

# СТАТЬИ / ARTICLES

---

## ЛУЧЕЗАРНЫЙ ЛИК ВЕЛИКОГО МОГОЛА: КОНЦЕПЦИЯ ФАРР-И ИЗАДИ И ЕЁ ВИЗУАЛЬНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ

**Ю. Г. Атманова**

Институт востоковедения РАН, Москва, Россия  
atmanova@mail.ru

Статья посвящена проблемам интерпретации и художественно-изобразительного воплощения мистической концепции *фарр-и изади*, которая представляла собой неотъемлемую часть могольской идеологической программы. Концепция прокламировала идею о божественном происхождении власти Великих Моголов и их небесном покровительстве. Теоретические постулаты и вербальные формулы концепции *фарр-и изади* были зримо воплощены в официальном монаршем портрете в виде украшающего голову могольского падишаха нимба. Для аллегорических портретов могольских императоров были разработаны также и другие, более замысловатые формы репрезентации.

**Ключевые слова:** визуальная репрезентация, божественный свет, царский фарр, святость, нимб, могольская живопись, Великие Моголы.

---

## THE RADIANT FACE OF THE GREAT MUGHAL: THE CONCEPT OF *FARR-I IZADI* AND ITS VISUAL REPRESENTATION

**Yulia Atmanova**

Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia  
atmanova@mail.ru

The article is devoted to problems of interpretation and pictorial manifestation of the mystical concept *farr-i izadi* which was an integral part of the Mughal ideological programme. The crucial idea of this conception is to proclaim the divine origin of the Great Mughals' power and their legal right to the heavenly patronage. Theoretical concepts and verbal formulas of *farr-i izadi* were visually represented in the official Royal portraits in the form of halo that adorned the head of a Mughal ruler. For allegorical portraits of the Mughal emperors were also developed more sophisticated pictorial forms.

**Keywords:** visual representation, divine light, king's farr, holiness, halo, mughal painting, Great Mughals.

DOI 10.23951/2312-7899-2017-2-9-29

<Царское> величие есть проявление мощи  
Всевышнего и луч Солнца необходимости<sup>1</sup>.  
Абу-л Фазл Аллами. Аин-и Акбари

Сакрализация царской власти и религиозно-правовое обоснование её легитимности составляли неотъемлемую часть идеологической программы Великих Моголов, впрочем, как и любой другой правящей династии в древности и средневековье (различались лишь модели). Согласно могольским властным мифологемам, падишах являл собой персонификацию Совершенного Человека и Воплощение Божественной милости на земле. Он был олицетворением всех достоинств и добродетелей дольного мира, являясь гарантом справедливости, защиты и всеобщего благоденствия. Божественный Свет (*farr-i izādī*), излучаемый Великим светилом (*payyir-i a'zam*) Солнцем, нисходил на могольского владыку с небес. Религиозно-мистическое наполнение идеологической концепции, однако, не подразумевало прямого обожествления могольского правителя; оно, скорее, было призвано сформулировать и утвердить духовно-нравственную основу легитимизации власти, дарованной Богом и находящейся в руках богом-вдохновенного и богом-движимого правителя. Могольская концепция божественно осенённой, а потому истинной власти основывалась на синтезе различных восточных традиций – главным образом иранской и индийской (в конфессиональном спектре – зороастрийской, индуистской и суфийской мусульманской).

В репрезентационной стратегии могольской концепции *фarr-и изади*<sup>2</sup> были задействованы различные типы и формы визуального воплощения. К ним относился и конвенциональный, символически наполненный язык царского ритуала и придворного церемониала, где каждый атрибут, жест, знак имел определённое сакрально-мистическое значение и коннотации, связанные в большей степени с солярной семантикой. Однако наиболее яркие и неординарные решения визуализации концепции *фarr-и изади* были найдены

<sup>1</sup> В статье переводы с персидского языка выполнены автором.

<sup>2</sup> Термин *фarr-и изади* («божественное сияние / слава») используется в статье преимущественно в контексте могольской властной идеологии, т. е. в значении божественного Света, осеняющего истинного правителя (царского *фarr*).

в изобразительной сфере, а именно в могольской миниатюрной живописи. Одним из таких решений стало появление нимба / ореола в официальном монаршем портрете.

### Изобразительные источники

В современной искусствоведческой литературе по индийскому искусству до сих пор бытует достаточно стереотипное мнение о происхождении нимба в могольской портретной живописи. Считается, что этот символ появился в портретах могольских императоров под влиянием западноевропейского религиозного искусства: картин и гравюр, привезённых к могольскому двору миссионерами-иезуитами<sup>3</sup>. С одной стороны, такой взгляд на проблему отражает специфику восприятия могольского изобразительного искусства, в котором роль европейской традиции действительно прослеживается<sup>4</sup>, но, с другой стороны, такой одновекторный подход лишает возможности объективного изучения могольской культуры и её исторических реалий, не позволяя охватить все составляющие, рассмотреть её во всём её многообразии.

Теоретический базис могольской царской идеологии и концепции *фарр-и изади* был разработан во времена падишаха Акбара (1556–1605) в трудах его ближайшего друга и соратника, известного учёного и летописца Абу-л Фазла Аллами<sup>5</sup>; поэтому вполне естественно было бы предположить, что именно в это время концепция божественной освоенности власти и богоизбранности смогла найти своё зримое выражение в могольской миниатюре. Иными словами, падишах Акбар и его венценосные предки должны бы были изображаться уже с нимбами. Тем более что первое близкое знакомство Моголов с искусством Запада произошло именно при Акбаре. Падишахом была приглашена из Гоа первая иезуитская миссия, которая прибыла ко двору в 1580 году. Миссионеры привезли с собой

---

<sup>3</sup> См., напр.: Malecka 1999, 24; Putten 2009, 113; Koch 2010, 286.

<sup>4</sup> Не менее важный и до сих пор остро дискуссионный вопрос – в чём именно и как именно проявлялась эта традиция.

<sup>5</sup> Разработанность «теоретического базиса» не следует понимать в современном смысле этого слова. Сформулированные Абу-л Фазлом идеи относительно природы царской власти не были стройно изложены в каком-то специально посвящённом этому вопросу политическом трактате. В написанной историком официальной могольской хронике «Акбар-нама» эти идеи проходят лейтмотивом через всё произведение и достигают своей кульминации в третьем томе («Аин-и Акбари»), который предвзяло и, можно сказать, завершало краткое изложение ключевых могольских идеологем.

