

Рецензии / Reviews

Курочкин А.Ю. Рецензия на статью Jean-Baptiste Clais. “Imperial Mughal Ivory Priming Flasks. A First Catalogue” // Историческое оружиеведение. — 2023. — № 12. — С. 404 — 458.

Kurochkin A.Y. (2023). Review: Jean-Baptiste Clais. Imperial Mughal Ivory Priming Flasks. A First Catalogue. *Istoricheskoe oruzhievedenie* [Weapons History Journal], № 12, pp. 404 — 458.

Copyright © 2023 The Author, The Center of Support and Development of Actual Research in the Field of Historical Weaponry (АНО «Центр поддержки и развития актуальных исследований в области Исторического оружиеведения»). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons CC-BY license ([CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

ИСТОРИЧЕСКОЕ ОРУЖИЕВЕДЕНИЕ

№12, 2023

Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС77-63760 от 16.11.2015 г.
ISSN: 2713-1491
eLIBRARY ID: 57987
Издатель: АНО «Центр поддержки и развития актуальных исследований в области исторического оружиеведения»
Свидетельство Министерства юстиции Российской Федерации от 22.07.2015 г.
Учетный № 7714056109

Copyright © 2023 авторы, АНО «Центр поддержки и развития актуальных исследований в области исторического оружиеведения».
This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Курочкин А. Ю.

Рецензия на статью Jean-Baptiste Clais. “Imperial Mughal Ivory Priming Flasks. A First Catalogue”

Review: Jean-Baptiste Clais. Imperial Mughal Ivory Priming Flasks.

A First Catalogue

Курочкин Алексей Юрьевич — заместитель Главного редактора журнала «Историческое оружиеведение» (Москва, Россия).

Aleksey Y. Kurochkin — Deputy Editor-in-Chief of WHJ (Moscow, Russia).

a.y.kurochkin@gmail.com

В музейном издании The Journal of the David Collection (Volume 5, 2021) была опубликована статья французского искусствоведа Жан-Батиста Клэ¹ «Пороховницы для затравочного пороха из слоновой кости Империи Моголов. Первый каталог» (Jean-Baptiste Clais. Imperial Mughal Ivory Priming Flasks. A First Catalogue. The Journal of the David Collection, Volume 5, 97-151, 2021). Актуальность статьи и тем более первого каталога обусловлена тем обстоятельством, что этим пороховницам до недавнего времени была посвящена только одна статья, опубликованная еще в 1942 г. немецким исследователем Вольфгангом Борном (Wolfgang Born, 1893-1949), братом известного физика-теоретика Макса Борна. Вольфганг Борн изучал историю искусств и изобразительное искусство в Мюнхене, Вене и Париже. Темой докторской диссертации В. Борна стало исследование композиций в русской книжной

¹ Jean-Baptiste Clais, этнолог и искусствовед, куратор азиатской коллекции (Китай, Япония и частично Индия) и европейского фарфора в Лувре (the Department of Art Objects at the Louvre). В свободное время исследует искусство Великих Моголов, особенно изделия из драгоценных и полудрагоценных камней, а также дорогое оружие. Как этнолог специализируется на современной массовой культуре (Звездные войны, Интернет, видеоигры, комиксы, блокбастеры):

<https://lahoredigitalfestival.com/in-conversation-with-jean-baptiste-clais/>

миниатюре XI-XV вв., представляющих собой фантазмагорические переплетения животных и чудовищ. Станным образом, после вынужденной эмиграции в 1937 г. в США, его внимание привлекла схожая тематика, хотя и на совсем другой культурной почве: сюжет переплетающихся животных на индийских пороховницах из слоновой кости. Результатом стала публикация статьи «Ivory Powder Flasks from the Mughal Period»². Это исследование не утратило своей актуальности и по сей день, хотя многие его положения несут на себе отпечаток абстрактного схематизма и универсализма, присущих ориенталистическому подходу в целом. Общий же вывод статьи, который и лежит в настоящее время в основании всех музейных описаний таких предметов, заключается в том, что эти пороховницы изготовлялись в Индии с конца XVI по конец XVIII в., относятся к культуре Великих Моголов и представляют собой форму рыбы, выполненную в виде композитного животного, составленного из фигур других животных. Декоративное оформление фигурами животных В. Борн связывал с композитным стилем индийских миниатюр и обосновывал это опосредованным влиянием скифского животного стиля и в целом традицией художественного использования смешанных изображений животных, обнаруживаемых в культурах Мохенджо-Даро, этрусков, греко-финикийцев, эллинистической культуре, культуре ахеменидов и пр. Непосредственное же влияние на индийскую культуру оказали греческие Gryllus³, привнесенные в Индию завоеваниями Александра Македонского через Греко-Бактрийское и Индо-скифское царство и каким-то образом дошедшие до моголов. Использование же самими моголами изображений животных было связано, по мнению В. Борна, с примитивными магическими практиками нанесения изображений животных на предметы охоты, чтобы обрести удачу.

Неудивительно, что после таких, мягко говоря, нагромождений и типичного для европейского подхода к изучению Востока — объяснения неизвестного посредством хоть чего-то известного, пусть даже прямо и не имеющего никакого отношения к предмету исследования за исключением соб-

² Born W. Ivory Powder Flasks from the Mughal Period. *Ars Islamica*, Vol. 9 (1942), pp. 93-111.

³ Гротескные фигуры, получившие свое название по имени грека, обращенного Церцеей в свинью и пожелавшего оставаться таковым.

ственных субъективных представлений автора, любая новая работа о таких пороховницах заранее вызывала интерес. В этой связи можно только приветствовать решительность составителя первого каталога резных могольских пороховниц из слоновой кости, предложившего новое прочтение всей линейки подобных предметов, объединение их в группы по стилю резьбы, иконографии или структуре украшения, выявление стилистической эволюции и организацию отдельных предметов в каталоге так, чтобы было возможно предложить четкую хронологию их производства. Спустя семьдесят лет после первой попытки пролить свет на феномен существования подобных предметов следовало ожидать если не прорыва, то хотя бы взвешенного и обоснованного современного научного подхода без привлечения всего комплекса суеверий и стандартного набора шаблонов для искусствоведческого исследования индийской культуры. Но, обо всем по порядку.

Итак, пороховницы изготовлены из кости, состоят из двух половинок и декорированы резьбой с изображением частей различных животных. Рассмотрим структуру предлагаемого нам каталога.

Группа 1. *Sculptural flasks*. Скульптурные⁴ пороховницы, имеющие наименее рельефную резьбу и три явно различимые по декоративному оформлению визуальные части (в каталоге три таких предмета) (Илл. 1⁵).

Группа 2. *Independent central scene*. Пороховницы, имеющие трехчастное деление, и в центральной части которых есть независимая сцена-изображение (тридцать предметов).

Подгруппа 2а. *Low density model*. Пороховницы с низкой плотностью художественной композиции, то есть низкой насыщенностью сюжета (девятнадцать предметов) (Илл. 2⁶).

⁴ Не совсем понятно, что имел в виду автор. Все пороховницы являются объемными, пластичными и имеют рельефные украшения. Названия разделов каталога, как станет очевидно позднее, не содержат в себе каких-либо систематизирующих признаков. Также у читателя может возникнуть ощущение, что автор рецензии перепутал следующие ниже иллюстрации и их описания в каталоге. Это не так.

⁵ Walters Art Museum: <https://art.thewalters.org/detail/40388/powder-flask/>

⁶ The Metropolitan Museum of Art: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/30363?ao=on&ft=primer+india&offset=0&rpp=40&pos=17>



Илл. 1. Walters Art Museum. Accession Number 71.419. No Copyright



Илл. 2. The Metropolitan Museum of Art. Accession Number 36.25.2423.
Public Domain.

Подгруппа 2b. The dense type. Пороховницы с высокой плотностью художественной композиции, насыщенностью сюжета (одиннадцать предметов) (Илл. 3⁷).

⁷ The Metropolitan Museum of Art:
[https://www.metmuseum.org/art/collection/search/30362?ao=on&ft=primer+india
&offset=0&rpp=40&pos=8](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/30362?ao=on&ft=primer+india&offset=0&rpp=40&pos=8)



Илл. 3. The Metropolitan Museum of Art. Accession Number 36.25.2422.
Public Domain.

Группа 3. One-piece rear part. Пороховницы с «единой задней частью». Так автор каталога назвал пороховницы, у которых нет выраженной центральной сцены и, соответственно, визуального разбития на три части (двадцать два предмета).

Подгруппа 3а. Intermediary. Переходная. Структурная эволюция подгруппы 2б, но с большей динамикой изображения (пять предметов)⁸.

Подгруппа 3б. Standardised type. Стандартный тип. Состоит из практически идентичных объектов (семнадцать предметов) (Илл. 4⁹).



Илл. 4. The Metropolitan Museum of Art. Accession Number 36.25.2420.
Public Domain.

⁸ См., например, предмет из Victoria and Albert Museum. Powder Flask. Accession Number 382&A-1896:

<http://collections.vam.ac.uk/item/O155016/powder-flaskunknown/powder-flask-unknown/>

⁹ The Metropolitan Museum of Art:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/23725?ao=on&ft=primer+india&offset=0&rpp=40&pos=4>

Группа 4. Parallel sub-groups. Параллельные подгруппы. Автор поясняет, что предыдущие три группы объединяет высокой степени согласованность с точки зрения декоративной структуры, резьбы и иконографии. Следующие же группы, начиная с 4-й, объединены, скорее, на иконографической согласованности, часто на одном общем типе фигуры или декоративной структуры в каждой группе, и на различной согласованности стиля резьбы. Но они часто повторяют рельеф и плотность композиций предыдущих групп, поэтому они — «параллельные» подгруппы (двадцать семь предметов).

Подгруппа 4a. Birds in frames. Птицы в рамках. Имеются в виду пороховницы, в которых сюжет построен не свободным образом по поверхности предмета, а поверхность разбита на клетки (прямоугольные ячейки), в которые и помещены одиночные изображения. В данную подгруппу выделены пороховницы, у которых в таких рамках преобладают изображения птиц (десять предметов) (Илл. 5¹⁰).



Илл. 5. The Metropolitan Museum of Art. Accession Number 07.71.
Public Domain.

Подгруппа 4b. Vegetal termination. Растительное окончание. Пороховницы, у которых задняя часть (окончание второй половины) оформлено в виде переплетающихся ростков или структур (пять предметов)¹¹.

¹⁰ The Metropolitan Museum of Art:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/22100?ao=on&ft=primer+india&offset=0&rpp=40&pos=5>

¹¹ См., например, предмет из Musée du Louvre. Corne à poudre. MAO 716:

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010321511#>

Подгруппа 4с. Makara and birds. Макара и птицы. Пороховницы, в оформлении которых присутствуют эти существа. Как отмечает сам автор, эта группа чрезвычайно разнообразна по своему строению, и некоторые предметы из этой подгруппы очень тесно связаны друг с другом и в гораздо меньшей степени с другими предметами из этой же подгруппы, и что, вероятно, в будущем, при появлении новых данных и новых предметов, эту подгруппу можно будет делить дальше (шесть предметов)¹².

Подгруппа 4d. Unique flasks. Уникальные пороховницы. Пороховницы, не вписавшиеся в другие группы (шесть предметов)¹³.

Группа 5. Ivory half-flasks. Полу-пороховницы из слоновой кости, представляющие собой как бы половину полноценной пороховницы (три предмета)¹⁴. Автор каталога предполагает, что все пороховницы этой группы являются переделками из «полноценных» пороховниц.

Таким образом, принципами, на которых построен каталог, являются различия в особенностях резьбы, декоративной структуре и иконографии. Это позволяет автору построить «генеалогическое древо». Автор описывает его как «основную ветвь», состоящую из трех подгрупп, в которых резьба, украшение, структура и иконография очень однородны, в то время как пять «боковых ответвлений» или параллельных групп имеют различную иконографию или декоративную структуру. Однако пороховницы, принадлежащие к этим последним группам, всегда имеют черты резьбы одной из групп ос-

¹² См., например, пороховницы из Rüstammer, Staatliche Kunst sammlungen Dresden. Inv.-Nr. X 0381 (<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/286267>) и Inv.-Nr. Y 0381 a (<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/282617#>).

¹³ См., например, предмет из Musée des Beaux Arts, Lyon. Corne à poudre. Numéro d'inventaire L 480: <https://collections.mba-lyon.fr/en/notice/l-480-corne-a-poudre-ba52dde0-d44b-4836-adcd-8c5cffb76db8>

¹⁴ См. предмет из Victoria and Albert Museum. Accession Number 824-1889. Firearm Accessory: <https://collections.vam.ac.uk/item/O448922/firearm-accessory/>.

На самом деле только пороховница, указанная в этой сноске, представляет собой «реанимацию» изначально полноценной пороховницы, после утраты задней части которой запорный механизм был переделан для возможности ее использования в усеченном виде. Но автор почему-то решил, что две остальные, вполне нормальные и самостоятельные пороховницы в форме миниатюрного рога, также представляют собой переделки. Причины этого станут ясны позднее.

новой ветви. Далее автор уточняет, что эти группы вполне последовательны, но не совсем. Они содержат объекты, которые немного, а иногда и сильно отличаются от идеальной модели, используемой для характеристики группы либо с точки зрения особенностей резьбы и структуры украшения, либо иконографии. Пороховницы были помещены в определенную группу, потому что у них было больше общих черт с этой группой, чем с другими. Таким образом, заключает автор, чтобы понять весь корпус предметов, нужно не пытаться искать идеальные модели, а скорее помнить об основных характеристиках каждой группы и пытаться найти соотношения между группами или конкретными предметами.

