

МИНИАТЮРА ШКОЛЫ ПАХАРИ

Ом Чанд Ханда

Доктор истории и литературы,
директор индийско-американской
неправительственной организации
«Infinity Foundation»,
почетный член общества «Калп».

Индия, г. Шимла.

oc_handa@hotmail.com

Научный перевод: И.В. Фотиева.

Аннотация

Статья посвящена исследованию миниатюрной живописи в районе Гималаев – живописи школы Пахари. В фокусе внимания автора – становление и развитие этой художественной традиции в искусстве Индии, а также особенности техники, стилистические и тематические разновидности миниатюры на бумаге и вышивной живописи.

Ключевые слова: искусство Индии, генезис, миниатюра школы Пахари, стиль Басохали, эпоха Великих Моголов, миниатюра на бумаге, «вышивная живопись».

Библиографическое описание для цитирования:

Ханда О.Ч. Миниатюра школы Пахари // Искусство Евразии. – 2015. – № 1 (1). – С. 25-48. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.002. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/416035/9/>

Прежде чем мы начнем обсуждение миниатюрной живописи в районе Гималаев, известной во всем мире как живопись школы Пахари (миниатюрная живопись Пахари), следует проследить генезис этой художественной традиции и ее корней, а также сопутствующих факторов, которые породили ее различные стилистические и тематические разновидности.

На самом деле живопись на протяжении многих веков оставалась искусством простых людей, которые приурочивали свои картины к различным торжественным поводам. Тем не менее, народные искусства становятся изысканными и сложными в руках немногих одаренных мастеров. И когда это мастерство становится наследственным, соответствующие семьи в местном сообществе занимают вполне определенное место, связанное с тем или иным искусством или ремеслом. Так появились династии художников (chitraire), каменщиков (bataihre), ювелиров (sunar), хирургов (kanghaire), плотников (tarakhan), кузнецов (lohar) и т.д. Согласно народному сказанию о происхождении профессиональных гильдий, у Вишвакармы –

Божественного Мастера – было четыре жены. Каждая из них родила сына, а каждый из сыновей унаследовал различные навыки от родителей и передал своим потомкам. Таким образом зародись профессиональные гильдии художников, хирургов, плотников и кузнецов. Несомненно, эти профессиональные сообщества были тесно вплетены в жизнь горных сообществ Гималаев. Это подтверждает малоизвестный и мало оцененный факт, что гильдии профессиональных художников существовали в этом регионе гораздо раньше появления персидского стиля живописи в Индии.



Рис. 1. Миниатюра для ритуальной церемонии.

В то время как простые люди обходились собственным народным искусством, правители пользовались услугами мастеров-живописцев, в том числе для различных ритуальных церемоний (рис. 1). Это покровительство мастерам живописи привело к формированию наследственного института художников. Под патронажем царей некоторые из семей художников были подняты на более высокую социальную ступень в знак признания их мастерства, так что некоторые семьи брахманов также приняли живопись как возможную для своей касты профессию. В связи с этим известны имена пандита Сео из Базохали и пандита Гахья Наротам из округа Манди [1, с. 58]. Но, однако, семья пандита Сео, напротив, впоследствии была низведена до более низкой касты именно из-за того, что сделала живопись профессией. Сегодня есть еще семьи художников в ряде деревень в районе Кангра, но большинство из них отказались от наследственной профессии для лучших перспектив в других областях. Лишь некоторые

продолжают унаследованное дело с надеждой улучшить положение и пополнить свои доходы. Кроме того, некоторые правители занимаются живописью в качестве хобби. В этом отношении можно упомянуть раджу Амара Чанда из Кахлура, Миана Басанта Сингха из Арки и шаха Притама из Гарвала.

Таким образом, мы видим, что художники выполняли важную роль в удовлетворении религиозно-эстетических потребностей людей. Они украшали дома своих покровителей традиционными настенными росписями на различных торжественных мероприятиях. Тем не менее, рисунки и картины, выполненные для ритуальных или обрядовых целей, не были больших размеров. Возможно, редукция эпических картин от «читрашала» до «каухара» знаменовала поворот к миниатюризации в живописи, выполняемой на стене, которая затем для удобства была переведена на ткань или бумагу (рис. 2).