семь томов (из восьми) «Библии полиглота»<sup>6</sup> и другие предметы европейской религиозной культуры. Могольские придворные художники свободно интерпретировали либо искусно копировали «диковинки» *фирангов* (европейцев). В их работах можно встретить изображения Девы Марии, Иисуса и христианских святых с нимбами европейского типа. Но, несмотря на это, если судить по дошедшим до нас изобразительным свидетельствам, нимб в могольском портрете появился двумя десятилетиями позже и не в миниатюрах, созданных в столичной мастерской падишаха Акбара.

Известен официальный одиночный портрет принца Салима, будущего императора Джахангира (1605–1627), на котором он изображён с двойным лучистым нимбом<sup>7</sup>. Портрет датируется последними годами правления падишаха Акбара и, по всей видимости, был выполнен в аллахабадской мастерской Салима, во всяком случае, со всей определённостью можно сказать, что до его восшествия на могольский престол. Об этом свидетельствует надпись на портрете: «Портрет падишаха Салима. Да хранит Господь <его> царство», где он назван по имени, данному ему при рождении, которое носил до принятия в 1605 году нового царского титула-имени Нур ад-Дин Джахангир. Поднявший в июле 1600 года мятеж против отца и обосновавшийся в Аллахабаде Салим нуждался в подкреплении своего нового независимого статуса. Он провозгласил себя шахом, стал чеканить монету и издавать *фарманы*, а также, по-видимому, решил задействовать и службу изобразительной пропаганды с целью возвеличивания своей августейшей персоны. Вполне возможно, что именно этому факту и обязан своим появлением нимб в могольском монаршем портрете.

В репрезентационной стратегии падишаха Акбара концепция *фарр-и изади* имела более традиционные формы воплощения (символика царских регалий, атрибутов, ритуалов и пр.). Однако это отнюдь не означает, что в могольской миниатюре, созданной в мастерской Акбара, такая деталь как нимб отсутствовала совсем. Если обратиться к более ранней (домогольской) восточной традиции, то нимбы можно встретить и в мусульманской живописи – в «портретах» пророков, и в искусстве индуизма<sup>8</sup> – в изображениях богов. Поскольку основу Могольского государства составляли две конфессиональные группы – мусульмане и индусы, обе традиции были важны

<sup>6</sup> Издана в 1569–1573 годах в Антверпене Кристофом Плантенем. Была украшена гравюрами.

<sup>7</sup> «Падишах Салим с луком и стрелой». Альбом Салима. Ок. 1603 г. Arthur M. Sackler Gallery, Washington (S1986.408).

<sup>8</sup> Также в буддийской и джайнской скульптуре и живописи.

для Моголов и приоритетны по отношению к чужеземной. Хорошо известно также, что в придворных мастерских могольских падишахов трудились как художники-мусульмане, так и художники-индусы. Во времена Акбара художников-индусов было даже больше, чем их коллег мусульман. Представители обеих конфессий обменивались профессиональными навыками и творческим опытом, вследствие чего могольская школа живописи обрела свой неповторимый и оригинальный стиль. Подытоживая, можно констатировать, что нимб в могольской художественной среде был изначально известен сразу из двух «местных» источников, немного позднее к ним добавился и третий – иноземный.

Интересно отметить, однако, что в миниатюре времени Акбара нимб встречается только у мусульманских посланников и пророков<sup>9</sup>, а в изображениях богов индуизма этот символ отсутствует<sup>10</sup>. Возможно, это связано с религиозными предпочтениями падишаха, хотя в свете проводимой Акбаром религиозной политики и доктрины «мира для всех» (*ṣulḥ-i kul*) такая трактовка представляется достаточно неубедительной, тем более что в могольской миниатюре, как уже отмечалось выше, нимбы могли изображаться и у персонажей христианской священной истории. Этот вопрос заслуживает более подробного изучения с детальным фактологическим и иконографическим анализом, выходящим за рамки исследуемой темы.

О предназначении нимба и его семантике в художественной культуре ислама существуют разные точки зрения: от его чисто декоративной функции до философско-мистических интерпретаций, связанных с суфийскими воззрениями о светоносности универсума, божественной эманации и световой иерархии. Подтверждение тому, что нимб мог ассоциироваться в мусульманской культуре именно со светом и на языке символов означать присутствие божественного Света, можно найти в религиозно-мистической литературе ислама, где описывается светоносная природа Совершенного Человека и его многочисленных персонификаций (пророков, святых и др.). По мнению американского искусствоведа Х. Грубер, в изображениях пророка Мухаммада нимб зримо воплощал метафизическую концепцию Света Мухаммада (*nūr-i muḥammadī*) [Gruber 2009, 230, 247]. Согласно этой концепции источником всего сущего является Свет Бога,

<sup>9</sup> 1) Илияс (British Museum. 1925,0929,0.1), 2) Ных (Freer Gallery of Art. F1948.8) – мастерская падишаха Акбара; 3) Сулейман, 4) Юсуф (The Walters Art Museum. Acc.no.W.650, fols. 32b, 157a) – мастерская принца Салима.

<sup>10</sup> В известных и доступных нам могольских миниатюрах к «Девимахатмья», а также в иллюстрациях к могольским переводам древнеиндийского эпоса «Рамаяна» и «Махабхарата» (в могольской версии – «Разм-нама») нимб отсутствует.

а первым сотворённым существом – Мухаммад, чей свет предшествовал всему явленному и наполняет всех пророков и святых. Здесь стоит напомнить, что с нимбами в мусульманской живописи могли изображаться не только пророки и посланники, но также святые и другие особо почитаемые личности / персонажи, такие как Али. В могольской миниатюре нимбами украшали «портреты» посланников и пророков, а начиная со времени правления падишаха Джахангира – и некоторых суфийских святых. Между тем, главное предназначение нимба в могольской живописи было связано с репрезентацией именно монаршей особы и запечатлением её особого сакрализованного статуса.

Во времена Моголов нимб воспринимался как изобразительный эквивалент концепта «свет», что косвенно подтверждается одним могольским источником времени Джахангира. В «Маджалис-и Джахангири» Абд ас-Саттар Лахори специально отмечает, что в живописи изображённый у персонажей «свет» (т. е. нимб / ореол) является особым признаком посланников и пророков (*nūr-i-ki xāṣṣa-yi rayġambarān ast*) [Lāhaurī 2006, 53]. Примечательно, что это уточнение относилось к миниатюре с портретом<sup>11</sup> основателя Омейядского халифата Муавии (661–680), на которой тот был представлен с нимбом, хотя не относился ни к пророкам, ни к святым ислама, а по мнению шиитов, даже имел негативную репутацию. Именно поэтому данный факт вызвал неоднозначную реакцию при дворе Джахангира и эмоциональное уточнение Лахори. Важно и то, что портретный образ Муавии был создан во времена Акбара<sup>12</sup>, следовательно, уже тогда, возможно, в виде исключения, в могольской живописи могли изображаться нимбы у правителей (не Моголов)<sup>13</sup>.