После таких разъяснений смысл предлагаемой классификации начинает ускользать, но все же попробуем выделить главное и обнаружить хоть какие-то принципы, положенные в ее основу. Итак, если выделить основные моменты в описании групп, пороховницы делятся на следующие виды:

1. С тремя визуально-декоративными частями и низко-рельефной резьбой.
2. С тремя визуально-декоративными частями, но в центральной части которых есть отдельное изображение (самостоятельная сцена), имеющие небольшую насыщенность сюжета.
3. С тремя визуально-декоративными частями, но в центральной части которых есть отдельное изображение (самостоятельная сцена), с более насыщенным сюжетом.
4. Без трех различных визуально-декоративных частей, но очень похожие на п. 3, хотя и с большей «динамикой сюжета».
5. Без трех визуальных частей, но практически полностью идентичные друг другу семнадцать предметов.
6. Имеющие изображения птиц в отдельных рамках.
7. С растительными элементами в декоре.
8. Где присутствуют одновременно и мифическая макара, и птицы.
9. Пороховницы, не вошедшие в другие группы.
10. Полу-пороховницы.

К сожалению, дополнительной ясности не возникает, но зато неминуемо приходит на ум параллель с классификацией животных из вымышленной китайской энциклопедии Хорхе Луис Борхеса. Автор явно попал в ловушку старого доброго принципа, превалирующего в европейских естественных науках с XVIII столетия, но не работающего за их пределами: не знаешь, с чего начать, что с этим всем делать и с какой стороны вообще подойти — каталогизируй это. Все, что не влезет в каталогизацию естественным путем, следует замести под ковер в разряде «уникальных» групп предметов, «полу-пороховниц» и других исключений. Затем, что-то выстроенное в подобие системы начинает восприниматься как система и требовать воссоздания условий для своего существования и подтверждения — вести себя, как будто нечто живое, требующее постоянной подпитки и признания. В эту топку бросаются любые сомнения и даже факты, заслуженно выявляемые самим исследователем, но не получающие должной оценки, так как предназначение этих фактов — не установление истины, а подтверждение права на существование произвольно созданной структуры.

Привязывая пороховницы к культуре посредством проведения сравнительного анализа между декором пороховниц и изображениями на миниатюрах эпохи Акбара и Джахангира, автор нашел там все необходимые ему подтверждения, кроме самих пороховниц, которые, исходя из его же рассуждений о моде и придворной живописи, просто обязаны там быть. Зато и на изображениях, и в музеях есть пороховницы совсем другого вида, и они устойчиво существовали в культуре на протяжении нескольких веков. Речь идет о традиционных пороховницах из рога газели и пороховницах, названных автором «полу-пороховницами». Первые — из рога газели или следующие этой традиционной индийской форме с двойным изгибом пороховницы, изготовленные из различных материалов, различной степени качества и дороговизны оформления, были широко распространены в Индии (Илл. 6¹⁵).

¹⁵ The Metropolitan Museum of Art:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/30471?ao=on&ft=priming+india&offset=0&rpp=40&pos=12>



Илл. 6. The Metropolitan Museum of Art.
Accession Number 36.25.2375.
Public Domain.

Именно форме рога газели, видимо, как первоначального материала изготовления, обязано своим видом большинство индийских пороховниц¹⁶, а не абстрактной форме «рыбы» или обнаруженной В. Борном в музее Бостона каменной фигурке макара эпохи Маурьев¹⁷. Вторые же, сделанные из нефрита и других камней в уменьшенной форме классического рога, декорированные в технике «кундан», собственно, и являются могольскими (Илл. 7¹⁸), что без всякого сложного искусствоведческого анализа и прочей систематизации зафиксировано в могольской живописи.

¹⁶ См., например:

The Royal Collection Trust. RCIN 38840. Matchlock accoutrements 1800-40:

<https://www.rct.uk/collection/38840/matchlock-accoutrements> .

Victoria and Albert Museum. Accession Number 2634(IS). Firearm Accessory;

<https://collections.vam.ac.uk/item/O449829/firearm-accessory-unknown/> .

Victoria and Albert Museum. Accession Number 2658:1 to 5/(IS). Firearm Accessories:

<https://collections.vam.ac.uk/item/O449831/firearm-accessories-unknown> .

Victoria and Albert Museum. Accession Number 2660:2/(IS). Firearm Accessory:

<https://collections.vam.ac.uk/item/O449834/firearm-accessory-unknown/> .

¹⁷ The Museum of Fine Arts Boston. Inv. number 35.20:

[https://collections.mfa.org/objects/17937/makara?ctx=bea33339-18d3-4ed5-8b31-](https://collections.mfa.org/objects/17937/makara?ctx=bea33339-18d3-4ed5-8b31-06bdcc98f2c3&idx=0)

[06bdcc98f2c3&idx=0](https://collections.mfa.org/objects/17937/makara?ctx=bea33339-18d3-4ed5-8b31-06bdcc98f2c3&idx=0) (по состоянию на январь 2023 г. недоступно с IP-адресов из РФ).

¹⁸ The Metropolitan Museum of Art:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/29387?ao=on&ft=priming+india&offset=0&rpp=40&pos=3>



Илл. 7. The Metropolitan Museum of Art. Accession Number 41.100.39.
Public Domain.

Такие пороховницы своей формой тяготеют к иранским пороховницам, что и не удивительно, так как именно иранская культура была законодателем мод для могольской культуры¹⁹. Существовали и могольские затравочные пороховницы из слоновой кости определенного вида, удивительным образом, как будет показано далее, осознанно исключенные автором из каталога.

Если бы автор не ставил своей первоочередной целью создание первого в мире каталога костяных резных могольских пороховниц для затравочного пороха, выполненных в композитном животном стиле, а вел бы свое исследование в рамках реальной индийской культуры, он бы неминуемо выяснил, что именно из указанных выше видов пороховниц и следовало создавать каталог. И что тогда несистемными и не вписывающимися в каталог стали бы как раз рассматриваемые автором пороховницы в композитном животном декоре, что и могло бы подтолкнуть к ответу на вопрос об их происхождении. Автор действительно провел большое исследование или, по крайней мере, потратил на это много времени и сил. Но получилась только грустная иллюстрация той редкой ситуации, когда можно угадать все буквы, но не отгадать слово целиком.

¹⁹ Пороховницы, следующие иранской форме, см., например, в (George Cameron Stone. A Glossary of the Construction, Decoration and Use of Arms and Armor: in All Countries and in All Times. Courier Corporation, 2013. 694 p. P. 516. Figure 660, item 11).

После безуспешной попытки понять смысл предложенной классификации единственной причиной для анализа статьи и написания рецензии послужило намерение показать, как неправильно выбранный метод исследования, даже при наличии многих верно установленных фактов, может привести к ложному результату.

Как известно, назначение любого каталога состоит в том, чтобы облегчить поиск каких-либо объектов по каким-либо признакам. На счет облегчения поиска в случае предлагаемого каталога возможны определенные сомнения, но главное не в этом. Хотя пользы от подобного каталога и немного, но и вреда явного нет, если бы автор ограничился только составлением каталога как попыткой хоть как-то осмыслить корпус однородных предметов, явно выделяющихся из общего культурного пласта. Но помимо весьма сомнительной ценности каталогизации по признакам декоративного внешнего оформления автор на основании своего каталога уверенно строит генеалогическое дерево, посредством которого, в свою очередь, располагает пороховницы в хронологическом порядке, датирует их и определяет особенности их производства, а, соответственно, и их место в истории и культуре, тем самым искажая последние. Но рассмотрим нюансы применяемых автором методов исследования по порядку.

Сомнений в датировке таких пороховниц периодом эпохи Великих Моголов со времени публикации статьи В. Борна никогда не возникало. Но факт принадлежности рассматриваемых пороховниц искусству Великих Моголов определяется автором каталога весьма интересным способом. На пороховницах изображено много животных. Также много животных изображалось на миниатюрах эпохи Акбара Великого. Автор старательно определяет, сравнивает эти виды животных и приводит их названия на латыни. В дальнейшем в описаниях каталога для каждой группы пороховниц автор подбирает схожие сюжеты, не ограничиваясь уже миниатюрами, да и вообще этой эпохой. В дело идет искусство Тимуридов, сцены из Шахнаме и так далее. При этом степень достаточности в доказательстве идентичности изображений на пороховницах и в других случаях остается на уровне констатации таких простых фактов, что имеет место, например, изображение птиц и в том, и

другом случае, а значит, есть связь. Автор настолько уверен, что искусство Великих Моголов старалось тщательно запечатлеть окружающую их реальность (особенно нелепо это выглядит, когда автор оперирует фантастическими изображениями из сказочной Хамза-наме), что, например, анализируя изображения мифической макара, рассматривает виды индийских крокодилов, опять же, оперируя их латинскими названиями, и с трудом выходит из ситуации, формулируя мысль о том, что в индийском искусстве существовала постоянная путаница между изображениями крокодилов и макара. При этом изображение на пороховницах таких опасных чудовищ, как макара, симург и крылатый лев, по мнению автора, было связано с обязанностью правителя защищать своих подданных, убивая таких тварей на охоте, и это тем самым заставляет предполагать, что пороховницы предназначались именно для охоты. В статье множество примеров подобного подхода, и в данной рецензии нет цели, задачи и желания разбирать их все и полностью, так как они всего лишь частные, хоть и многочисленные проявления все того же старого, доброго ориентализма, смешение реального с фантастическим и произвольное использование фактического материала для полностью оторванных от него умозаключений.

Единственным основанием, по которому В. Борн в свое время определил эти пороховницы как могольские, являлась схожесть, по его мнению, сюжетов охоты на пороховницах и могольских миниатюрах и, в частности, использование характерного, опять-таки по мнению этого исследователя, персонажа — охотничьего леопарда с ошейником. В могольской миниатюре не существовало канонических сцен охоты, которые позволяли бы выявить какую-либо общую схему, узнаваемую в любой технике декорирования. Так же, как и произвольное появление даже такого необычного животного, как охотничий леопард в ошейнике, вряд ли может служить однозначным атрибуционным признаком, позволяющим выделить из всего обилия художественных произведений Индии XVI-XVIII вв. и изображений сцен охоты именно могольскую культуру. Автор каталога идет дальше аргументации В. Борна и выставляет на воображаемый ринг двух претендентов: могольское и деканское искусство, очевидно, подразумевая под последним искусство

султанатов Декана. На этом ринге с разгромным счетом, а скорее даже нокаутом, побеждает «могольское» искусство, поскольку «такая иконография животных настолько часта в живописи Великих Моголов, что несколько отдельных случаев в живописи Декана не являются убедительным указанием на связь между Деканом и пороховницами». Сформулируем это иначе: в гораздо большем количестве дошедших до нас миниатюр могольского двора встречается, соответственно, гораздо больше изображений тех же животных, фигурами которых декорированы пороховницы, чем в малочисленных сохранившихся произведениях искусства Деканских султанатов²⁰. Более того, автор практически не обнаруживает изображений мифической макара в Декане, а те, что есть, «сильно отличаются от макара на пороховницах с точки зрения структуры, пропорций и узора». Отметим пока, забегая вперед, что единственные не единичные артефакты, где с рассматриваемыми пороховницами совпадают не виды животных на латыни, а схожая стилистика и комбинации фигур (как ни странно, именно с макара), их оформление, декоративные решения, способ обработки и, скромно заметим, материал изготовления, происходят именно из Декана.

Автор обращает внимание на следующие обстоятельства. Пороховницы сделаны из кости²¹ и не существует подобных, выполненных из других материалов, что крайне нетипично для истории искусства Моголов, так как большинство видов предметов искусства воплощались в различных материалах. Другой нетипичной причиной, которая смутила автора каталога, является изогнутая форма пороховниц (В. Борн считал ее формой рыбы), которая по мнению автора, вслед за В. Борном не обнаружившего в Индии традицион-

²⁰ Это, по сути, своеобразный “crash test” для исследователя культуры Индии и сложного для нее XVI века. Если указанный период определяется понятием «могольской» культуры — это твердая «тройка». Если к рассмотрению добавляется «деканская» культура — это «четверка». В случае упоминания еще и «раджпутской» культуры следует немедленно ставить «пять». Ну а попытка увидеть ситуацию в целом, не через призму статистики, учитывая непропорционально дошедшее до европейского взгляда количество произведений индийского искусства различных культур и времен, остается за рамками оценок средней школы.

²¹ Автор использует термин «ivory» в широком смысле, как обозначающий бивни или зубы животных, не обязательно слонов.

ных и повсеместных пороховниц из рога газели или повторяющих такую форму, также не имеет аналогов в искусстве Моголов, и «что можно найти лишь ряд относительно похожих персидских и европейских предметов, которые являются очевидными копиями таких пороховниц». Не касаясь справедливости данных замечаний, просто отметим, что подобных сомнений уже было достаточно, чтобы остановиться и задуматься о месте данных предметов в культуре. Но каталог уже составлен, а генеалогическое дерево продолжает расти.

Следом автор выдвигает удивительное предположение, очевидно, сбитый с толку тем обстоятельством, что сотрудник датского Музея Естественной Истории, который освидетельствовал пороховницу, находящуюся в собрании The David Collection, заключил, что она сделана из зуба кашалота или, что более вероятно из-за формы предмета, из зубов гиппопотама. Соответственно, автор предполагает, что все такие пороховницы могли быть сделаны из зубов гиппопотама, и именно форма зубов этого животного и вызвала к жизни форму самих предметов, тем более что «передняя часть пороховниц соответствует форме зубов верхней челюсти, а задняя часть соответствует форме зубов нижней челюсти». Это подтверждается, по мнению автора, тем обстоятельством, что в эпоху Великих Моголов португальцами в Индию импортировались зубы гиппопотама. Такое удачное совпадение обстоятельств неминуемо оставляет за границами исследовательского фокуса ряд фактов.

Не подлежит сомнению, что большинство известных пороховниц подобного вида сделаны все же из слоновой кости. Именно слоновая кость имеет свойство со временем или в процессе обработки изменять свой цвет, что нагляднейшим образом демонстрируют цветные фотографии из представленного автором каталога (можно сказать — разноцветные), а вот зуб гиппопотама, наоборот, имеет тенденцию к сохранению белизны, и об этом прямо сказано в источнике, из которого автор извлек информацию о поставках кости гиппопотама в Индию²². Автор упустил из виду также важнейший при

²² S. Tripathi and I. Godfrey: "Studies on elephant tusks and hippopotamus teeth collected from the early 17th century Portuguese shipwreck off Goa, west coast of India: Evidence of

массовом производстве (как следует из каталога — семнадцать только дошедших до наших дней идентичных предметов) экономический аспект и стоимость сырья²³. Допуская возможное использование зубов гиппопотама для производства таких пороховниц в отдельных случаях²⁴ (нельзя ставить под сомнение квалификацию сотрудника датского Музея Естественной Истории), все же следует обратить внимание и на экономический аспект.