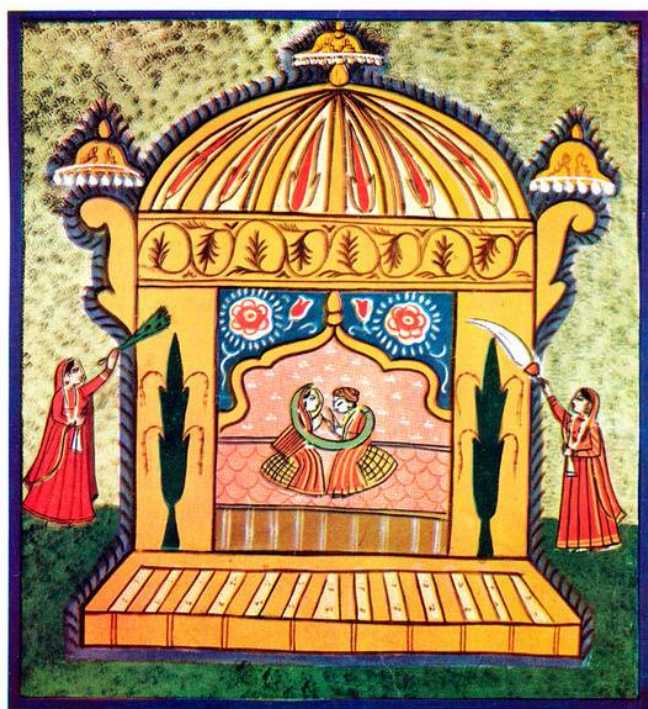


Рис. 2.

Как можно заключить из сохранившихся фресок Аджанты и Наланды, настенные картины в материковой части Индии были обширных форматов, но настенные украшения интерьеров в гималайском регионе создавались на отдельных панелях, для того чтобы они потом могли комбинироваться друг с другом. Здесь не стоит искать влияния традиций Великих Моголов. Создание картин на отдельных панелях – давняя, многовековая практика в горных регионах, что может быть подтверждено наличием резных деревянных панелей в храме Лакшана Деви в Брахмауре, в храме Шива Шакти в Читрари и в храме Маркула Деви в Удайпуре, а также во многих других нестареющих деревянных храмах. Возможно, миниатюризация в живописи на дереве была инновацией местных ремесленников для практического удобства, а это, в конечном итоге, отразилось на настенной живописи, необходимой для поддержания святости и достоинства предмета. Последнее соображение также потребовало, чтобы картина была выполнена на почтительной высоте от пола [4, с. 15]. Таким образом, мы видим, что тенденция к миниатюризации не была заимствована извне, но развивалась изнутри.

Так называемые «примитивные миниатюры Пахари» были сделаны на бумаге ручной работы (Sialkoti kagaz) с помощью собственноручно изготовленных минеральных и растительных красок. Эти миниатюры унаследовали темы, стиль и технику настенных росписей, которые также были сделаны с помощью самодельных минеральных или растительных красок. Они выполнялись для гороскопов и различных ритуалов, а иногда и для каких-то конкретных целей гораздо раньше, чем картина стала предметом радости и гордости правителей и знати (рис. 3).

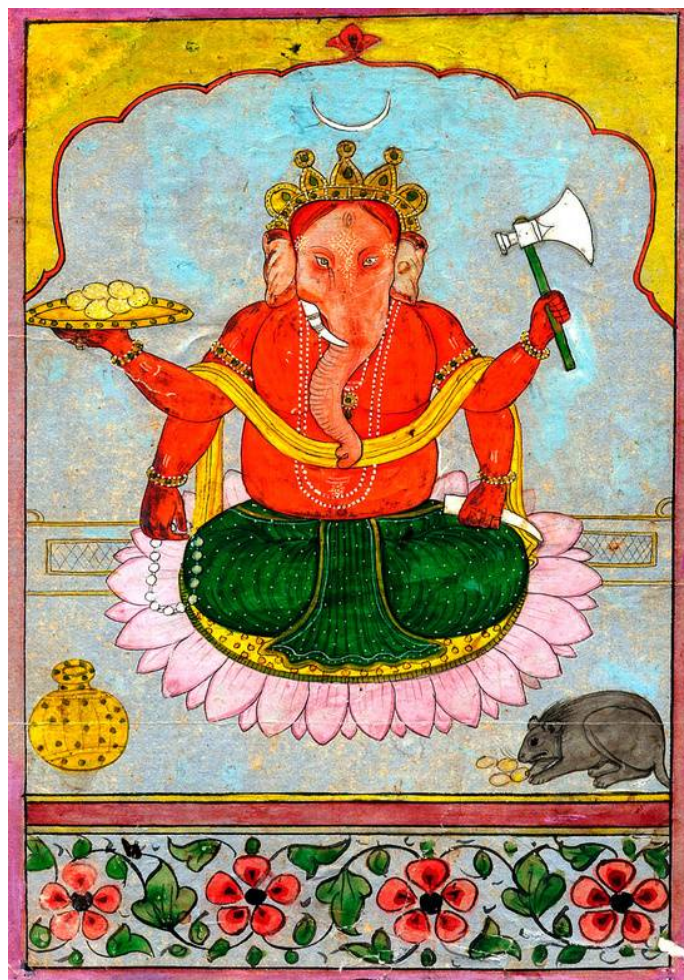


Рис. 3.