Если в мусульманской культуре визуализация божественного сияния в портретах земных владык относилась скорее к новаторству, то в индийском искусстве она составляла традицию, правда, преимущественно письменную. В древнеиндийских трактатах царей предписывалось изображать подобно богам со светящимся ореолом / нимбом (*prabhāmaṇḍala*)<sup>14</sup>, что, однако, не всегда находило отражение в изобразительной практике. Для западноевропейского искусства

<sup>11</sup> Это был инвентированный портрет.

<sup>12</sup> Лахори сообщает цену вознаграждения, выплаченного Акбаром за работу художникам [Lāhaurī 2006, 53].

<sup>13</sup> Также вполне возможно, что нимб был добавлен к изображению позже, уже при Джахангире.

<sup>14</sup> В «Читралакшане» Нагнаджита прямо говорится, что *чакравартина* (царя-миродержца) следует изображать со свечением [Goswamy, Dahmen-Dallaricola 1976, 101]. В «Читрасутре» только сказано, что царей нужно представлять как богов [Вертоградова 2014, 137, 119].

XVI–XVII веков наличие нимбов в портретах августейших особ тоже не было характерно. Пожалуй, только в русской живописи этого времени нимбы как ореол святости и знак богоизбранности довольно часто встречаются в портретах царей и великих князей<sup>15</sup>, не причисленных к лику святых [Грибов 1995, 17–18]. Великие Моголы, как принято считать, не были знакомы с русским искусством, а значит, не могли заимствовать эту идею оттуда. Чем же было вызвано появление нимба в могольском монаршем портрете? Поскольку, как говорилось выше, в конце XVI века могольская концепция *фарр-и изади* была уже разработана и письменно зафиксирована, то её, по сути, оставалось только зримо воплотить доступными и хорошо известными иконографическими средствами, условно говоря, перенести нимб из сферы религиозной в светскую, что на практике и осуществили придворные художники принца Салима (Джахангира).

В портретах могольских правителей встречаются различные виды нимбов и ореолов: круглые, лучистые, солярные, золотые, зелёные, радужные и их всевозможные комбинации и трансформации. В официальном одиночном портрете XVII века была наиболее востребована форма лучистого нимба западноевропейского образца. Возможно, именно этот факт побудил Э. Кох отнести могольские нимбы к «христианским атрибутам», а ван Путтена – к «европейским мотивам» [Putten 2009, 113; Koch 2010, 286]. Интересно отметить, однако, что в могольском портрете не встречается такой специфической формы западноевропейского нимба, как гало, изображённого над головой в ракурсе. По всей видимости, влияние искусства *фирангов* ограничилось тем, что могольские художники заимствовали из европейских гравюр лишь определённую форму лучистого нимба. Что касается остальных типов нимбов / ореолов, они могли быть почерпнуты и из других источников либо являлись результатом творческой фантазии самих могольских миниатюристов. Мусульманская традиция, например, знала два типа сияния – круглый нимб и более часто встречающийся огненный ореол, индуистская – самые различные вариации нимбов и ореолов, что зафиксировано не только в пластической форме, но и в санскритских текстах<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> В Житиях и Лицевых сводах.

<sup>16</sup> У бога солнца, например, упоминается красный нимб (*raktamaṇḍala*), лучистый (*raṣmimaṇḍala*), сверкающий драгоценными камнями (*ratnojivalaprabhāmaṇḍala*) и т. д. [Pandey 1989, 28, 36].

## Истинный правитель

В могольской культуре символика нимба содержала совершенно определённую идею божественной световой манифестации и осеняющей вышней благодати. В контексте могольской государственной теории и теолого-мистических воззрений эпохи смысловое наполнение символа приобретало многозначное и поливалентное «прочтение». Согласно Абу-л Фазлу, истинный правитель (*farmānfarmā-yi haqīqī*), в отличие от эгоистичного выскочки (*rīšjū-yi xūdkām*), наделён не просто формальными атрибутами власти, но непременно имеет истинную световую природу и потому законное право на царствование.

«Царствование<sup>17</sup> есть Свет, <исходящий> от Всевышнего, и луч озаряющего мир Солнца, содержание книги совершенства, собрание <всех> достоинств. В современном языке его называют *фарр-и изади* («божественное сияние / слава»), в древности его <именовали> *каян-хурра* («сияние Каянидов»<sup>18</sup>). <Этот Свет Всевышний> эманурует в святой образ (падишаха) без какого-либо посредника».

Abu-l Fazl 1867–1877, I, 2

Эта ёмкая программная цитата Абу-л Фазла содержит стержневую идею могольской царской идеологии и теократической теории власти. Являя собой синтез различных религиозных учений и традиций, могольская концепция *фарр-и изади* основывалась на древнеиранской мистической концепции *фарра* (авест. – *xʷarənah*) и её суфийской интерпретации, представленной в философии озарения (*ишрак*) Шихаб ад-Дина Сухраварди, которые, в свою очередь, подкреплялись исламскими доктринальными воззрениями о божественном Свете (*nūr*)<sup>19</sup> и включали индуистскую и зороастрийскую обрядовую практику почитания солнца и огня.

В могольской концепции *фарр-и изади* особая роль отводилась солнцу как главному источнику неиссякаемого божественного Света и подателю Господней благодати истинному правителю, т. е. могольскому падишаху. В письменных источниках времени Акбара содержится подробное описание того, как именно падишах приветствовал солнце. Каждое утро, обратившись лицом на восток, в сторону вос-

<sup>17</sup> Термин *bādsāhi* имеет значения «царство», «престол», «царение», «царский» и т. д. Иначе говоря, он подразумевает все те ключевые компоненты, которые составляют институт царствования: самого падишаха и всё то, что к нему относится, включая государство, им управляемое.

<sup>18</sup> Каяниды – мифические авестийские цари, носители *хварено* (*фарра*).

<sup>19</sup> В мусульманской традиции Нур («свет») – это одно из многочисленных имён Аллаха, в Коране – одноимённая сура (an-nūr), в которой «Аллах – свет небес и земли» (24:35).