Основное и подавляющее потребление слоновой кости в Индии позднего средневековья было связано с изготовлением браслетов, для которых бивни азиатского слона²⁵ не подходили из-за своего маленького размера, в то время как бивни африканского слона по причине большего диаметра внутренней полый части были более пригодны. В Индии существовал огромный спрос на браслеты в связи с тем обстоятельством, что их носили женщины всех классов, и их нельзя было использовать повторно другой женщине. Количество браслетов, носимых каждой женщиной, могло исчисляться десятками. Оставшаяся часть бивня, непригодная для изготовления браслетов, шла на изготовление другого массового продукта — гребней для волос. И только совсем уже непригодные куски бивня, которые стоили значительно дешевле, использовались для изготовления небольших по размеру декоративных предметов: шахматных фигур, игрушек и др.²⁶ Самая последняя часть бивня, цельный кусок, из которого еще можно было изготовить что-нибудь ценное — это его окончание, слегка изгибающаяся и сужающаяся часть. Именно из

maritime trade between Goa, Portugal and African countries”, *Current science*, 92:3, 2007, pp. 332-339. P. 336.

²³ Опять-таки, возвращаясь к вопросу об ориенталистическом подходе: какие могут быть экономические и иные практические аспекты в далекой сказочной стране, где золотые антилопы высекают золото из камня, а махараджи убивают на охоте симургов и макара?

²⁴ Зубы гиппопотама сложны в обработке и плохо подходят для резьбы. Зубная эмаль на зубах гиппопотама по твердости не уступает камню, и ее необходимо предварительно сошлифовывать. Бивни слона, наоборот, представляют собой относительно мягкий, ровный и удобный материал для резьбы.

²⁵ Слоновые бивни поставлялись в Индию и из Юго-Восточной Азии, по крайней мере, в XVIII веке (Martha Chaiklin. *Surat: City of Ivory*. In *Transregional Trade and Traders: Situating Gujarat in the Indian Ocean from Early Times to 1900*. Edited by Edward A. Alpers and Chhaya Goswami, Oxford University Press (2019). P. 226).

²⁶ Там же 113.

таких частей, по всей видимости, и изготавливали пороховницы. При этом не из одного бивня, а из двух окончаний разных бивней, что позволяло использовать материал с максимальной эффективностью. Соединение двух окончаний бивней их широкой частью, скорее всего, и определило форму пороховниц²⁷.

Анализируя «композиционный» стиль декорирования из переплетающихся фигур животных, автор, констатируя верные факты, как никогда близко подходит к правильному их осмыслению, но опять-таки без последующих правильных выводов. Действительно, попытки вывести стиль пороховниц из миниатюр с изображением фигур животных, составленных фантастическим образом из фигур других животных, выглядят необоснованно. Автор справедливо обращает внимание на то, что типы фигур, образующих тело составных фигур на миниатюрах, сильно отличаются от типа фигур, вырезанных на пороховницах. Миниатюры из составных фигур производились многими школами живописи в разные периоды и, таким образом, демонстрируют очень разные стили, тогда как пороховницы демонстрируют очень последовательный стиль, предполагая один единственный период производства. Но главное замечание автора состоит в том, что основной общей чертой для таких миниатюр и пороховниц является наличие в их декоре множества фигур. Однако в миниатюрах человеческие или фантастические фигуры и животные плотно собраны, чтобы создать форму составного существа. Форма же пороховниц не представляет собой никакой фигуры, животные или небольшие декоративные сцены представлены там лишь частично и ограниченно.

Добавим к выводам автора, заодно возвращаясь к вопросу о профаническом разделении на «могольское», «деканское» или какое еще направление искусства, что переплетение фигур животных было свойственно композитному стилю, который по общим представлениям появляется в Индии впервые на деканских миниатюрах²⁸ и, как предполагается, был заимствован из Ирана.

²⁷ «Eine geschnitzte Zündkrautflasche in der Kunstsammlung der Wartburg: ein Objekt und seine Umwelt». Kurochkin, A.; Malozyomova, E.; Menke, D. (2020) - In: Wartburg-Jahrbuch Bd. 29 (2020), pp. 25-51. P. 50.

²⁸ См., например: A prince riding a composite elephant, India, Golconda, Deccan, 16th century. The Cleveland Museum of Art. <https://www.clevelandart.org/art/2013.282>

Тем не менее в скульптурных изображениях, в частности на резных деревянных колоннах храмов он применялся в Индии гораздо ранее — с XII века. Среди известных примеров — храм в Махананди, округ Карнул, Андхра-Прадеш. На одной из колонн вырезана фигура коня, составленная из пяти женских фигур, на другой — фигура попугая из трех женских фигур, датируемые XII веком²⁹. В Храме Шри Ниндры Намби Перумал (храм Вишну) в Тируккурунгуди, в районе Тирунелвели, Тамил Наду, строительство которого относится к VIII веку, но дополнения могли вноситься вплоть до XV века, можно обнаружить изображения слонов и коней, составленных из фигур попугаев или женских фигур. Следует отметить главную черту этого композитного стиля, на которую, надо отдать должное, на примере могольских миниатюр обратил внимание и автор статьи: основная, доминирующая фигура животного составлена из подчиненных фигур животных или людей, которые образуют части тела основного животного – голову, ноги и прочее. Другими словами, в первую очередь всегда видно какое животное изображено, слон или конь, и только потом зритель обнаруживает, что это изображение составлено из других меньших по размеру и вписанных в контуры главного изображения. В случае же с резными пороховницами из слоновой кости имеет место совершенно иная художественная структура. Изображения животных не вписаны в более крупную фигуру и не образуют собой другое более крупное животное, которое могло бы узнаваться с первого или даже второго взгляда и иметь хоть какую-то целостность. Кроме того, в могольском «композитном» стиле части основного животного состоят из целых фигур более мелких животных, в случае же пороховниц чаще задействованы не животные целиком, а лишь их отдельные части. И это вполне объяснимо — в противном случае потребовалась бы более сложная композиция и более искусная резьба. На пороховницах охотничьи сцены, степень их проработки, отсутствие полноценного развитого сюжета и целостности композиции скорее только обозначали декорирование и удешевляли массовое производство явно

²⁹ Balagouni Krishna Goud, M.V.S. Sarma. Composite Art: with special Reference to the Miniature Paintings in Salar Jung Museum. Proceedings of the Indian History Congress, 2012, Vol. 73 (2012), pp. 416-420. P. 420.

не для двора Великих Моголов. Например, только на отдельных экземплярах можно обнаружить проработанное изображение головы полорогого животного, которое декорирует насыпное отверстие. В большинстве случаев имеет место изображение только верхней части головы, но с обеих сторон пороховницы — верхней и нижней. Так как найти какое-либо объяснение этому обстоятельству с семантической точки зрения или провести аналогии с другими подобными решениями в могольском искусстве не представляется возможным, то остается только одна причина — необходимость заполнить пустое место с обратной стороны минимальными средствами.

Также автор проигнорировал важнейший момент, проливающий свет на источник «псевдо-композитного» стиля. На пороховницах образ пасти животного присутствует как на горловине, откуда насыпается порох, так и на противоположной ее части. В последнем случае из этой пасти часто выпрыгивает другое животное. Этот образ уходит своими корнями в искусство и мифологическую картину мира Индии конца I тысячелетия до н. э. — начала I тысячелетия н. э. и нашел широчайшее выра-



Илл. 8.

жение на всей территории Индии и не только. Самое раннее появление этого сюжета можно обнаружить при оформлении входной группы в Храме Брихадишвара в Гангайконда Чодапурам, район Ариялур, Тамил Наду, построенном в 1035 году нашей эры. На колоннах, на которые опираются *dvarapalaka* (стражи ворот), неоднократно присутствует изображение змея, из пасти которого выпрыгивает слон (Илл. 8). В исходном мотиве, послужившем основанием для дальнейших художественных форм, из пасти чудовища-макара, обозначающего первоначальные воды, вырывается стебель лотоса, олицетворяющий жизнь³⁰. Позднее этот сюжет развился и дополнился появ-

³⁰ См. прорисовки в Robins V. and Bussabarger R. The Makara: A Mythical Monster from India. *Archaeology*, January 1970, Vol. 23, No. 1, pp. 38-43.

ляющимися из пасти фигурами слона, человека или козла, то есть земных сухопутных существ, выражающих собой воплощенную жизнь, в противоположность неопишуемому и невообразимому обитателю первоначальных вод, порождающего эту жизнь. Реализованный также в слоновой кости этот образ встречается в оформлении завитка струнного музыкального инструмента «саринда» (аналог лютни). Два таких предмета определены как изготовленные в Декане в XVII веке³¹. Нельзя не отметить, что данный сюжет очень подходит для оформления горловины с вынимающейся пробкой (или имитирующий такую горловину), и он использовался при изготовлении традиционных пороховниц из рога индийской газели, в которых действительно обыгрывалась форма макара и частично использовалась слоновая кость в схожем художественном виде (Илл. 9³²).



Илл. 9. The Metropolitan Museum of Art.
Accession Number 36.25.2418. Фрагмент.
Public Domain.

³¹ Один предмет см. в The British Museum. Museum number 1829,1114.1. https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1829-1114-1 и второй в Collection of Bashir Mohamed, London (The Metropolitan Museum of Art): <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/458938> или см. в Sultans of Deccan India, 1500–1700: Opulence and Fantasy. Metropolitan Museum of Art, 2015. 384 p. P. 254.

³² The Metropolitan Museum of Art: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/30359?searchField=All&sortBy=Relevance&ao=on&ft=priming+flask&offset=20&rpp=20&pos=25>

Этот сюжет также напрямую применялся в пороховницах, правда, несколько иного вида и изготовленных из дерева: из пасти свернутой в кольцо макара выпрыгивает слон, из пасти которого, в свою очередь, выступает бюст женской фигуры, держащей в руках попугая. Скорее именно этим художественным образом, корни которого уходят в традиционную индийскую мифологию, и объясняется переплетение фигур животных, выпрыгивающих из пасти друг друга, на пороховницах из резной слоновой кости, чем «композитным» стилем миниатюр, имеющим совсем другие истоки.

В итоге, не найдя связи с композитным стилем, не предложив иного объяснения существованию подобных пороховниц, автор походя опрокидывает и единственное предложенное ранее альтернативное суждение: «в недавней публикации Роберт Элгуд предложил в качестве возможного источника вдохновения — олифанты (охотничий рог из слоновой кости — *А.К.*), сделанные из бивней слона в Сьерра-Леоне для португальских торговцев в пятнадцатом веке. Нет доказательств, подтверждающих эту идею. Этих предметов всего несколько, известных лишь в нескольких европейских коллекциях; они старше пороховниц почти на столетие и являются предметами королевских комиссий для европейцев, и их нельзя отнести к Индии. У них есть общий с пороховницами образ — распахнутая пасть животного на конце, но эта особенность обычно встречается и на большинстве типов пороховниц из кости в Европе». Вот так, удивительно легко и поспешно, в телеграфном стиле, как ребенок закрывает глаза руками, не желая видеть что-либо не нравящееся ему, автор не обратил серьезного внимания на любопытный факт: в португальских колониях, рядом с источниками сырья, дешевая рабочая сила изготавливает предметы для охоты из резной слоновой кости для удовлетворения эстетических потребностей европейских элит за сто лет до поставок португальцами слоновой кости из Африки в Индию и производства там искомым пороховниц. Какие еще нужны подсказки, чтобы исследовательское сердце забилося чаще? Известно, что наибольшая популярность слоновой кости в Европе пришла на XVII-XVIII вв., но в XVI веке она еще считалась предметом роскоши и была достойна даже королевского подарка. В The National Museum of African Art находится предмет, охотничий рог, преподне-

сенный как подарок наследного принца Португалии Мануэля I королю Фердинанду V Кастилии и Арагона³³. Этот рог изготовлен в XV веке резчиками Сьерра-Леоне из западноафриканской слоновой кости специально для европейских клиентов. Известно, что там же изготавливались для Европы и затравочные пороховницы из слоновой кости³⁴.

Слоновая кость, как будет показано далее, использовалась в Индии и при изготовлении целых пороховниц, а не только их частей, но в могольской культуре она не занимала столь же знакового места как, например, моржовая кость или нефрит, из которого и производились в первую очередь статусные затравочные пороховницы для могольского двора. Слоновая кость больше ценилась в Центральной и Южной Индии, но изделия из этих регионов по уровню исполнения, а главное, смысловому наполнению, существенно отличаются от более примитивной, массовой техники исполнения рассматриваемых затравочных пороховниц. Уже упоминавшиеся саринды, музыкальные инструменты, в оформлении которых использована как резная слоновая кость, так и «композитные» фигуры животных, наглядно демонстрируют, на каком уровне исполнялась резьба, и как выглядели мифологические сюжеты, когда адресатами такой художественной работы являлись сами индийцы. В этой связи обращает на себя внимание то обстоятельство, что немалая часть пороховниц из слоновой кости выполнена в таком качестве работы и мастерства, что невольно создается впечатление, что самое важное в них — это только сам материал изготовления.

Слоновая кость встречалась, как уже указывалось, в оформлении декоративной горловины пороховницы, изготовленной из рога газели, в виде одного животного, выпрыгивающего из пасти другого, либо просто в виде пасти морского монстра. Можно также обнаружить пороховницы, целиком изготовленные из слоновой кости в виде полноценных животных (как прави-

³³ The National Museum of African Art, object number 2005-6-9: https://collections.si.edu/search/detail/edanmdm:nmafa_2005-6-9?hlterm=2005-6-9

³⁴ Bassani E, Fagg W. Africa and the Renaissance: art in ivory. The Center for African Art and Prestel-Verlag, New York, 1988. Цит. по (Esmond and Chryssee Martin. Portugal's long association with African ivory. *Pachyderm* No. 46 July–December 2009, pp. 35-46. P. 37).

