
18. *Widmer C.* Gitagovinda: India's Great Love Story (English and German Edition). Arnoldsche Verlagsanstalt, 2019. 152 p.

References:

- Al'bedil', M.F., Dubianskii, A.M. (1996) *Induizm. Dzhainizm. Sikhizm [Hinduism. Jainism. Sikhism]*. Moscow: Respublika Publ. (in Russian)
- Archer, W. (1973). *Indian Paintings from the Punjab Hills: A Survey and History of Pahari Miniature Painting*. Sotheby Parke Bernet Publications Limited.
- Atmanova, Iu.G. (2013) *'Portret v mogol'skoi miniatiurnoi zhivopisi XVI–XIX vekov (ikonografiia, tipologiia, semantika) [Portrait in Mughal miniature painting of the 16th–19th centuries (iconography, typology, semantics)]'*, PhD Thesis, Moscow Lomonosov State University, Moscow. (in Russian)
- Coomaraswamy, A. (2003). *Rajput Painting (2 Vol.)*. Delhi: B.R. Publishing Corporation.
- Грек, Т. В. (1972) 'Mughal miniatures of the 17th century with images of palace receptions – darbars (Comparative characteristics of group portraits)', in: *Strany i narody Vostoka [Countries and peoples of the East.]*, XIV- India is a country and a people. Book 3. Moscow: Nauka Publ., pp. 237–254. (in Russian)
- Grintser, P.A. (1987). *Osnovnye kategorii klassicheskoi indiiskoi poetiki [Main categories of classical Indian poetics]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Deshpande, O. (2014). *Indiiskaia miniatiura [Indian miniature]*. Saint Petersburg: The State Hermitage Museum Publ. (in Russian)
- Goswamy, B.N., Fischer, E. (1992) Pahari Masters: Court Painters of Northern India. *Artibus Asiae. Supplementum*, 38, pp. 3–391.
- Goswamy, B.N. (1997). Nainsukh of Guler: A Great Indian Painter from a Small Hill-State. *Artibus Asiae. Supplementum*, 41, pp. 5–304.
- Goswamy, B.N., Fischer, E. (2011) The First Generation after Manaku and Nainsukh of Guler. *Artibus Asiae. Supplementum*, 48, pp. 687–718.
- Khandalavala, K. (1958) *Pahari Miniature Painting*. Bombay: New Book.
- Khanda Om Chand (2015) *Miniature of Pahari school* (Online). *Cyberleninka.ru*. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/miniatura-shkoly-pahari> (accessed: 20 February 2024)
- Korotchkova, P. (2016) *'Ananda K. Kumarasvami (1877–1947) kak istorik i teoretik iskusstva [Ananda K. Coomaraswamy (1877–1947) as historian and art theorist]'*, PhD Thesis, State Institute of Art Studies, Moscow. (in Russian)
- Morozova, T.E. (2003) *Raga v muzyke hindustani. Sovremennyi period [Raga in Hindustani music. Modern period]*. Moscow: IKAR Publ. (in Russian)
- Randhawa, M.S. (1994). *Kangra Paintings on Love*. Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India.
- Syrkin, A. (1995). *Dzhaiadeva. Gitagovinda*. Moscow: Nauka, Vostochnaia literatura Publ. (in Russian)
- Sheptunova, I. (1979) 'Three miniatures of the Pahari school', *Sokrovishcha iskusstva stran Azii i Afriki [Treasures of art from Asia and Africa]*. Series 3: Arts, pp. 26–39. (in Russian)
- Widmer, C. (2019) *Gitagovinda: India's Great Love Story* (English and German Edition). Arnoldsche Verlagsanstalt.