хода светила, он произносил выученную наизусть *Сурьясахасранаму* – санскритский гимн с упоминанием тысячи имён бога солнца. С этим гимном Акбара познакомили индийские брахманы и джайнские монахи. Свет божественной благодати (царский *фарр*), таким образом, наполнял и вдохновлял правителя каждый день<sup>20</sup>. После утренней молитвы осенённый светом солнечной благодати владыка совершал церемонию *джхарокха-и даршан*, являя свой лик простому люду из *джхарокхи* [Nath 1985, 53–58; Truschke 2016, 138].

Практикуемый при дворе Акбара культ солнечного света, солнца и огня вызывал неодобрения и резкую критику в определённых слоях общества, особенно среди ортодоксальных мусульман, считавших это ересью и идолопоклонством. О том, что думал по этому поводу сам падишах Акбар, можно узнать из книги Абу-л Фазла «Аин-и Акбари», где он приводит следующие мысли и изречения государя:

«Светлый сердцем озаритель мира (Акбар) полагает, что <любая форма> почитания Света <есть> поклонение Богу и восхваление Его».

Abu-l Fazl 1867–1877, I, 43

«От Великого Солнца на правителей нисходит особая благодать, поэтому <владыки> восхваляют его и считают <сие> поклонением Всевышнему. Недальновидные же оспаривают <это>».

Как могут простаки из желания выгоды оказывать почтение бездушным богатым и в неведении <своём> презрительно относиться к почитанию этого источника Света и порицать прославляющих его. Если бы рассудок их не был ущербным, разве забыли бы они суру <Корана, начинающуюся словами> “Клянись солнцем”...».

Abu-l Fazl 1867–1877, II, 235

В своих размышлениях о солярной метафизике и значении прославления «этого источника Света» Акбар ссылается на суру Корана «Солнце» (*aṣ-ṣams*). Величание светил и возношение им молитвы практиковались в мусульманской культуре. Трактат «Имадовы скрижали» Шихаб ад-Дина Сухраварди, например, содержал славословия солнцу и царскому *фарру*. Арабские молитвы солнцу были включены в написанную при Акбаре историю «Тарих-и Алфи» [Truschke 2016, 137]. Солярная семантика была востребована в разных сферах жизни. Солнечный календарь (заменивший принятый в исламе лунный) и новое «божественное» летоисчисление *тарих-и иллахи* (сменившее летоисчисление от хиджры) были введены в 1584 году специальным указом Акбара. В шахской резиденции в Фатехпур-Сикри,

<sup>20</sup> Бадауни сообщает, что поклонение солнцу происходило четыре раза в сутки [Badāoni 1865, 233].

как считает Р. Натх, многие архитектурные строения и само царское место были ориентированы на восход солнца [Nath 1985, 57]. Если принять во внимание исламскую эсхатологию, то могут обнаружиться дополнительные коннотации, связанные с ориентацией на восток. Согласно традиции, одним из явных признаков наступления конца света будет появление Даджала (аналог антихриста) и восход солнца на западе. Второе пришествие Исы (Иисуса) ознаменует победу над временно окрепшим злом и тираническим правлением лжемессии [Журавский 2004, 155]. Могольские падишахи нередко сравнивались и отождествлялись в придворных панегириках с Исой, что было призвано подчеркнуть и засвидетельствовать их особый мессианский статус. Можно предположить поэтому, что в могольской интерпретации солнце, восходящее на востоке, и приветствие его правителем могли восприниматься как утверждение истинного правителя и законности его власти, в отличие от нелегитимной власти узурпатора (лжемиссии), во время правления которого солнце встаёт на западе.

Важное значение солярной семантики и обрядовой составляющей концепции *фарр-и изади* подтверждают сюжеты могольской миниатюры, в которых падишах Акбар изображён поклоняющимся солнцу. Сохранилось несколько одиночных портретов правителя, где он представлен на нейтральном или условно трактованном пейзажном фоне, руки его сложены в молитвенном жесте, а лицо обращено к небу. На одной из миниатюр в верхнем углу живописного листа изображено солнце, которое приветствует Акбар<sup>21</sup>. В других композициях светило отсутствует, но его «присутствие» можно легко установить благодаря сюжету и иконографии портрета<sup>22</sup>. Сохранился также одиночный портрет сына Акбара, падишаха Джахангира, где он изображён подобным образом<sup>23</sup>. В своих мемуарах Джахангир писал:

«Светила, которые есть манифестации божественного Света, должно почитать в соответствии с их степенью<sup>24</sup>. Следует <также> сознавать, что истинным творцом и создателем всех образов и времён <является> Всевышний».

Джахангир 1980, 36

<sup>21</sup> «Акбар молится солнцу». Кон. XVI в. Indian Museum, Kolkata (No. D-1/NS-129) [Nath 1985, 262].

<sup>22</sup> Портрет падишаха Акбара. Нач. XVII в. Metropolitan Museum of Art, New York (29.160.20).

<sup>23</sup> Портрет падишаха Джахангира. Нач. XVII в. Metropolitan Museum of Art, New York (29.160.19).

<sup>24</sup> На средневековом мусульманском Востоке различали природу света солнца и луны (излучаемый и отражаемый свет). В своих мемуарах Джахангир называет солнце «Его Светлость Великое Светило» (*ḥaḏrat nauyir-i a'zam*), а луну – «Его Светлость Малое Светило» (*ḥaḏrat nauyir-i ašgar*) [Moïn 2014, 209]. Относительно эпитета солнца О. Трушке заметила, что это терминология философии озарения Сухраварди [Truschke 2016, 137].

Концепция *фарр-и изади* имела важный политический смысл: она утверждала и обосновывала не только незыблемость высшего авторитета земного владыки, но и незыблемость его высшего духовного призвания. В качестве идеальной модели рассматривалась такая система управления государством, при которой светская и религиозная власть сосредотачивались в руках падишаха. Для своих подданных могольский император являлся светским правителем (*bādšāh*), духовным наставником и водителем (*pīr-i muršīd, rāhnumā*). Особый сакральный статус венценосной особы подчёркивал сам падишах Акбар:

«Лицезрение правителей они воспринимают как <одну из форм> почитания Бога. На современном языке <земного владыку> именуют Тенью Аллаха (*zill allah*). Образ его непрестанно является источником памяти о Всевышнем. Тенью Господа (*sāya az xudāvand*)<sup>25</sup> также называют его».