ло, антилопы, реже — макара), без использования композитных сцен и рельефных изображений. Насыпное отверстие у таких пороховниц было выполнено скромно в виде просто головы антилопы, и все это в гораздо большей степени соответствовало представлению могольской мусульманской элиты о прекрасном и лишено избыточной для этой элиты помпезности композитного стиля. Интересно отметить, что на, бесспорно, могольских затравочных пороховницах, выполненных в «иранском» стиле из нефрита, горловины часто оформлены также в виде головы именно полорогого животного, но очень лаконично, без излишних декоративных приемов, которые наблюдаются на пороховницах композитного стиля³⁵.

Надо сказать, что одновременно такая же сдержанная стилистика характерна для многочисленных оригинальных могольских рукоятей кинжалов, изготавливавшихся также из нефрита (Илл. 10³⁶). Представляется, что это был единый воинский оружейный комплекс со сходным декоративным оформлением в соответствии со вкусами эпохи.



Илл. 10.

The Metropolitan Museum of Art.

Accession Number 1985.58a.

Фрагмент.

Public Domain.

³⁵ См., например: Victoria and Albert Museum. Accession Number 02585(IS). Firearm Accessory: <https://collections.vam.ac.uk/item/O13735/firearm-accessory-unknown/> или предмет из Лувра:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b5/Gunpowder_horn_India_Louvre_R436.jpg

³⁶ The Metropolitan Museum of Art:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453253?ao=on&ft=dagger+india&offset=0&rpp=40&pos=2>

Подобного же комплекса из слоновой кости не обнаруживается, за исключением немногочисленных экземпляров кинжалов с рукоятями, выполненными в форме головы полноценного реального животного и в той же, кстати, стилистике, что и рукояти из нефрита, по сути, просто из другого материала, которые если и корреспондировали с чем-то, то именно с вышеуказанными пороховницами в форме реальной и полноценной антилопы (Илл. 11³⁷). Но, несмотря на это обстоятельство и отсутствие вообще какого-либо контекста, автор уверенно, опираясь на фактор придворной моды, определяет временной период производства резных пороховниц. И это настолько удивительно, насколько и необъяснимо, ведь резные пороховницы из слоновой кости не обнаруживаются на изображениях индийской придворной живописи. На миниатюрах различного периода и различных школ запечатлено достаточное количество сцен охоты и в основном с участием первых лиц. Статусность пороховниц, вырезанных из слоновой кости, казалось бы, должна свидетельствовать об их принадлежности именно первым лицам. Но на известных изображениях первые лица пользуются затравочными пороховницами совсем иного вида. Этот факт устанавливает и сам автор, но легко и изящно, как и на протяжении все-



Илл. 11.
The Metropolitan Museum of Art.
Accession Number 36.25.665. Фрагмент.
Public Domain.

являются на изображениях индийской придворной живописи. На миниатюрах различного периода и различных школ запечатлено достаточное количество сцен охоты и в основном с участием первых лиц. Статусность пороховниц, вырезанных из слоновой кости, казалось бы, должна свидетельствовать об их принадлежности именно первым лицам. Но на известных изображениях первые лица пользуются затравочными пороховницами совсем иного вида. Этот факт устанавливает и сам автор, но легко и изящно, как и на протяжении все-

³⁷ Рукоять предмета на иллюстрации выполнена из моржовой кости. The Metropolitan Museum of Art:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/31837?ao=on&ft=dagger+india&offset=80&rpp=40&pos=104>

го исследования, выходит из данной ситуации, заключая: «Похоже, что ни одна из подобных пороховниц не была представлена ни в одной из миниатюр времен Акбара, Джахангира или более поздних, к которым был получен доступ во время этого исследования. Однако на миниатюрах можно увидеть другие типы пороховниц, что позволяет отнести рассматриваемый корпус пороховниц к определенному периоду, что будет показано в ходе данной работы». Этот период бытования отсутствующих на изображениях пороховниц автор определяет именно по этим же изображениям: «Обсуждавшиеся ранее иконографические элементы предполагают, что появление пороховниц произошло между 1570-ми годами (для групп 1 и 2А) и серединой 1590-х годов (для группы 3В). Иконография крылатого льва, типичная для группы 3В, последней в корпусе, часто видна на украшенных полях рукописей Великих Моголов между 1590-ми и 1610-ми годами и, кажется, все еще используется после этого, хотя и гораздо реже. Если новые художественные направления в могольском искусстве внедрялись сразу в производство пороховниц, то это означает, что самое позднее около 1595 года в производство пошел тип 3В. Вопрос в том, как долго он производился? Здесь следует напомнить, что только группа 3В подвержена стандартизации (состоит из семнадцати одинаковых предметов — *А.К.*). Это означает, что творческий процесс был остановлен, и ни одному художнику уже не разрешалось тратить время на эксперименты, характерные для производства на протяжении всех периодов 1, 2А, 2В и 3А...». Учитывая, что нещадно эксплуатируемая автором на протяжении всего исследования могольская миниатюра, в которой он тщательно ищет параллели с пороховницами, появляется только, по сути, в 1570-х гг., совсем не удивительно, что и общие с пороховницами иконографические элементы на ней появляются не ранее этого же времени. Способ определения автором момента окончания производства пороховниц также следует отметить. Абсолютно справедливо выделяя влияние придворной моды на стиль и виды предметов роскоши, автор обнаруживает на портрете молодого Шаха Джахана, датированном ок. 1620 г., изображение «полу-пороховницы» и предполагает, что «полу-пороховницы» окончательно вошли в моду в 1620 г., и, таким образом, двухчастные «полноценные» пороховницы из слоновой

кости, соответственно, вышли из моды самое позднее к 1620 г. За генеалогическим деревом уже не видно леса, единожды укоренившись, оно требует полива и обильно расцветает. Если что-то не вписывается в реальную культуру и историю, значит нужно смело переписать эти устаревшие и не соответствующие современным подходам «истории» и «культуры»: «Два факта, которые можно наблюдать на миниатюрах, позволяют предположить еще более точный момент окончания производства пороховниц из слоновой кости. Оруженосцы на миниатюрах времен Акбара носят пояса определенного типа, как в охотничьих, так и в военных сценах. Такие пояса состоят из ряда подсумок... они служили для переноски различных элементов, используемых с ружьем: пуль, затравочных пороховниц, пороха и др. По какой-то причине такие пояса почти полностью перестают изображаться после царствования Акбара. Это совпадает с первыми изображениями полу-пороховниц, которые изображены висящими на шнуре на груди носителей оружия, у которых, похоже, есть один или два небольших подсумка, прикрепленных к их ремням, а также большой рожок для пороха, в котором находится крупнозернистый черный порох, используемый для заряжания ружья. Эти два факта предполагают, что произошли изменения в использовании оружия или технологии, которые изменили объем приспособлений, используемых для перезарядки оружия, или объем необходимого воспламеняющего пороха. Анализ ружей, изображенных на миниатюрах между 1595 и 1610 годами, не показывает радикальных изменений с точки зрения конструкции или механизма стрельбы, поскольку они точно изображены. А вот сами ружья как будто стали чуть короче и тоньше. Источники того периода очень мало говорят нам об ружейных технологиях в Индии. Из записей английских фабрик известно, что европейское оружие импортировалось в Индию, а это означает, что его качество считалось эквивалентным или лучшим, чем у местного оружия. Некоторые разрозненные упоминания едва помогают; одно из самых точных — от Эдварда Терри, который рассказывает о наблюдении, сделанном между 1616 и 1619 годами, что в Индии запаливают огнестрельное оружие с помощью фитиля. Таким образом, хотя здесь и не может быть никакой уверенности, автор счи-

тает, что производство пороховниц из слоновой кости прекратилось в 1610-1615 гг., когда Джахангир начал покровительствовать резьбе по нефриту».

Для начала просто отметим, что автор упустил из виду, что резные пороховницы из слоновой кости не только имели крепления для шнура, иногда в виде отдельных элементов, а чаще в виде просто прорезанных в кости отверстий, совмещенных и вплетенных в декоративную сцену, но существуют даже образцы с вполне живым и аутентичным шнуром³⁸, которые вполне могли носиться не в подсумках на поясе, а также «висящими на шнуре». Это с одной стороны. А с другой стороны — до XIX века и, вероятно, позднее затравочные пороховницы вполне успешно носили заткнутыми за пояс³⁹, и шнур служил для страховки от потери и для возможности использовать пороховницу, не отвязывая ее от пояса. Также непонятно, что хотел проиллюстрировать автор «самым точным упоминанием». В источнике употреблено слово «match». Это могло обозначать как фитиль, которым запаливали затравочный порох, так и раскаленный стержень, который до изобретения фитильного замка (matchlock) непосредственно вставлялся в затравочное отверстие, как при стрельбе из пушек. В первом случае требовался затравочный порох и, соответственно, пороховницы для него, во втором же случае — нет. Что это помогает прояснить в мыслях автора, и каким образом это связано с производством затравочных пороховниц или с изменением их внешнего вида и объема, остается загадкой. Даже упомянутый в 1590-х гг. придворным хронистом Акбара «чудесный способ», изобретенный, конечно же, самим «Его Величеством», стрельбы без использования фитиля (видимо, речь идет о какой-то разновидности кремневого замка, позаимствованного где-то Его Величеством) все равно должен был требовать использования затравочного пороха, и не исключено, что даже в больших количествах. Но в любом случае автор отмечает отсутствие изменений в механизме стрельбы. Можно только пред-

³⁸ Islamic weapons in Polish collections and their provenance. Żygulski, Zdzisław jun. In: Elgood, Robert (Hrsg.): Islamic arms and armour. London 1979, pp. 213-238. Cat. Number 226. Эта пороховница включена в каталог автора, как и другие, также с подвесом.

³⁹ См., например, изображение сцены охоты 1790 г. Миниатюра “Adar Singh and Saman Singh shooting birds”, The San Diego Museum of Art. Accession Number: 1990.639. <http://collection.sdmart.org/Obj5187?sid=1611&x=3703>

положить, что посыл автора заключался в том, что раз нет сведений в источниках или же они сводятся к упоминанию общих фактов, значит и быть могло все, что угодно, в том числе и взятые с потолка предположения. Если попытаться понять мысли автора, изложенные в столь стеснительной манере и полунамёками, хотя они должны были, вроде как, подтвердить один из основных выводов его работы, то придется резюмировать, что сначала были пороховницы из двух половинок (или из двух зубов гиппопотама), и они носились в подсумках на поясе (хотя на них были шнуры). Потом, из-за изменений в оружейном деле, стволы ружей стали короче и тоньше, и это каким-то образом (не важно как, читателю статьи не нужно в это вникать, никто же ничего не знает об индийских ружейных технологиях, кроме того, что они запаливали свои ружья фитилем) повлекло за собой уменьшение требуемого количества затравочного пороха, и поэтому затравочные пороховницы уменьшились в своих размерах на половину, начали носиться подвешенными на тесемках на груди и стали «полу-пороховницами», изготавливавшимися из нефрита. Это все могло бы показаться смешным, но на самом деле за этим стоят вполне серьезные намерения. С помощью словесных манипуляций автор вписал, как ему представляется, отсутствующие в искусстве моголов пороховницы и заодно весь свой каталог в реальную историческую картину. Теперь становится понятно, с какой целью автор все «полу-пороховницы» 5-й группы определил как переделанные из «полноценных» пороховниц, хотя такая там фактически только одна — эта группа призвана являться «эволюционным» продолжением предыдущих групп; полноценные пороховницы разламывались на две части, так как требуемое количество пороха стало меньше, и именно такие половинки и послужили, как пишет автор «очевидными предшественниками пороховниц из камня, изображенных на картинах XVII — начала XVIII вв.». И все это при том, что до этого момента мало у кого могли возникнуть сомнения, что затравочные пороховницы в форме миниатюрного рога естественным образом корреспондировали с повсеместно распространенными большими пороховницами в форме рога и являлись производными от них. Вызывает неподдельное изумление, граничащее с возмущением, каким образом возможно без фактов и приемлемых обоснований не

только присоединить искусственно созданную конструкцию к реальной истории и культуре, но и сделать последние производными от нее: композитные пороховницы из слоновой кости (свидетельств об использовании которых моголами нет) породили «полу-пороховницы» из слоновой кости (путем разламывания), а эти последние стали «очевидными предшественниками» реально существовавших пороховниц из драгоценных камней.

Автор щедрой рукой одарил индийскую культуру резными пороховницами из слоновой кости в композитном животном стиле, назначил их принадлежащими именно могольской культуре, отвел им место и время производства и, казалось, мог бы с удовлетворением констатировать, что исследование успешно завершено. Но, видимо, что-то смущало даже самого автора, ведь он сам начал свое исследование с пассажа, что эти пороховницы выделяются (stand out) среди предметов могольской Индии, и использовал два десятка страниц текста, чтобы вписать их в культуру этой Индии. Но пороховницы отказывались появляться на миниатюрах придворной могольской живописи или хотя бы просто в каком-нибудь музее или дворцовом арсенале в Индии. Куда же они девались? И автор в качестве финального штриха предлагает элегантное, простое, хотя и взятое из воздуха и подвешенное в этом же воздухе, решение: «Все контекстуальные элементы использования мушкетов, охоты или иконографии предполагают прочную связь между этими пороховницами, имперской идеологией и практикой чествования высокопоставленных чиновников подарками, что широко задокументировано. Эти пороховницы могли быть изготовлены в императорских мастерских в качестве подарка офицерам. Это может объяснить, почему в периоды 2А, 2В и 3А производились пороховницы, в украшении которых широко использовались макара, а в других - нет. Первые могли быть сделаны для раджпутского мансабдара, а остальные - для мусульман». Действительно элегантно, ведь в придворной могольской живописи запечатлены сцены охоты исключительно первого лица, и на них не обнаруживается таких пороховниц, да и предварительно заряженные ружья им чаще всего подавали оруженосцы, которым было, вероятно, без разницы, из чего насыпать порох. Но такими пороховницами наверняка пользовались лица попроще, не попавшие на миниатюры, тем более что

после таких фраз, как «все контекстуальные элементы», «прочная связь», «широко задокументировано», только у самого скептическим образом настроенного читателя останутся сомнения, что все именно так и было. А такие любопытные подробности, как производство пороховниц с разным декором для индуистов и мусульман, должны только усилить это впечатление. В принципе, видов и подвидов выделенных автором пороховниц хватило бы, чтобы «вооружить» ими все основные религиозные течения Индии: от суннитов и шиитов, до шиваитов и вайшнавов и еще несколько сект между ними. Тем не менее тридцатью страницами ранее, когда автор старательно вписывал декор пороховниц и тех же самых «индуистских» макара в могольский иконографический контекст, он указывал на то обстоятельство, что «Акбар активно продвигал новую политику религиозной терпимости в успешной попытке создать составную элиту для империи. Искусство было средством передачи этого убеждения, что объясняет его выбор, чтобы индуистские черты были включены в творения его мастерских и архитекторов», и ссылался на многочисленные изображения макара в могольской иконографии. Также следует отметить, что если в чем-то рассматриваемые пороховницы и являлись композитными, так это в том, что передняя «насыпная» часть у них была выполнена в мусульманском стиле в форме полорогого животного, а задняя «глухая» — в индуистском стиле в виде «животного из пасти», другого типичного решения для пороховниц. Являлось ли это следствием политики Акбара или же такая эклектика имела другие, более прозаические причины, будет показано ниже.

Заслуживает внимания утверждение автора о том, что за недолгий срок своего существования пороховницы, согласно предложенному генеалогическому дереву, под которым, как позднее выясняется в статье, скрывалось дерево эволюции, совершили эту самую эволюцию, развиваясь, как положено всему в этом мире, от простого к сложному. Автор совершает по истине титанический труд, и через полутона, сравнение линий и изгибов, разные эстетические ощущения, взаимное расположение фигур животных, разумеется, находя все необходимые подтверждения из соответствующего художественного контекста могольской Индии, который, видимо, также активно менялся

эти тридцать-сорок лет, показывает, как из простых, практически не украшенных пороховниц первой группы, постепенно усложняясь, перетекая, частично наследуя и диалектически борясь друг с другом, но так или иначе прорастая и видоизменяясь, появлялись более сложно оформленные пороховницы. Как синтезируя и экспериментируя, некие мастера пришли к стандартному решению, породив семнадцать одинаковых пороховниц (при этом чем меньшим количеством представлены пороховницы в каталоге автора, тем, соответственно, более короткий срок производства им отведен) и некоторое количество нестандартных, включая полу-пороховницы, после чего, видимо, посчитав свою миссию выполненной, исчезли. И это ирония лишь отчасти.

Известно, что в Индии существовала и существует до сих пор кастовая специализация мастерства «джати», определяющая наследственную профессиональную деятельность, при которой опыт, навыки мастерства, художественные приемы и пр. передаются из поколения в поколение. Удивительно, но в Индии нет специализированной касты резчиков по слоновой кости⁴⁰. Упоминание *dantakara* — «обработчик зубов» можно обнаружить в античных надписях⁴¹ или в индийском эпосе⁴². Термин *sutradhara* встречается в ряде древнеиндийских эпиграфических записей⁴³ и связан, по-видимому, в основном с резчиками по дереву, скульпторами, гравировкой надписей и в меньшей степени с резьбой по камню и слоновой кости. После древнего периода резчики по слоновой кости появляются уже только в XVIII веке как отдельные семьи касты плотников *bhaskar* в Бенгалии в Муршидабаде⁴⁴, каста ювелиров *kamsali* в Андхра-Прадеше и Телангане, начавшие работать со слон-

⁴⁰ George Watt. *Indian art at Delhi, 1903*. Being the official catalogue of the Delhi exhibition, 1902-1903. Delhi, Motilal Banarsidass Publ., 1987. 546 p. P. 176.

⁴¹ Pushpa Prasad. *Artisans In North Indian Inscriptions (Sanskrit and Allied Languages) of 10th to 14th centuries*.

Proceedings of the Indian History Congress, 2005-2006, Vol. 66 (2005-2006), pp. 183-190. P. 185.

⁴² В частности, в Рамаяне (John Wilson. *Indian Caste*. Times of India Office. 1877. P. 224).

⁴³ M. K. Dhavalikar. *Sūtradhāra*. *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute*, 1971, Vol. 52, No. 1/4, pp. 215-220. P. 215.

⁴⁴ *Census of India, 1961, vol 1, issue 5*. India. Office of the Registrar General, 1969. P. 69.

вой костью, и это было в основном производство мебели (инкрустированная мебель с использованием шпона слоновой кости) и декоративных предметов. Важно отметить, что все это было не традиционное индийское производство для внутренних нужд, а производство для европейцев и по европейским образцам⁴⁵. Важнейший же продукт из слоновой кости для внутрииндийского потребления — браслеты — изготавливали *chudigar*⁴⁶, мусульманская каста изготовителей браслетов⁴⁷, но не резчиков. Существовали локальные сообщества, например *lakhera* в Раджастане, которые также занимались изготовлением браслетов, но также не в качестве резчиков, а наряду с другими промыслами, в том числе, что характерно, производством изделий из дерева, из которого, как представляется, и изготавливалась львиная доля пороховниц всех видов, банально не дошедших до наших дней, в том числе по той причине, что они не представляли большого интереса для европейских любителей экзотики и дорогих материалов, хотя они и встречаются в музеях Индии.

Нельзя не обратить внимание на то, что отсутствие упоминаний о касте резчиков по слоновой кости после древнего периода совпадает с данными исследований о находках изделий из кости и центрах их традиционного производства, в которых также фиксируется факт значительного угасания этого ремесла на территории Индии⁴⁸. Скорее всего это связано с источником слоновой кости. Насколько известно, в древней Индии не существовало практики специального убийства слонов ради этого ресурса. Слоновая кость счита-

⁴⁵ Kate Smith. Production, purchase, dispossession, recirculation: Anglo-Indian ivory furniture in the British country house, in ed. Margot Finn and Kate Smith, *East India Company at Home, 1757-1857*. 538 p. P. 71-72.

⁴⁶ Chudi — браслет, gar — изготовитель.

⁴⁷ По другим данным в XVIII веке в Сурате индуистские производители браслетов принадлежали к касте браминов-кшатриев и были известны как *chudgars*, в то время как мусульмане были *maniars*. Помимо этого, большое количество парсов, начавших селиться в Сурате в начале XVII в., также делали браслеты и другие изделия из слоновой кости (Martha Chaiklin. *Surat: City of Ivory*. In *Transregional Trade and Traders: Situating Gujarat in the Indian Ocean from Early Times to 1900*. Edited by Edward A. Alpers and Chhaya Goswami, Oxford University Press (2019). P. 230.

⁴⁸ *Ivory Works in India through the Ages (upto the end of 19th century)*. New Delhi: Office of the Registrar General, India, Ministry of Home Affairs Delhi: Manager of Publications, 1971. P. 10-11.

лась редким и ценным материалом, а изделия из нее – достойными царского подарка. Пришедшие же мусульмане, по всей видимости, не испытывали особенного трепета перед этим материалом. Но все изменилось с начала XVI века, когда португальцы начали массовые поставки восточноафриканской слоновой кости в Индию. Через факторию в Диу (Гуджарат) слоновая кость переправлялась в Сурат⁴⁹. Сурат стал крупным международным перевалочным пунктом в XVII в. Возможно, это был также самый важный порт для торговли слоновой костью в Азии и, возможно, в мире, пока его не затмил Бомбей уже в XIX в.⁵⁰ При этом до начала XIX в. около 80 процентов импорта слоновой кости в Сурат и Бомбей оставалось в Индии, остальная часть шла в Китай и Юго-Восточную Азию, и лишь небольшая часть шла в Европу⁵¹. Сурат также был местом концентрации не только торговцев слоновой костью, но и ремесленников⁵². К 1620-м годам есть точные свидетельства того, что в городе обрабатывали слоновую кость⁵³. Тот факт, что обработкой этой кости стали заниматься не прирожденные по своей джати резчики, которых к этому моменту уже не существовало, а «смежники», свидетельствует о том, что производство было не традиционным. Во второй половине XVI в. в Сура-те, который стал портом Великих Моголов, было еще не так много мастеров. При этом предметы роскоши для самого двора изготавливались в основном в Дели⁵⁴.

⁴⁹ Sohinee Basak. Portuguese and the Maritime Economy of Diu in the 16th century. Proceedings of the Indian History Congress, 2014, Vol. 75, pp. 307-313. P. 310.

⁵⁰ Martha Chaiklin. Surat: City of Ivory. In Transregional Trade and Traders: Situating Gujarat in the Indian Ocean from Early Times to 1900. Edited by Edward A. Alpers and Chhaya Goswami, Oxford University Press (2019). P. 219.

⁵¹ Martha Chaiklin. Surat and Bombay Ivory and commercial networks in western India. In ed. Adam Clulow, Tristan Mostert, The Dutch and English East India Companies: Diplomacy, Trade and Violence in Early Modern Asia. Amsterdam University Press, 2019. 272 p. P. 110.

⁵² Там же.

⁵³ Martha Chaiklin. Surat: City of Ivory. In Transregional Trade and Traders: Situating Gujarat in the Indian Ocean from Early Times to 1900. Edited by Edward A. Alpers and Chhaya Goswami, Oxford University Press (2019). P. 225.

⁵⁴ Martha Chaiklin. Surat: City of Ivory. In Transregional Trade and Traders: Situating Gujarat in the Indian Ocean from Early Times to 1900. Edited by Edward A. Alpers and Chhaya Goswami, Oxford University Press (2019). P. 225.

Автор приводит любопытный факт, на котором, собственно, и стоит вся предложенная им конструкция. Он сообщает со ссылкой на придворные хроники Акбара (Акбар-наме), что в 1575 году, после завоевания Гуджарата моголами, мастера, направленные в Гоа⁵⁵ изучать европейские ремесла, «обученные европейцами, вернулись к работе в имперских мастерских... и можно также предположить, что производство пороховниц было начато этими мастерами, прошедшими европейское обучение». К этому моменту чтения статьи когнитивные способности читателя начинают пасовать перед суггестивным влиянием текста, и указанный тезис воспринимается как нечто абсолютно логичное. Но все же его необходимо проанализировать. Мастера прошли европейское обучение. Чему именно европейцы обучили имперских мастеров? Вырезать пороховницы с изображением животных из могольских миниатюр⁵⁶? Использованию слоновой кости и резьбе по ней? Технике резьбы и использованию декора в композитном стиле? Если все эти навыки существовали в Гоа и Гуджарате до того, как туда пришли моголы, и были неизвестны моголам, то кто же был изготовителем, а главное, потребителем этой продукции до того, и куда она поставлялась? Первые резные пороховницы из слоновой кости появляются в Европе в 1590-х годах. При этом как минимум до 1570-х годов, а на самом деле и позднее, их производили в Гуджарате и Гоа мастера, уже обученные европейцами, если, конечно, исключить вероятность того, что европейцы просто сидели и ждали именно могольских мастеров, чтобы их обучить. Для чего европейцы привозили сырье, обучали мастеров и куда девалась изготовленная ими продукция? Видимо, европоцентрично настроенному исследователю это представляется некоей гуманитарной миссией, и наученные европейцами мастера, нагруженные африканской костью, отбывают ко двору благодарного Акбара развивать индийскую культуру и

⁵⁵ На тот момент основной центр португальского влияния.

⁵⁶ Опять-таки, это ирония лишь отчасти. Именно в Сурате в 1841 году, гостя у местного раджи, князь Алексей Салтыков видел охотничьего леопарда (А. Д. Салтыков. Письма об Индии. М., 1985), изображение которого в ошейнике, встречающееся на резных пороховницах, привело В. Борна к заключению, что эти пороховницы могольские, так как он обнаружил изображения леопардов в ошейнике на могольских миниатюрах. Там леопарды, и там леопарды. Какие могут возникнуть сомнения? На самом деле ручных леопардов держали по всей Индии.

экономику. Тогда-то, видимо, империя и наносит ответный удар, и поток пороховниц устремляется в Европу, заодно проходя взрывную тридцатилетнюю эволюцию. Нам сообщают, что «...имперское производство было организовано через высокоцентрализованные мастерские, посвященные каждому типу производства. В живописи мастера специализировались на пейзажах, животных, композиции, фигурах и т. д. То же самое для декоративно-прикладного искусства. Логически то же самое должно было быть и с резьбой по слоновой кости. Поэтому кажется вероятным, что различия между пороховницами связаны с тем, что несколько мастеров производили предметы одновременно и, вероятно, несколько рук работали над одним и тем же предметом. После тщательного изучения стилистических несоответствий на некоторых пороховницах кажется возможным предположить, что одни мастера специализировались на низком рельефе, а другие — на фигурах, выполненных в объемной форме... Можно наблюдать постоянное скульптурное развитие с постоянным смешением и переносом многочисленных иконографических экспериментов, с переходом элементов из одной группы в другую. Это говорит о том, что мастера, работающие вместе, создавали различные группы, вероятно, в одной мастерской или в структуре, в которой размещалось несколько связанных мастерских». После этого полета фантазии на тему конкретной работы неких абстрактных мастеров автор, апеллируя к одному (!) ковру⁵⁷ с изображениями животных, появляющихся из пасти других животных, причем изображениями стилистически и художественно никаким образом даже близко не связанными с исследуемыми пороховницами⁵⁸, датированному 1580-1585 гг. и предположительно произведенному в Фатехпур-Сикри, предполагает, что такие пороховницы также происходили из имперской мастерской в Фатехпур-Сикри, а затем из такой же мастерской, но уже в Лахоре, после переноса туда столицы в 1585 году.