Abu-l Fazl 1867–1877, II, 243

Только истинный правитель мог, не искажая, проводить в жизнь божественную волю, являясь Тенью Аллаха на земле. В свете могольской теории боговдохновенной власти наличие нимба указывало на духовное совершенство и священную чистоту монарха, его богоизбранность и святость. Все эти идеи подкреплялись генеалогической историей Великих Моголов. Их прародительницей по отцовской и материнской линиям (род Тимуридов и Чингисидов) была легендарная Алан-гоа, которая зачала от божественного Света трёх сыновей. Этот Свет априорно наследовали все её потомки из поколения в поколение, включая Великих Моголов, которые уже по своему рождению были законными носителями божественного *фарра*.

Для падишаха Джахангира концепция *фарр-и изади* представляла собой весьма важное дополнение к его легитимизации. Поскольку путь Джахангира к трону был тернист, он стремился всеми доступными средствами продемонстрировать и утвердить своё законное право на царствование. Как сообщает сам Джахангир, он взошёл на престол «во время восхода Его Светлости Великого Светила и освещения <его лучами> мира» [Джахангир 1980, 2]. Это обстоятельство побудило падишаха взять себе особый *лакаб* Нур ад-Дин, что переводится как «Свет веры». Придворные художники, состоящие на службе у Джахангира, активно переводили в изобразительную форму религиозно-философские метафоры и идеологические клише,

<sup>25</sup> *Сайя-и худаиванд* – персидский аналог арабского *зилл Аллах*.

разработанные ещё во времена Акбара. Зримое воплощение концепции *фарр-и изади* не ограничилось изображением одного только нимба. Для аллегорических портретов могольского правителя были найдены и более сложные формы с замысловатыми решениями, которые способствовали развёрнутой репрезентации имперского величия. Светоносная природа Джахангира могла быть запечатлена в виде тонких лучей и бликов наподобие ассиста, как, например, в миниатюре Абу-л Хасана, где от фигуры Джахангира исходит мерцающее золотое сияние (местами утрачено), озаряющее своим светом весь универсум<sup>26</sup>. В другой аллегорической композиции с участием падишаха изображен сам источник божественной эманации – огромное солнце с гало, украшением которого служат имена достославных предков Джахангира<sup>27</sup>. Короткие золотые лучи солнечного гало плавно переходят в лучистый нимб падишаха, свидетельствуя об их единой солярной природе и присутствии в них божественного Света.

Художники падишаха Джахангира находили и другие художественные решения при визуализации идеи *фарр-и изади*. Так, к рукописи «Акбар-нама»<sup>28</sup>, изготовленной в мастерской его отца падишаха Акбара, был добавлен новый титульный разворот с изысканно оформленными полями-*хашия*. В верхней части левого листа изображён парящий в небесах ангел. В руках он держит дискос, из которого изливается божественное пламя, освящающее находящийся ниже текст «Акбар-нама». В данном случае могольские художники следовали иконографическим приёмам более ранней мусульманской традиции. В персидских и турецких миниатюрах, изображающих чудесное вознесение пророка Мухаммада на небеса (*мирадж*), сферу горнего мира было принято представлять наполненной божественным свечением в виде золотых облаков и пламен. Парящие среди световых образований ангелы могли держать в руках золотые дискосы с огненным сиянием и протягивать их пророку либо изливать небесное пламя на него сверху<sup>29</sup>. Встречаются также иконографические варианты, где небесные существа представлены без дорогой утвари: пламя льётся непосредственно из их ладоней в направлении

<sup>26</sup> Абу-л Хасан. «Джахангир символически убивает Малика Амбара». Ок. 1616 г. The Chester Beatty Library, Dublin (In 07A.15) [Wright 2008, 345].

<sup>27</sup> Вишну Дас (?). «Маджлис Джахангира и Аббаса I». Ок. 1620 г. Freer Gallery of Art, Washington (F1942.16a).

<sup>28</sup> «Акбар-нама» Абу-л Фазла Аллами. 1602–1603 гг. Поля титульного разворота – перв. четв. XVII в. British Library, London (Or 12988, f. 2r).

<sup>29</sup> «Мирадж пророка Мухаммада». «Куллийат» Амира Хусроу Дехлеви. Шираз или Йазд. Ок. 1580 г. British Library, London (21104, fol. 317r.) [Gruber 2009, fig. 9].

к пророку Мухаммаду, символизируя, по всей видимости, *нур-и мухаммади*.

Схожую иконографию можно увидеть в аллегорических композициях, выполненных во времена Шаха Джахана (1627–1658). На одном из своих многочисленных портретов падишах представлен стоящим на троне (*taxt*) на фоне живописного речного пейзажа<sup>30</sup>. В верхней части композиции изображены четыре ангела. Двое протягивают Шаху Джахану корону и жемчужное ожерелье, декларируя легитимность его власти. Двое других изливают на падишаха пламевидный свет, тем самым манифестируя светоносную природу могольского владыки – средоточия божественной благодати. Голову Шаха Джахана украшает золотой нимб, который является неотъемлемой частью и зримым продолжением небесного свода. Расходящиеся радужные круги небосвода, образуя божественный ореол земного владыки, утверждают его в статусе вселенского правителя.

В другом аллегорическом портрете Шаха Джахана<sup>31</sup>, на котором он представлен вместе со своим вазиром Асаф-ханом, могольская концепция *фарр-и изади* визуализирована практически буквально. Примечательно, что в качестве изобразительной схемы художник Бичитр взял христианскую иконографию Святой Троицы, только вместо Иисуса он изобразил могольского падишаха. Как уже отмечалось выше, Великие Моголы нередко сравнивались в панегирической литературе с Исой (Иисусом), пророком и мессией в исламе. В миниатюре пребывающий на небесах Бог Отец направляет на Шаха Джахана золотой луч, который образует золотой нимб правителя, символизируя божественную санкцию и осеняющую благодать. Идеино-формальная специфика портрета отвечает его государственно-прокламативному предназначению. Художник близко к тексту «цитирует» слова Абу-л Фазла: «<Этот Свет Всевышний> эманурует в святой образ (падишаха) без какого-либо посредника» [Abu-l Fazl 1867–1877, I, 2]. Цитата содержит ключевую идею могольской политической программы: могольский падишах выступает в качестве медиатора между миром земным и небесным без каких-либо посредников. На практике это означало, что улемы и муджтахиды теряли реальную власть, подчиняясь светскому владыке. Эту же цель преследовал и выпущенный в 1579 году знаменитый *махзар* (*maḥzar*, «декларация») Акбара<sup>32</sup>. Формулу «без посредника» (*bī miyānjī*) Абу-л

<sup>30</sup> Читрман. «Аллегорический портрет Шаха Джахана с портретным медальоном». 1627–1628 гг. Metropolitan Museum of Art, New York (55.121.10.24).