⁵⁷ The David Collection. Inv.numb.: Tex 32. Fragment of a pile carpet, wool on a cotton ground. <https://www.davidmus.dk/islamisk-samling/tekstiler-taepper-og-laeder/item/319>

⁵⁸ Тут из пасти, и тут из пасти, без нюансов, и это при том, как тщательно автор анализировал все невидимые не натренированному особым образом взгляду художественные различия между самими пороховницами при составлении своего каталога.

Вызывает серьезные сомнения тезис автора, что рассматриваемые пороховницы производились в одной, да еще имперской мастерской на протяжении достаточно короткого, тем более по меркам традиционного производства, времени. Разница не в эволюционных периодах, не в ветвях генеалогического дерева, а в качестве, технике и стилистике работы. Эти пороховницы демонстрируют разницу в работе либо во многие десятки лет, либо в сотни километров.

То, что легко наговорить в телеграфном стиле даже в научной статье, гораздо сложнее изложить фактами. Собственно говоря, такой телеграфный стиль и призван в первую очередь для того, чтобы за кажущейся связанностью и текучестью мысли спрятать отсутствие фактического материала. Попробуем распутать этот клубок, закрученный, заверченный и запутанный автором каталога.

Итак, в 1575 году Акбар посылает мастеров в Гоа. Приведем точную цитату из Акбар-наме. Один из доверенных слуг, «который, благодаря своему умению, правильному мышлению и наблюдательности, был одним из хороших слуг двора, был назначен взять большую сумму денег и лучшие индийские товары с собой в Гоа и привезти оттуда для Его Величества наслаждение прекрасными вещами этой страны. Вместе с ним было послано много искусных ремесленников, которые к способностям и умениям добавили трудолюбие, чтобы, как вывозились чудесные произведения этой страны (Гоа и Европы), так и редкие ремесла могли быть ввезены (во владения Акбара)»⁵⁹. Отметим сразу, держа в голове указанные ранее соответствия между художественными решениями резных пороховниц и искусством султанатов Декана, географическую близость страны Гоа к Декану. Собственно говоря, территория Гоа и являлась до захвата португальцами частью Деканских султанатов. Относительно страны Европы сообщается, например, что одним из таких обретенных чудесных произведений был орган. Теперь необходимо выяснить, была ли среди вывезенных редких ремесел резьба по кости. Сделать это не сложно, так как тот же автор Акбар-наме в приложении-справочнике к этому труду Аин-и-Акбари сообщает о художниках и мастерах, работающих при

⁵⁹ Henry Beveridge (transl.): The Akbar Nama of Abu-l-Fazl, Vol. 3, New Delhi 1987. P. 207.

императорском дворе. Там есть эмальеры, наносящие эмали и обжигающие их. Есть ювелиры, выделяющие изделия из золота и серебра. Есть мастера, специально занимающиеся проделыванием отверстий (пирсингом) в украшениях и посуде (интересно, что их зарплата в два раза больше, чем у простого ювелира). Мастера, делающие рельефные фигуры на золотом фоне; инкрустации гранулами серебра и золота, как маковыми зернышками; вытягивающие золотую и серебряную проволоки; делающие сусальное золото и серебро. Гранильщики и литейщики. Есть «кофтгар, или золотобоец, делающий инкрустации на стали и других металлах золотой и серебряной проволокой». Есть «зарнишан, или инкрустатор золотом, — это рабочий, который различными способами вырезает серебро, агат, хрусталь и другие драгоценные камни и закрепляет их на золоте (или, вероятно, с помощью золота в технике «кундан» — *А.К.*). Он инкрустирует серебро и сталь золотыми линиями и украшает агаты и другие камни, гравирова и вырезая их... он инкрустирует слоновую кость, рыбью кость, панцирь черепахи, рог носорога...». Время составления Аин-и-Акбари - это 1590-е гг., вроде бы самый разгар той самой предположенной автором каталога активной работы групп мастеров, которые без устали в несколько рук вырезают пороховницы в имперской мастерской, чтобы успеть запечатлеть в их декоре все те изменения, которые вихрем проносятся над ландшафтом декоративно-прикладного искусства Индии. Но резчики по слоновой кости, привезшие это удивительное мастерство для наслаждения Его Величества прекрасными вещами чудесных стран, даже в этом восторженном и подробном списке мастеров, составленном непосредственно ко вниманию Его Величества, не упомянуты.

Может быть, дело не в обученных европейцами мастерах, а в источниках сырья, и моголы до захвата Гуджарата просто не имели доступа к слоновой кости, хотя и были правящей элитой? Из того же труда Абу-ль-Фазла можно узнать, что только для личного использования Акбаром держали сто одного слона. Это может быть просто красивое число, но при описании содержания слонов в армии или охоты на них у Абу-ль-Фазла нельзя обнаружить какого-либо пиетета и трепета перед слоновой костью и возможностью ее использования, тем более что существовала практика подрезания бивней.

Более того, в главе, где он описывает метод определения удельного веса различных веществ, в приводимых им таблицах, помимо металлов, можно также обнаружить такие важные для моголов материалы, как яхонт, изумруд, рубин, лазурит, сердолик, кварц, жемчуг, янтарь, но не слоновую кость (серьезная мода на моржовую кость придет позднее, уже при Джахангире). Также нельзя встретить упоминание о предметах, изготовленных из слоновой кости, кроме описанной выше работы мастера-зарнишана по инкрустации на слоновой кости в одном ряду с моржовой костью (рыбья кость), панцирем черепахи и рогом носорога.

Могли ли тогда моголы заимствовать саму идею изготовления пороховниц полностью из слоновой кости? Допустим, что они не знали о такой возможности. Звучит, конечно, странно, особенно если немного видоизменить вопрос и задать его таким образом: могли ли индийцы заимствовать у европейцев идею изготовления чего-либо из слоновой кости для собственных нужд? Существует свидетельство о производстве в Дели в 1625 году пороховниц из слоновой кости в виде полноценного реального животного — антилопы⁶⁰, которые вполне прекрасно себя чувствовали как раз в самый разгар моды на нефрит. Как уже говорилось, полорогие животные в качестве декоративного художественного решения были гораздо ближе могольскому мусульманскому вкусу. Автор упомянул такие пороховницы в тексте статьи, но не включил их в свой каталог по той причине, что «эти пороховницы демонстрируют гораздо более грубую резьбу, рисунок гораздо менее детализирован и натуралистичен. Иконография и резьба намного проще; всего одно животное грубо вырезано». Непостижимо и даже немного забавно, что именно они осознанно исключены из каталога резных могольских пороховниц из слоновой кости, и это при том, что сам автор указывает на то обстоятельство, что существует миниатюра, датированная 1850-60 гг., где запечатлен персонаж с

⁶⁰ Bulletin of the Victoria Memorial, Vol 2. Victoria Memorial. Trustees of the Victoria Memorial, 1969. P. 36. По всей видимости, речь идет о предмете, находящемся сейчас в музее Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya в Мумбаи. Inv. 22.3822. <https://csmvs.in/collections/gunpowder-flask-2/>

подобной пороховницей⁶¹. Но пороховницы в композитном стиле, наоборот, несмотря на отсутствие данных об их производстве и упоминаний их самих в каких-либо свидетельствах и источниках, торжественно в виде каталога введены в сферу могольского искусства⁶². Представляется, что лаконичный мусульманский стиль этих предметов, выполненных как бы одним штрихом (одним прыжком антилопы), как и односложный стиль наверший рукоятей кинжалов в виде головы животного, был гораздо ближе искусству моголов, чем фантасмагория «композитных» пороховниц, своими нагромождениями не выражающих никаких идей, близких и понятных мусульманскому или индуистскому взгляду. В этой связи можно, конечно, допустить, что моголы, не использовавшие широко слоновую кость и не ценившие ее, ознакомившись с европейской одержимостью этим материалом и, например, возможностью изготовления пороховниц из двух частей бивня, заимствовали такую идею. Но в таком случае эта идея получила развитие именно с точки зрения изготовления пороховниц в более привычном для моголов стиле. Не говоря уже о том, что даже из такого допущения напрямую следует, что в Гоа и Гуджарате до приезда посланника Акбара уже кто-то изготавливал пороховницы из слоновой кости в композитном стиле.

Можно допустить и вероятность того, что, наоборот, именно пороховницы в виде антилопы послужили отправной точкой для создания пороховниц в композитном стиле, на многих экземплярах которых в исполнении передней «насыпной» части легко угадывается либо явно выражен образ бегущей антилопы⁶³. У одного из предметов, вошедших в каталог, присутствует, как указывает автор, «очень специфическая черта» — задняя часть пороховницы выполнена в виде вытянутых в прыжке ног антилопы, в то время как

⁶¹ Bonhams, London, 5 April 2011, lot 307:

<https://www.bonhams.com/auction/18801/lot/307/five-portraits-of-heavily-armed-tribesmen-north-western-india-or-afghanistan-circa-1850-605/>

⁶² О подмене реальности как неминуемом последствии ориенталистического подхода и о механизме такой подмены будет сказано в конце рецензии.

⁶³ См., например, предмет из Staatliche Museen zu Berlin:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/Priming_powder_flask%2C_North_India%2C_Mughal_style%2C_17th_century%2C_ivory_-_Ethnological_Museum%2C_Berlin_-_DSC01534.JPG

передняя часть — в обычной стилистике композитных пороховниц⁶⁴. Это не две разные части, соединенные позднее, а вполне аутентичный, хотя и весьма неэстетичный предмет. Антилопы ноги этого предмета идентичны решению на пороховницах в виде целой антилопы, за исключением того, что выполнены более грубо, как и передняя часть. Можно осторожно предположить, что образ прыгающей антилопы так или иначе прокрадывался в пороховницы, сделанные в композитном стиле, и, возможно, являлся их первоисточником. Трудно отказаться от впечатления, что именно этот образ в сильно упрощенном виде послужил отправной точкой для оформления передней части пороховниц в композитном стиле, тогда как для задней части — образ одного животного, рождающего из пасти другого. Впоследствии эти два архетипических образа, вероятно, были обильно доработаны, по причинам, объясненным далее. Но оба суждения: происхождении пороховниц в виде антилопы из композитных, или наоборот, лежат исключительно в спекулятивной плоскости.

Могли ли европейцы научить каким-то особым приемам резьбы по кости и особенностям декорирования? Могли. Но не в рамках гуманитарной миссии, а исключительно для собственных нужд. И не высокому искусству Великих Моголов, а экономичному использованию остатков материала от массового производства и незатратному и незамысловатому способу их обработки. Если в части живописи в европейском стиле достоверно известно, что могольские мастера сознательно его копировали с «чистого листа», не извращая и не переделывая под него каноны традиционной живописи, то в части изготовления пороховниц из слоновой кости в композитном стиле явно имеет место быть совсем иная ситуация. Весьма вероятно, что за основу были взяты существовавшие индийские виды пороховниц из этого материала, которые были «доработаны» под европейские вкусы и запросы. Те же самые пороховницы в виде красиво застывшей в прыжке антилопы, безусловно были близки и дороги индийскому взгляду. Для торговцев, поставивших това-

⁶⁴ The Art Institute of Chicago. Inv. 2021.252: <https://www.artic.edu/artworks/153528/gunpowder-primer-flask-with-composite-water-buffalo-boar-and-antelope>

ры в Европу для элит и королевских семей, они выглядели, скорее, как детские игрушки, просто и невзыскательно. А вот вместо грациозно изогнутого в динамике животного просто наполнить переплетающимися фигурами и «лепниной» имеющееся свободное пространство, не уделяя внимания деталям и каким-либо культурным смыслам, вполне соответствовало задачам по удовлетворению спроса на художественные изделия из определенного материала в том случае, когда какие-либо детали и смыслы не были важны. Собственно, автор каталога и провел, по сути, подтверждающий это предположение эксперимент на себе самом, отбрав для каталога пороховницы именно такого вида и отбросив в сторону предметы, в большей степени соответствующие индийским, чем европейским вкусам. Если что-то и могло быть заимствовано индийцами у европейцев в части затравочных пороховниц, то, скорее всего, конструкция запорного механизма, который потом и устанавливался на привычные индийцам формы пороховниц.

Наряду с указанными ранее, абсолютно верно, заслуженно и справедливо установленными автором фактами, у него был и еще один шанс ближе подобраться к объяснению феномена рассматриваемых пороховниц. Автор пишет: «В нескольких публикациях сообщалось о наличии следов пигмента на пороховницах. Просмотр всех имеющихся изображений пороховниц и тех, к которым можно было получить физический доступ, действительно выявил некоторые остатки росписи на девятнадцати пороховницах». Далее: «Остатки краски на некоторых типичных изделиях из слоновой кости в Гоа шестнадцатого и семнадцатого веков также свидетельствуют о практике росписи слоновой кости в Индии в то время. Один пример «классического» изделия из Гоа «Христос как добрый пастырь», хранящийся в Музее Виктории и Альберта, ясно показывает, что краска использовалась только для покрытия части поверхности объекта. Это интересно, поскольку большинство изготовленных в Гоа изделий из слоновой кости теперь утратили эту краску, за исключением того, что немного осталось в отверстиях или местах с глубокой резьбой точно так же, как на пороховницах. Эти остатки, кажется, соответствуют цветам «Христа» в Музее Виктории и Альберта». И неминуемо следует вывод, льющий воду на мельницу утверждаемой автором парадигмы: «Это также пред-

полагает, что производство пороховниц может быть связано с обучением мастеров Великих Моголов в Гоа в 1575 году». Уже невозможно, загнав себя в коридор собственных умозрительных заключений, оперируя фактами, произведениями искусства, чужой культурой и историей, как сценарист вымышленной игровой вселенной, даже просто обратить внимание на имеющийся пласт исследований по данной тематике.

В XVI веке португальцы взяли под свой контроль побережье Восточной Африки с богатым ресурсом слоновой кости. Эта кость поставлялась более искусным резчикам, чем африканские, и менее дорогим, чем европейские — индийским. На первом этапе колонизации слоновая кость, привезенная в Гоа, отправлялась в Камбей, Сурат и другие места в Гуджарате, потому что ремесленники, сосредоточенные в этом регионе, были более квалифицированными, чем в других регионах⁶⁵. Европейцы изготавливали образцы для копирования, в соответствии с которыми во многих местах Азии, подконтрольных португальцам, изготавливались предметы для последующего экспорта в Европу⁶⁶. Азиатские художники добавили свои собственные техники и стили, смешав португальскую и азиатскую школы мастерства⁶⁷. Эта индустрия особенно широко известна по резным фигурам христианской тематики и не только как так называемое «Индо-Португальское искусство»⁶⁸. При этом возникал любопытный феномен, когда даже при изготовлении предметов по утвержденным образцам работа индийских резчиков неминуемо испытывала на себе влияние местных художественных традиций. На примере резной шка-

⁶⁵ Sila Tripathi and Ian Godfrey. Studies on elephant tusks and hippopotamus teeth collected from the early 17th century Portuguese shipwreck off Goa, west coast of India: Evidence of maritime trade between Goa, Portugal and African countries. *Current Science*, Vol. 92, No. 3, 2007, pp. 332-339. P. 334.

⁶⁶ Гоа, Гуджарат, Цейлон, Маккао, Китай, Филиппины (Esmond and Chryssee Martin. Portugal's long association with African ivory. *Pachyderm* No. 46 July – December 2009, pp. 35-46. P. 36).

⁶⁷ Esmond and Chryssee Martin. Portugal's long association with African ivory. *Pachyderm* No. 46 July – December 2009, pp. 35-46. P. 37

⁶⁸ Подробно см. в (John Irwin. Reflections on Indo-Portuguese Art. *The Burlington Magazine*, Vol. 97, No. 633, 1955, pp. 386-390.

тулки из слоновой кости, изготовленной на Цейлоне в 1557 г.⁶⁹, художественные композиции которой иллюстрируют различные сцены из жизни Христа, а в качестве образца использовались европейские гравюры⁷⁰, можно проследить, как христианские сюжеты дополняются традиционными индийскими мотивами схожей семантики: темами рождения, перерождения и творения, где мифические индийские макара у основания дерева жизни несут в себе черты европейских геральдических львов и др.⁷¹ Известно, что условности традиционного индийского декора мало интересовали европейцев в XVI и XVII веках; и чаще всего обнаруживается, что заимствования с обеих сторон были взяты не из того, что было действительно коренным для другой культуры, а именно из тех черт, которые были эклектичными в первую очередь⁷². В этой связи очень показателен пример с одним из встречающихся видов резных пороховниц из слоновой кости, сделанных в виде женской фигуры со «змеиным» хвостом⁷³. На первый взгляд в этих предметах очень мало индийского. Но при более внимательном изучении можно определить, что исходной формой послужил классический индийский сюжет, использовавшийся в том числе и при оформлении раджастанских пороховниц, у которых горловина была оформлена в виде головы макара, из которой выпрыгивает слон, из пасти которого появляется женская фигура, держащая в руках попугая. Это сложная как для массового производства, так и избыточная в семантическом плане для европейцев сцена, по всей видимости, была упрощена до женской фигуры с хвостом. В память о макара остались только более понят-

⁶⁹ The Victoria and Albert Museum. The Robinson Casket. Accession number IS.41-1980: <https://collections.vam.ac.uk/item/O18316/the-robinson-casket-casket-unknown/>

⁷⁰ В частности, Tree of Jesse from the Book of Hours of Thielmann Kerver, Paris, c. 1507, Collection Paulus Swaen Auctions.

⁷¹ Sujatha Arundathi Meegama. The local and the global: the multiple visual worlds of ivory carvers in early modern Sri Lanka. In Sri Lanka at the Crossroads of History, ed. Zoltán Biedermann and Alan Strathern. UCL Press, 2017. 354 p. P. 129.

⁷² John Irwin. Reflections on Indo-Portuguese Art. The Burlington Magazine, Vol. 97, No. 633, 1955, pp. 386-390. Published By: Burlington Magazine Publications Ltd. P. 387.

⁷³ Пороховницы такого вида не вошли в каталог автора и не стали частью генеалогического древа, как и другие виды индийских резных пороховниц из слоновой кости. Причины этого известны только автору.

ный для европейцев змеиный хвост да незамысловатое изображение рыбы по бокам пороховницы⁷⁴.

Детальное изучение двух пороховниц из слоновой кости из Государственного художественного собрания Дрездена⁷⁵, которые признаются одними из первых, появившихся в Европе, и датируются 1590 г., оставляет впечатление, что их декоративное оформление в большей степени имело целью удовлетворить именно художественные вкусы европейцев, чем подчинялось традиционным индийским представлениям. На предмете Inv.-Nr. Y 0381 сцена, изображающая европейца, покупающего птицу у индийского торговца, совершенно не соотносится с утверждением В. Борна о необходимости нанесения на пороховницы охотничьих сцен с магической целью привлечения охотничьей удачи⁷⁶. Скорее речь идет о совсем другой магии и для другой целевой аудитории: магии далекой загадочной страны, о которой известно в основном, что именно оттуда привозят экзотических птиц, перед этим добываемых туземцами смутно представляемым способом, как это следует из изображения на другой стороне этой пороховницы⁷⁷. Экзотические птицы стали особо популярны в Европе в XVI веке. Общепринятым стало привозить диковинных птиц, как символ далеких стран, в дар вельможам, финансирующим такие экспедиции. Король Португалии Мануэл I (1495-1521) был одним

⁷⁴ «Eine geschnitzte Zündkrautflasche in der Kunstsammlung der Wartburg: ein Objekt und seine Umwelt». Kurochkin, A.; Malozyomova, E.; Menke, D. (2020) - In: Wartburg-Jahrbuch Bd. 29 (2020), pp. 25-51. P. 47.

⁷⁵ Inv.-Nr. X 0381 (<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/286267>) и Inv.-Nr. Y 0381 a (<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/282617#>).

⁷⁶ Как указывалось выше, у автора каталога также не получилось обойтись без магических объяснений (охота на симургов и макара как обязанность по защите подданных). Все это к вопросу о том, чье мышление более примитивно: исследователей с богатым воображением, но оторванных от исторической и культурной реальности, или живших в этой реальности представителей исследуемых ими культур.

⁷⁷ На сайте музея нет фотографии предмета с обратной стороны, но есть описание. Изображение обратной стороны пороховницы можно увидеть в статье В. Борна (Born W. Ivory Powder Flasks from the Mughal Period. *Ars Islamica*, Vol. 9 (1942), pp. 93-111. P. 103, Fig. 2).

из первых государей, получивших пару этих экзотических животных⁷⁸. В 1514 г. индийских попугаев получил в дар папа Лев X по случаю своего восшествия на престол вместе с вошедшим в историю «папским» слоном Ханно. Экзотические птицы и попугаи вывозились из Индии в Европу вплоть до XVIII века. Представляется, что сцена на пороховнице, демонстрирующая, каким образом экзотические попугаи, столь популярные в Европе, добывались и продавались европейцам, несомненно, больше соответствовала европейским вкусам и вряд ли могла представлять большой интерес для индийских вельмож. Вероятно, именно этим обстоятельством может быть объяснено совершенно неприличное количество изображений птиц на подавляющем количестве пороховниц. Птицы изображались как самостоятельные, отдельные фигуры, так и заключенные в многочисленные рамки, возможно, даже предположить — в клетки (тем более рядом с теми же птицами в такие же рамки заключены и мартышки), особенно на пороховницах, которые отличаются качеством работы в лучшую сторону и вызывают желание датировать их более ранним периодом.

Также обращает внимание, что изображение на дрезденской пороховнице морды мифической макара больше соответствует европейской манере изображения морских чудовищ, чем индийской. Также очень необычно для индийской традиции именно такое сочетание фигур птицы и макара. В случае дрезденской пороховницы из пасти макара появляется лебедь или подобная водоплавающая птица, и такие примеры неизвестны в индийской художественной традиции, в которой макара сочетается и даже подменяется павлином, и композиция представляет собой соединение (речь не о техническом соединении, а о смысловом, скорее — объединении) этих животных, а не противопоставление — макара и павлин имеют общее тело, хотя эта идея и может выражаться по-разному. Все эти обстоятельства указывают на то, что самые первые предметы, положенные в начало производственной линейки, действительно были произведены в соответствии с определенными требова-

⁷⁸ Francesc Relano. The Cartographic Flight of the Parrots. Chapter Four in “Reinterpreting Indian Ocean Worlds: Essays in Honour of Kirti N. Chaudhuri”. Ed. Stefan C. A. Halikowski Smith. Cambridge Scholars Publishing, 2011. 305 p. P. 63.

ниями заказчика. Позднее, как уже указывалось, традиции местного производства неминуемо брали верх, и мастера начинали привносить привычные им образы и сюжеты. Близость Декана к первым португальским колониям объясняет влияние именно деканских художественных традиций, что подтверждается и обратным процессом — культурным влиянием самих португальцев в первую очередь на деканскую культуру, и только позднее и уже опосредованно — на могольскую.

Художественное оформление пороховниц в «композитном» стиле, как указывалось выше, не имеет прямых аналогов в подлинном индийском композитном стиле миниатюр или резных деревянных панелей, такие пороховницы, очевидно, выбиваются из общего контекста реально существовавшей, а не воображаемой индийской культуры. В их основе лежал хорошо известный прототип традиционной индийской затравочной пороховницы, однако этот прототип был доработан дополнительными изображениями соединенных друг с другом в «композитном» стиле животных, которые невозможно найти среди других образцов индийской культуры, за исключением архетипического образа одного животного, выпрыгивающего из пасти другого. Стиль таких пороховниц не подразумевает единого художественного воплощенного образа. Одно окончание пороховницы выполнено с помощью одного известного художественного решения для пороховниц — выпрыгивание из пасти, а второе посредством другого решения — высыпное отверстие в виде головы полорогого животного. И заполнение пустых мест между ними. Эклектика, ориентированная не на внутреннее потребление, а присущая, как указывалось выше, производству в факториях. В художественных решениях, реализованных в пороховницах, невозможно обнаружить какие-либо смысловые связи с традиционными представлениями. В пользу этого суждения говорит и тот факт, что изготавливались и пороховницы, у которых задняя часть была выполнена в виде объемных переплетающихся ростков, образующих за счет сквозной резьбы внутреннее пространство (в одном известном случае в центре такой растительности ожидаемо была помещена птица). Скорее всего, в случае бессистемного оформления задней части пороховниц произвольными цепочками или группами животных имела место некая художественная вак-

ханалия, свойственная в тот период совсем другой культуре⁷⁹. Насыпная часть большинства пороховниц оформлена не в виде полноценной головы животного, а в виде соединенных двух половин верхней части головы антилопы: при виде на пороховницу сверху видно голову антилопы (вид головы животного сверху), и при виде на пороховницу снизу видно ту же голову антилопы сверху. При этом вид на такие пороховницы сбоку вызывает недоумение, особенно учитывая, что согнутая нога антилопы изображена только для одной «головы». Поиск в таком художественном воплощении каких-либо смыслов, традиционных представлений или же просто эстетических решений оставим будущим исследователям.

Композитный стиль, скорее, соответствовал запросам европейской публики в период перехода от Возрождения к динамизму и выразительности барокко. Наряду с маньеризмом Арчимбольдо востребованными могли оказаться и необычные экзотические переплетения диковинных животных (слонов, леопардов, морских чудовищ) и использование определенного материала — слоновой кости. В XVII веке использование в резьбе переплетающихся фигур не было чуждо европейским резчикам, не являлось калькой с «могольских» пороховниц и очевидно следовало собственным традициям⁸⁰, а пороховницы из резной кости вполне соответствовали европейским вкусам⁸¹. Именно наличием схожих, непротиворечащих друг другу на первый взгляд художественных решений объясняется присутствие на «композитных» поро-

⁷⁹ В этой связи любопытно отметить, что с точки зрения условного европейского взгляда, именно индийскому искусству присуще буйство неоправданной и ничем несвязанной фантазии. Неудивительно, например, что многочисленные индийские виды художественной коммуникации исполнителя со зрителями, по сути, языки, были восприняты европейцами как разнообразные и красочные танцы. Но такой парадокс носит общий характер — там, где имеет место предельная конкретика и точность изложения, неподготовленный взгляд видит только излишнюю усложненность форм выражения.

⁸⁰ См., например, охотничий рог в The Victoria and Albert Museum, accession number A.59-1949, 1690-1710 гг., Германия:

<http://collections.vam.ac.uk/item/O349238/horn-horn-unknown/>

⁸¹ См., например, The Wallace Collection: Inv. A1303:

<https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=61880&viewType=detailView>

ховницах образа распахнутой пасти животного, не чуждого аутентичным индийским и европейским пороховницам и одинаково близкого индийским мастерам и европейским заказчикам независимо друг от друга. Это относится и к не вызывающему прямого отторжения в обеих культурах для невзыскательного вкуса художественному решению в виде переплетающихся фигур животных (европейское решение) или животных, порождающих друг друга (индийское решение).

В традиционной культуре невозможно существование отдельных, несвязанных с общим контекстом элементов. Ранее обращалось внимание, что реально бытовавшие в оружейном комплексе моголов затравочные пороховницы из драгоценных камней корреспондировали с рукоятями кинжалов, изготовленных из того же материала и посредством аналогичных художественных решений. На это обстоятельство обращает внимание и сам автор. Но при этом ему не удастся найти аналогичного соотношения для пороховниц в композитном стиле. При этом интересно отметить, что композитный стиль, по крайней мере художественное оформление в виде переплетающихся животных, кажущийся столь непрактичным и неудобным на рукоятях холодного оружия, тем не менее встречался, но на европейском оружии. Например, в коллекции замка Вартбург хранится охотничий кинжал (*hirschfänger*), датируемый первой половиной XVII века, рукоять которого изготовлена из резной слоновой кости и изображает выполненную в объеме сцену борьбы из переплетенных друг с другом фигур собак, оленя, кабана и медведя⁸². В рамках идеи о едином воинском или охотничьем комплексе единообразно оформленных предметов вполне уместно смотрятся вместе вырезанные в схожей стилистике из модной в Европе, но не в Индии, слоновой кости охотничьи рога, затравочные пороховницы и рукояти охотничьих кинжалов.