<sup>31</sup> Бичитр. «Шах Джахан со своим вазиром Асаф-ханом». Ок. 1640 г. Arthur M. Sackler Gallery, Washington (S1986.403).

<sup>32</sup> Текст документа приведен у Бадауни [Badāoni 1865, 271]. Русскоязычный перевод см.: Антонова 1952, 249–250.

Фазл несколько раз повторяет на страницах своего труда, что только подтверждает важность её содержания [Abu-l Fazl 1867–1877, I, 45, 109].

Шах Джахан, также как и его отец Джахангир, старался придерживаться основных принципов политики Акбара, правда, в религиозной сфере, как принято считать, он проявлял большую сдержанность, опираясь главным образом на мусульманскую общину. В этой связи особого внимания заслуживает тот факт, что художник «осмелился» изобразить в живописной композиции Бога. В мусульманской культуре это считалось недопустимым, поскольку нарушало основной догмат ислама о невозможности засвидетельствования Всевышнего в изобразительной форме. Кроме того, существовал строгий запрет на поклонные образы. Возможно, поэтому художник и его покровитель применили иконографию *фирангов*, формально не нарушая запрета, так как в композиции был изображён именно западноевропейский Бог Отец. Следует отметить, что изначально могольская концепция *фарр-и изади* не имела в виду бога мусульман или индусов, она основывалась на принципах введённой Акбаром «божественной веры» («*din-i illahi*»), где провозглашался единый Бог всех религий (Абсолют). Таким образом, во времена Акбара все вероучения признавались равно достойными, а могольский владыка являлся истинным и законным правителем для представителей всех конфессиональных сообществ.

В рассматриваемом портрете Шаха Джахана художник Бичитр развил идею божественной благодати и небесного благолепия, изобразив на небесах двух ангелов: одного – играющим на лютне и наполняющим пространство божественными звуками, второго – изливающим на могольского владыку золотистый дождь в виде полупрозрачных миниатюрных цветов. Живописец, судя по всему, был хорошо знаком с индийской художественной традицией<sup>33</sup>, где цветочный дождь – устойчивая метафора божественной благодати и поощрения. Как сказал древнеиндийский поэт Ашвагхоша, «Дэвы с Неба лили дождь цветочный, // Музыка играла в Небесах» [Ашвагхоша 1990, 232]. Внутри божественного луча художник изобразил золотые пламена и парящего голубя с нимбом – символ Святого Духа в христианстве. Смысловое наполнение европеизированной формы в могольской портретной живописи непременно предполагало могольскую интерпретацию [Атманова 2016, 99–100]. В Коране Святой Дух (*ruḥ al-qudus*) – это ангел Джибраил

<sup>33</sup> Имя Бичитра говорит о том, что художник был индусом.

(Гавриил)<sup>34</sup>. В мусульманском мистицизме он – архетип человечества, иногда его также отождествляют со Светом Мухаммада и предвечной сущностью пророка.

Смелое иконографическое решение Бичитра, представляющее концепцию *фарр-и изади* в виде тринитарной схемы, можно отнести к уникальным явлениям могольского аллегорического портрета. По-видимому, на подобные неординарные решения так никто больше из могольских художников и не отважился, во всяком случае, примеров тому не сохранилось. Изображения же божественного сияния не в форме нимба, а в виде луча, нисходящего на могольского падишаха, встречаются. В одном из аллегорических портретов падишаха Аурангзеба<sup>35</sup> (1658–1707), например, художник изобразил мощный поток света, который пробивается сквозь стусившиеся тучи, озаряя сидящего на террасе правителя и подтверждая его неземную природу и величие.

### Падишах-солнце

Неотъемлемой частью официальной пропаганды Великих Моголов являлась прокламация светоносности монаршей особы и её солнечной природы. Солярные мотивы и тема светоносности традиционно обыгрывались во всех придворных славословиях. Лучезарный лик могольского владыки в них отождествлялся с солнцем, а меч правителя нередко сравнивался с лучом Великого Светила. В трудах Абу-л Фазла падишах Акбар провозглашается «Светом солнечной сущности» (*nūr-i xūršīd-zāt*), «законным наследником Великого Светила» (*valī'ahd-i nauyir-i a'zam*) и «единственным <обитателем> в святая святых Света» (*yiktā-yi xalvatkada-yi nūr*) [Abu-l Fazl 1877, 6, 8]. Мухаммад Хади в своём вступлении к мемуарам падишаха Джахангира так говорит о рождение правителя: «Солнце величия и славы возшло» [Джахангир 1980, 443]. Могольские императоры удостоиваются таких хвалебных титулов, как Солнце государства и веры (*āftāb-i mulk-u dīn*), Солнце (букв. «око мира») щедрости и изобилия (*čašm-i jahān-i jūd-u afzal*) и т. п. Всё, чего бы ни коснулась мысль или длань могольского владыки, наполняется светом (*pur-nūr, nūrānī*), он озаряет своим сиянием мир, корону и трон (*gayhān-furūz, furūzanda-yi afsar-u taxt*).

<sup>34</sup> В трёх случаях из четырёх [Налич 2009, 62].

<sup>35</sup> Хунхар (?). «Аурангзеб, озарённый божественным лучом». Ок. 1660 г. Freer Gallery of Art, Washington (F1996.1b).

Солярная семантика изобилует и в царских атрибутах, и инсигниях, символизируя всемогущество бога и величие дарованной им власти [Malecka 1999]. В «Аин-и Акбари» Абу-л Фазлом перечисляются монаршие регалии и их виды: *ауранг* (трон), *чатр* (зонт), *сайабан* (букв. «хранитель тени», синоним – *афтабгир*, букв. «держатель солнца») и т. д. Историк не указывает на их солярную символику прямо, в книге она раскрывается опосредованным образом. Главе об инсигниях предшествует раздел, посвящённый иллюминации, а также семантике почитания света, солнца и огня. Главу о царских регалиях предваряет упоминание *шамса*<sup>36</sup> – солярного символа, являющегося зримым воплощением идеи *фарр-и изади*: «Шамса *чартака*<sup>37</sup> царствования есть божественное сияние (*farr-i izadī*)» [Abu-l Fazl 1867–1877, I, 45]. В официальных хрониках и панегириках времени Шаха Джахана солярная тема звучит довольно часто при упоминании или описании знаменитого павлиньего трона и царского *чатра*.

Солярная символика монарших атрибутов и регалий имеет своё подтверждение и в миниатюрной живописи. Навес над тронном правителя, например, часто украшает геральдическая композиция: солнце, фланкированное двумя парящими райскими птицами. Великое Светило символически изливает божественный свет на правителя и его царское место. Золотые птицы, очевидно, символизируют птицу Хумай. Согласно преданию, тот, на кого падала её тень, становился счастливым и легитимным обладателем царского *фарра*. В миниатюрной живописи солнце может украшать также трон могольского падишаха. Солярный мотив всегда размещается в верхней части спинки трона и находится на одном уровне с головой падишаха. Поскольку верхняя часть спинки могольского трона часто напоминает пламевидную форму и служит «фоном» правителю, возникает возможность предположить, что здесь присутствует скрытая аллюзия на огненный нимб. Особый сакральный статус царского места вполне допускает такую интерпретацию. Изображение же солярного мотива на «огненном нимбе» только усиливает идейное содержание концепции *фарр-и изади* (светоносность и солнцеподобность могольского владыки).

В одном из аллегорических портретов Аурангзеба<sup>38</sup>, где правитель представлен верхом на коне, царский *афтабгир* украшен изо-

<sup>36</sup> Слово *šamsa* образовано от *šams* («солнце»). *Шамса* – солярный мотив, которым украшали царские покои и резиденцию, также им иллюминировали фронтисписы шахских манускриптов.

<sup>37</sup> *Чартак* (букв. «четыре арки») – сводчатый четырёхарочный павильон. Здесь обыгрывается тема мирового владычества: *чартак* символизирует четыре стороны света, т. е. весь мир.

<sup>38</sup> «Аурангзеб на коне». 1730-е гг. Государственный Эрмитаж (ИС-2073).

бражением светила, рассеивающего облака. С одной стороны, солярный мотив зримо подтверждает конвенциональную символику монаршей инсигнии, с другой стороны, он иносказательно «свидетельствует» о солнечной природе могольского падишаха. Функциональное предназначение *афтабгира* – защита от солнечных лучей. Само небесное светило в портретной композиции не представлено, следовательно, солярный мотив инсигнии не является его физическим отражением. Мотив изображён на внутренней стороне *афтабгира*, которая обращена к падишаху, иначе говоря, солнце инсигнии является отражением самого Аурангзеба. Солнцеподобный император разгоняет стустившиеся на небесном своде облака, символизируя этим победу над хаосом и наступление века всеобщего благоденствия. Изобразительная метафора является зримым аналогом ономастических «инсигний» и солярных по своей семантике хронограмм (*tārīx*) Аурангзеба, в которых он провозглашается «Освещающим мир Солнцем» (*āftāb-i ‘ālamtāb*) [Нади Hasan 2008, 23].

Мифологема «правитель-солнце» относится к общекультурным универсалиям. В синхронном могольскому времени европейском искусстве она имела преимущественно завуалированную форму выражения. Например, в знаменитом портрете английской королевы Елизаветы (1559–1603), на котором она представлена с радугой<sup>39</sup>, прочтение солярной семантики возможно только благодаря написанному на картине девизу: «Нет радуги без солнца» (*Non sine sole iris*). Небесная радуга, находящаяся в руке Елизаветы, указывает на то, что королева сама олицетворяет солнце. Во времена короля Людовика XVI (1643–1715) метафора король-солнце реализовывалась главным образом в театрализованных постановках. Правитель выступал в образе Восходящего светила или Аполлона, облачившись в соответствующий костюм.

В могольской живописи идея солнцеподобия могольского правителя и его солярной природы могла быть выражена не только завуалировано, но и напрямую. Могольский правитель не выступал в роли солнца, он сам являл собой светило. Поскольку, как было сказано выше, религиозно-мистическая концепция *фарр-и изади* составляла основу могольской идеологической программы и содержала фундаментальную идею о сакральной благодати, исходящей на земного владыку от Великого Светила, и о его тождественности солнцу, то неудивительно, что придворные художники были заняты поиском подходящих образов-анalogий для её визуального воплощения. Решение было найдено достаточно быстро и оказалось довольно

<sup>39</sup> «Портрет королевы Елизаветы с радугой». Ок. 1600 г. Hatfield House.

простым: сама форма нимба / ореола «цитировала» зримый образ небесного светила. В таком солярном ореоле могольский владыка представлял падишахом-солнцем, озаряющим своим светом весь универсум. В монаршем портрете часто встречается золотой круглый нимб с расходящимися от него тонкими лучами. Ещё одним вариантом является лучистое двойное гало, изображённое в одном из аллегорических портретов Джахангира<sup>40</sup>, на котором падишах предстаёт побеждающим силы мирового зла, персонифицированного в образе Далиддара. Апофеозом идеи солнцеподобия является золотой ореол в виде огромного солнечного диска, изображённый в двух других аллегорических портретах Джахангира<sup>41</sup>. Мистическое сияние, излучаемое падишахом-солнцем, заполняет собой большую часть композиции, достигая поистине неземных масштабов. Внизу солярный ореол обрамляет серп полумесяца, вносящий дополнительные смысловые обертоны в содержание аллегорической композиции. Комбинированный солярно-лунарный ореол воспроизводит вербальную формулу традиционных хвалебных титулов и именовании: «Солнце на небесах могущества и правления, Луна на небесном своде справедливости и счастья», «Квинтэссенция соединения дня и ночи» и т. п. [Melikian-Chirvani 1999, 92; Abu-l Fazl 1877, 6]. Соединение двух небесных тел, олицетворяющих день и ночь – малые величины, которые образуют сутки, недели, месяцы, годы и так в бесконечной прогрессии, – метафора вечности и, по сути, вневременного континуума, в котором властвует Великий Могол [Атманова 2016, 110].

\* \* \*

Концепция *farr-i izadi* имела различные виды репрезентации в могольской живописи, но форма нимба была самой устойчивой и наиболее часто воспроизводимой. Начиная со времени правления Джахангира, нимб стал обязательным элементом (за редкими исключениями) в официальных портретах могольских императоров<sup>42</sup>, и эта традиция имела своё продолжение вплоть до правления последнего могольского падишаха Бахадур-шаха Зафара (1837–

<sup>40</sup> Абу-л Хасан (?). «Джахангир уничтожает Далиддара». Ок. 1620 г. Los Angeles County Museum of Art (M.75.4.28).

<sup>41</sup> Бичитр. «Джахангир предпочитает суфийского шейха правителям». 1615–1618 гг. Freer Gallery of Art, Washington (F1942.15a); Абу-л Хасан. «Сон Джахангира». Ок. 1618 г. Freer Gallery of Art, Washington (F1945.9a).