Представляется вполне вероятным, что рассматриваемые в статье пороховницы из резной слоновой кости попадали в Европу из Индии именно как пороховницы и использовались соответствующим образом, что подтвер-

⁸² Alfons Diener-Schönberg: Die Waffen der Wartburg. Beschreibendes Verzeichnis der Waffen-Sammlung S.K.H. des Grossherzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach. Berlin 1912. 195 p. P. 112-113. Nr. 415

ждается часто встречающимися следами износа спаннера или следами его ремонта. Более того, встречающиеся резные пороховницы без запорного механизма и без следов какого-либо использования вообще могут свидетельствовать о том, что они привозились в Европу просто как декоративные предметы или же запорные механизмы изготавливались уже в Европе⁸³. Знаковый момент заключается в том, что некоторые из таких пороховниц появились в Европе в XVI-XVII вв. и оказывались в замковых арсеналах, по всей видимости, как обособленные предметы⁸⁴, а не в составе массово собранных и привезенных в Европу коллекций оружия, как это происходило в XIX – начале XX в.

Можно определенно предполагать, что резные пороховницы из слоновой кости, выполненные в композитном стиле, относятся именно к группе изделий, идея производства и/или декорирования которых была интродуцирована в Индию европейскими заказчиками. Пороховницы, выполненные из двух половинок, из двух концов бивня, очевидно, выигрывали по привлекательности и внешнему виду у пороховниц в виде уменьшенного рога или разнообразных европейских бутылочек и колбочек. На форме пороховниц, изготовлявшихся индийскими мастерами, неминуемо сказался привычный им архетип с двойным изгибом, присущий как рогу газели⁸⁵, так и клинкам традиционных индийских кинжалов.

⁸³ См., например, две пороховницы из собрания The National Museum of Denmark, механизм которых был, вероятно, изготовлен ювелиром Хенриком Лангмаком между 1643–1647 годами вместе с другими предметами для принца Кристиана Избранного (1603–1647). Внесены в инвентарь замка Розенборг в 1696 г. Krudthorn. ObjektId 88358: <https://samlinger.natmus.dk/es/object/88358>

⁸⁴ Например, пороховницы из Дрездена, предмет из замка Вартбурга или только что упомянутые датские пороховницы. Вероятно, исследование провенанса пороховниц в коллекциях европейских музеев дало бы более широкое представление о том, какое их количество попало туда из старых замковых собраний.

⁸⁵ См., например, предмет, изготовленный из дерева. Решение вопроса, какую форму он повторяет (в XIX веке) — рога газели, рыбы, макара или даже самих пороховниц в композитном стиле — должно лежать в культурологической, а не в искусствоведческой плоскости. Victoria and Albert Museum. Accession Number 2210(IS). Powder Measure: <https://collections.vam.ac.uk/item/O449822/powder-measure-unknown/>

К 1570 гг. огнестрельное оружие уже широко использовалось в Индии. На севере оно появилось вместе с Бабуром и турецкими мушкетами, которые использовались в Средней Азии уже как минимум к 1519 г. Не исключено, что именно этому обстоятельству и рогам джейрана обязаны своей изогнутой формой и размерами (длина рогов газели до 30 см) большинство видов индийских пороховниц. Более того, вероятно последнему обстоятельству обязано семантически также и использование образа антилопы на пороховницах, полностью или частично. На юге Индии в Виджаянагаре примерно в то же время (около 1520 гг.) после контактов с португальцами появляются европейские мушкеты. В Гуджарате примитивные аркебузы использовали еще с 1470 гг.⁸⁶ При этом сведений о заимствовании индийцами каких-либо связанных с огнестрельным оружием аксессуаров нет. Собственно, на гобелене 1555-60 гг. созданным по следам событий 1545 г. на основании описаний очевидцев, можно увидеть португальских аркебузеров в Индии со всей необходимой им ammunition⁸⁷.

Пороховницы в композитном стиле, очевидно, представляют собой парафраз известных в индийской культуре форм пороховниц и декорирующих их образов, объединенных механически и оформленных с использованием произвольного толкования известных в Индии художественных мотивов, благо потребителям и заказчикам было совершенно все равно, что именно и насколько точно там изображено, лишь бы в псевдо-восточном стиле. Но в любом случае не следует упускать из виду, что массовое производство на экспорт могло наложить определенный отпечаток на художественное видение мастеров, особенно в условиях постепенного размывания традиционных культурных взглядов и высокой социальной мобильности в исторических условиях Индии, начиная с конца XVII века. Художественные решения, привнесенные или спровоцированные извне, могли в ограниченных формах и

⁸⁶ Iqtidar Alam Khan. General President's Address: Indian Response To Firearms [1300-1750]. Proceedings of the Indian History Congress, Vol. 58 (1997), pp. 1-29. Стр. 12.

⁸⁷ Kunsthistorisches Museum Wien. Fortsetzung des Triumphzuges: Vorführung des Kriegsmaterials. Taten und Triumph des João de Castro (10 Stücke). Kunstammer, T XXII 8: <https://www.khm.at/objektdb/detail/103607/>

количества проявляться в изделиях, изготовленных и для внутреннего потребления.

Относительно возможных мест производства нельзя однозначно утверждать, что это был именно Сурат — не только перевалочный пункт импорта слоновой кости в Индии, но и крупный производственный центр. Вполне обоснованно предположение, что в Сурате слоновая кость сортировалась, резалась на заготовки, предназначенные для различных изделий, часть из которых обрабатывалась на месте, а часть неминуемо вывозилась торговцами в другие места Индии. Можно даже при большом желании допустить, что некоторые пороховницы в композитном стиле могли быть изготовлены и в придворных мастерских с соответствующим качеством, но это совершенно точно нельзя предполагать в целом для всего корпуса рассматриваемых предметов.

Период производства таких пороховниц должен укладываться в XVI–XVIII вв., но точно до XIX века, когда вкусы европейских заказчиков стали более утонченными, и в Индии стали возникать профессиональные сообщества мастеров-резчиков по слоновой кости, а в Европе, к тому же, появился новый механизм ружейного замка, не требующий затравочного пороха, — капсюльный. Вопрос как использования пороховниц в композитном стиле, так и их изготовления для собственных нужд в Индии, что в XVI веке, что в XIX, по-прежнему остается более чем открытым.

В целом же, данные предметы должны быть отнесены к одному из видов Индо-Португальского искусства. Тезис о том, что португальцы «научили» моголов изготавливать резные пороховницы из слоновой кости в композитном стиле и, тем самым, дали начало их производства в придворных могольских мастерских, если и имеет право на существование, то в любом случае он должен быть обоснован иначе, чем это сделано в рассмотренной статье.

Возможно, в этой рецензии получилось показать, что далеко не все предположения автора подтверждаются фактическим материалом, а из правильно установленных фактов следуют верные выводы. Вероятно, что до появления новых данных нужно учитывать обе точки зрения: и изложенную в

статье, и в рецензии. Из плюсов статьи в любом случае необходимо отметить проведенный автором художественный анализ. Но тогда статья должна была бы называться «Искусствоведческий анализ декоративного оформления резных могольских пороховниц в композитном стиле». И это была бы очень ценная и интересная работа, хотя безусловно, из нее следовало бы исключить ничем не обоснованные прослеживания декоративных мотивов вглубь времен и в стороны, а также сравнительный анализ с художественными решениями из других видов искусств могольской Индии в незамысловатом стиле «найди десять отличий».

Известно, что именно метод исследования определяет результат, с чем хорошо знакомы исследователи точных наук. Но если в таких науках результат легко проверяем и подтверждаем, то в случае искусствоведения приходится иметь дело с частным художественным видением, отличным от других и, как правило, невозпроизводимым. В рассмотренном случае имела место типичная драма классического искусствоведческого исследования в ориенталистическом стиле. Выделяется корпус предметов, объединенных, по мнению исследователя, какой-то характерной чертой, в данном случае материалом изготовления. На следующем этапе такие предметы насильно выстраиваются в «семейное дерево», но уже с использованием различий между ними и, соответственно, ветвями этого дерева. Это уже является нонсенсом — стандартизация по признакам многочисленных различий, на основании одного единственного объединяющего признака, лежащего при этом совершенно в другой понятийной плоскости (различные декоративные решения, с одной стороны, и практический материал их воплощения — с другой). Понятно, что такая система от внутренних противоречий трещит по швам и ее разрывает изнутри. Собственно, именно по этой причине предложенный каталог и напоминает упомянутую ранее «китайскую энциклопедию» Борхеса. Следующий этап также обязательный — подмена семейного дерева эволюционным, потому что именно эволюционное дерево, в отличие от семейного, подразумевает в первую очередь не схожесть, а различие между ветвями и прочие диалектические противоречия даже между ступенями-изгибами одной ветки. Именно по этой причине автор, разместив весь произвольно набран-

ный им корпус предметов на различных ветках дерева, вдруг осознал, что предметы на самом-то деле — разные, непохожие друг на друга, несмотря на материал изготовления, и ему пришлось выдумывать объяснения про одну имперскую мастерскую, одну группу мастеров в ней и краткий период производства, пытаясь удержать пороховницы на одном стволе дерева и нащупать хоть какой-то фактор, собирающий их в «семью», взамен ошибочно выбранного объединяющего признака — материала изготовления, и одновременно с этим вводить разные группы мастеров, работающих над разными видами пороховниц, и ускоренную во времени эволюцию предметов, пытаясь объяснить этим одномоментное наличие различительных признаков.

Затем исследователь, следуя предписанному либретто, переходит ко второй части драмы, призванной вписать созданную структуру в общий культурный контекст, ввести монстра Франкенштейна в реальный мир, держась за стены и цепляясь за внешние объекты, поскольку фундамент самой структуры, корень и ствол предложенного генеалогического дерева, такой возможности не дают и монстра в вертикальном положении не держат. Здесь наступает этап проведения сравнительного анализа, с одной стороны, между отдельными элементами внутри самой системы, а с другой стороны — со схожими им феноменами из внешнего круга предметов, имеющими такие же различительные особенности, но при этом не имеющими объединяющего признака (в данном случае — материала изготовления). И автор, следуя этому подходу, тут же заключает, забыв про всю свою сложную классификацию, что многие предметы в подгруппах имеют необычные иконографические элементы, не соотносящиеся никак внутри самой созданной им системы, но зато которые можно связать с внешними, уже не имеющими никакого отношения к самой системе элементами. То есть уже не нужен каталог, он сыграл свою роль — выстроена некая структура, имея которую за спиной в качестве суррогата научного подхода и методики, можно заняться простым и доступным сравнением картинок, увлекательным занятием, которому всех обучают с детства.

В соответствии со сложившимся классическим подходом под видом генеалогического дерева, то есть семейного дерева, объединяющего в семью, исследователи с настойчивостью, достойной лучшего применения, создают

«древа эволюции» на основании различительных признаков. Подобные деревья, в случае их применения в социальной и культурной сфере, имеют отношения и прочные связи скорее с воображением своего создателя, чем с реально существовавшими историей и культурой. Примером же объединяющего и на самом деле создающего систему дерева могло бы являться, например, дерево с общим основанием-стволом «могольское искусство периода 1570-1620 гг.», различные ветви которого показывали бы, каким образом это одинаковое искусство воплощалось в различных видах искусств, материалах (как основах для других видов искусств) или сферах жизнедеятельности. То есть общее направление дробится на отдельные ветви, но эти отдельные ветви и образуют собой это общее направление. Ствол такого дерева относится к понятийной категории искусства, и ветви относятся к этой же категории. Ветви дерева связаны с корнем и образуют его не в меньшей степени, чем корень порождает ветви. Собственно говоря, это и есть закон традиционного уклада, семейного древа и ценностей целостной культуры, которые при ориенталистическом подходе игнорируются и не осознаются. Различным образом декорированные резные пороховницы не создают своей совокупностью материал «слоновая кость». А тот факт, что автор каталога смог создать только такое дерево — на основе материала изготовления, и вопиет о том, что данные пороховницы были порождением именно интереса к самому материалу, а не проявлением искусства Великих Моголов.

Даже не погружаясь глубоко в индийское искусство или культуру моголов, очевидно, что пороховницы в композитном стиле не помещаются ни в первое, ни во второе. Попытка списать все на мультикультурные эксперименты Акбара не выдерживает испытания критикой и остается голословным предположением, которое никак не может являться основанием для построения научного каталога. И сколько нужно было потратить времени и сил на то, чтобы вписать виртуально созданную конструкцию в реальную историю и культуру, столько же потребовалось бы, чтобы, наоборот, отталкиваясь от последних, определить в них реальное место исследуемому феномену.

Невозможно установить истинное положение вещей, оперируя в рамках другой культуры понятиями, категориями и инструментами, несвой-

ственными этой культуре. Результат всегда будет механистическим и оторванным от реальности. Освоение новых территорий, их колонизация, знакомство одних народов с культурой других народов — это часть истории человечества. Присущие этой истории различные подходы к ее осмыслению — это часть человеческой культуры. Не было ничего особенно плохого в составлении каталогов и выращивании эволюционных деревьев столетия назад, также как и в тяге разглядывать культурные ценности Востока через кальянную дымку, сидя уединенно в своей «восточной» комнате в шелковом халате и ощущая себя причастным к Востоку. Между опубликованной восемьдесят лет назад статьей В. Борна и рассмотренной в этой рецензии статьей нет качественного отличия, обе они не вышли за рамки превалирующего с XVIII века ориенталистического подхода. Произшедшие за это время технический прогресс и все остальные эволюции не привели к другому пониманию или более глубокому осмыслению культуры Востока, разве только что пробковый шлем сменился на шлем виртуальной реальности.