<sup>42</sup> Иногда с нимбами могли изображаться также могольские принцы и некоторые иранские шахи (например, Аббас I Сафави).

1858). Благодаря могольской миниатюре этот символ получил распространение в портретной миниатюре других живописных школ Индии (дакхани, раджастхани и пахари), не став, однако, обязательным элементом иконографии. Не обошли его своим вниманием и европейские мастера. В выполненных Рембрандтом свободных импровизациях могольских миниатюр нимб часто украшает головы падишахов. Но, что ещё более примечательно, в европейских гравюрных портретах XVII века, «официально» представляющих могольских императоров, нимбы встречаются тоже. Эти гравюрные портреты не являются точными копиями с могольских портретных миниатюр, а выполнены, скорее, по мотивам могольских произведений. Гравюрные портреты Великих Моголов создавались для иллюстрирования европейских печатных изданий, что, по идее, предполагало определённую «цензурную правку», которая к данным изображениям, по-видимому, не была применена.

Комплексный подход, заключающийся в сопоставлении вербальных и изобразительных источников<sup>43</sup>, проведение компаративистских параллелей и детальное исследование миниатюр, – все эти методы подтверждают тот факт, что «прочтение» нимба в могольском монаршем портрете не может иметь однозначного толкования. Нимб символизирует не только святость и богоизбранность монарха, но зримо воплощает целый комплекс идей, непосредственно связанных с концепцией *фарр-и изади*, её политическими и сакрально-мистическими коннотациями. Смысловым наполнением могольского символа являются не только разные восточные традиции (религиозные, философско-мистические и политические), но и достаточно насыщенная, многоаспектная идеологическая программа Великих Моголов, подкреплённая политической теорией и конвенциональными властными мифологемами.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Антонова 1952 – Антонова К. А. Очерки общественных отношений и политического строя могольской Индии времен Акбара (1556–1603). Москва, 1952.
- Атманова 2016 – Атманова Ю. Г. Прославление падишаха Джахангира: поэтологические вариации могольского аллегорического портрета // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2016. № 3 (9). С. 97–114.

---

<sup>43</sup> Письменные и изобразительные источники взаимодополняют и подтверждают друг друга.

- Ашвагхоша 1990 – *Ашвагхоша*. Жизнь Будды. *Калидаса*. Драмы / Пер. К. Бальмонта. Ред. Г. М. Бонгарда-Левина. Москва, 1990.
- Вертоградова 2014 – *Вертоградова В. В.* Живопись древней Индии по «Читрасутре» из «Вишнудхармоттарапураны» – теория и технология. Москва, 2014.
- Грибов 1995 – *Грибов Ю. А.* Образ Ивана Грозного в трактовке посадских художников последней четверти XVII века // Народное искусство России: традиция и стиль. Труды Государственного Исторического музея. Вып. 86. Москва, 1995. С. 13–28.
- Джахангир 1980 – *Нур ад-Дин Мухаммад Джахангир*. Джахангир-наме (Тузук-и Джахангири) / Под ред. Мохаммада Хашема. Техран, 1359 (1980). На фарси.
- Журавский 2004 – *Журавский А. В.* Ислам. Москва, 2004.
- Налич 2009 – *Налич Т. С.* Ангелы и другие сверхъестественные существа в исламе. Москва, 2009.
- Abu-l Fazl 1867–1877 – *Abu-l Fazl-i 'Allāmī*. The Āin-i-Akbarī. Ed. by H. Blochmann. Vol. I–II. Calcutta, 1867–1877. На фарси.
- Abu-l Fazl 1877 – *Abu-l Fazl Mubarak 'Allami*. The Akbarnamah. Ed. by Maulawi Abd-ur-Rahim. Vol. I. Calcutta, 1877. На фарси.
- Badāoni 1865 – *Al-Badāoni Abd al-Qādir*. The Muntakhab al-Tawārikh. Ed. by W. N. Lees and Ahmad Ali. Vol. II. Calcutta, 1865. На фарси.
- Goswamy, Dahmen-Dallapicola 1976 – *Goswamy B. N., Dahmen-Dallapicola A.* An Early Document of Indian Art: The Chitralaksana of Nagnajit. New Delhi, 1976.
- Gruber 2009 – *Gruber Ch.* Between Logos (Kalima) and Light (Nūr): Representations of the Prophet Muhammad in Islamic Painting // *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*. Vol. 26. Leiden, 2009. P. 229–262.
- Hadi Hasan 2008 – *Hadi Hasan*. Mughal Poetry: Its Cultural and Historical Value. Delhi, 2008.
- Koch 2010 – *Koch E.* The Mughal Emperor as Solomon, Majnun, and Orpheus, or the Album as a Think Tank for Allegory // *Muqarnas*. Vol. 27. Leiden, 2010. P. 277–311.
- Lāhaurī 2006 – *'Abd-us-Sattār b. Qāsim Lāhaurī*. Majālis-i Jahāngirī. Ed. by A. Naushāhī, M. Nizāmī. Tehran, 2006. На фарси.
- Malecka 1999 – *Malecka A.* Solar Symbolism of the Mughal Thrones. A Preliminary Note // *Arts asiatiques*. 54/1. P. 24–32.
- Melikian-Chirvani 1999 – *Melikian-Chirvani A. S.* Sa'ida-ye Gilani and the Iranian Style Jades of Hindustan // *Bulletin of the Asia Institute*. New Series. Vol. 13. 1999. P. 83–140.
- Moin 2014 – *Moin A. Azfar*. The Millennial Sovereign: Sacred Kingship and Sainthood in Islam. N.Y., 2014.

- Nath 1985 – *Nath R.* History of Mughal Architecture: Akbar (1556–1605), the Age of Personality Architecture. Vol. II. New Delhi, 1985.
- Pandey 1989 – *Pandey D. P.* Sūrya: Iconographical Study of the Indian Sun God. Delhi, 1989.
- Putten 2009 – *van Putten J. C.* Jahangir Heroically Killing Poverty: Pictorial Sources and Pictorial Tradition in Mughal Allegory and Portraiture // The Meeting Place of British Middle East Studies: Emerging Scholars, Emergent Research & Approaches. Eds. by Refqa Abu-Remaileh, Amanda Phillips. Newcastle, 2009. P. 99–119.
- Truschke 2016 – *Truschke, Audrey.* Translating the Solar Cosmology of Sacred Kinship // The Medieval History Journal. 19/1. 2016. P. 136–141.
- Wright 2008 – *Wright E.* Muraqqa: Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library, Dublin. Alexandria, 2008.

*Материал поступил в редакцию 10.06.2017*