Некоторые из таких старых миниатюр-гороскопов сохранились в Центре народной культуры Химачала (Himachal Lok Sanskriti Sans-than), расположенном в Манди (штат Химачал-Прадеш), но после смерти Чандара Мани Кашиапа, руководителя этого Центра, в сентябре 1999 года, судьба этого учреждения неизвестна.

Создание «брачных миниатюр» (kauharas), гороскопов и магических изображений бога Ганеши (Shiv-chautris) было сложным традиционным искусством, особенно если учесть требования аутентичности, каноничности и сакральности, в силу которых ни один иностранец не мог быть привлечен к работе. С другой стороны, изображение фигур было под сильным исламским табу. Эти жесткие религиозные ограничения были очень мощным фактором, противостоящим любым иностранным влияниям на традиционное искусство. Таким образом, популярное, но упрощенное предположение, что миниатюрная живопись Пахари сформировалась под персидским влиянием, не имеет под собой почвы. Кроме того, идет затяжная дискуссия среди

ученых об истоках живописи Пахари. Некоторые, как уже сказано, приписывают ее происхождение индо-персидскому влиянию или воздействию искусства Моголов, но из сказанного ясно, что ничто не может расти и процветать, особенно искусство, если оно не соответствует духу народа и страны.

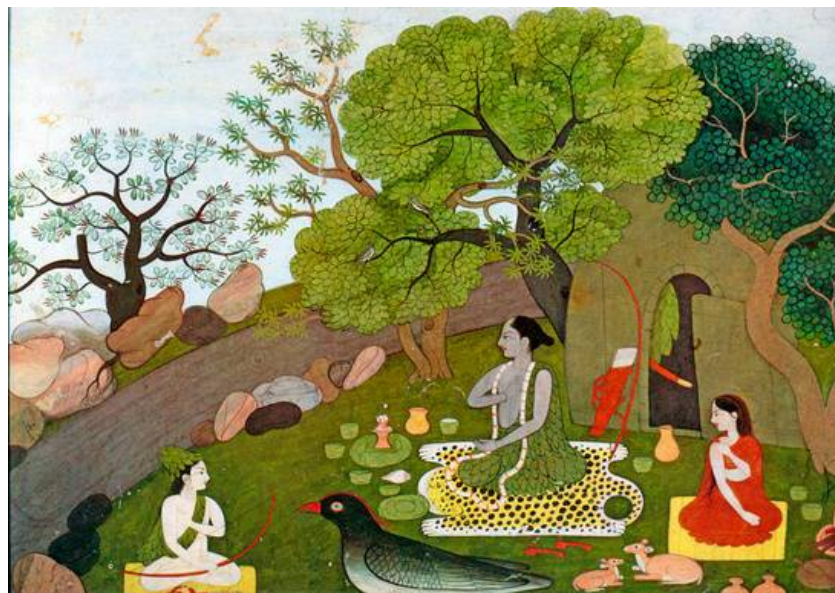


Рис. 4.

Эхо движения Бхакти во внешних гималайских царствах открыло новую эпоху религиозно-эстетического опыта. Народные искусства под влиянием этого движения, как правило, становятся более изысканными, но не выходя за рамки того, что может быть определено как «примитивная сложность». В произведениях воплощались мифологические темы для удовлетворения религиозно-эстетических стремлений их покровителей (рис. 4). Таким образом, можно предположить, что традиции народной живописи уже существовали во внешних, отдаленных от центра, гималайских царствах гораздо раньше XVI века – гипотетического времени происхождения живописи Пахари. Но, в целом, живопись не могла еще процветать как утонченное искусство в рамках традиционных общественных установок, которые расценивали ее как второстепенное занятие, равно как и все другие виды художественной деятельности. Пример с низведением пандита Сео, как отмечалось ранее, весьма показателен.

Тем не менее, местные правители, под влиянием богатой культуры империи Моголов, начали поощрять художников. Таким образом, искусства живописи и музыки достигли желанного признания во внешних гималайских царствах и начали воспринимать индо-персидские технические и стилистические влияния. Эти влияния привнесли величие, изысканность и сформировали специфику традиционной живописи, и таким образом родился новый арт-стиль. Но не только этот фактор помогал слиянию двух художественных стилей: социально-культурные брожения того периода также в равной степени ответственны за эту трансформацию. Возможно, в сложившейся религиозно-культурной ситуации народная живопись также привнесла свои мельчайшие нюансы в этот стиль. Ранние картины стиля Басохали безошибочно подтверждают это предположение. В этом контексте важно наблюдение М.С. Рандхавы, что «если верны предположения о давности и территории распространения, то этот стиль весьма древний; в противном случае он не был бы так широко распространен» [4,

с. 15]. В самом деле, в XVI–XVII веках так называемый стиль Басохали, вдохновленный движением Бхакти, распространился почти всюду в феодальных центрах к западу от Сатледжа под патронажем местных правителей и знати.

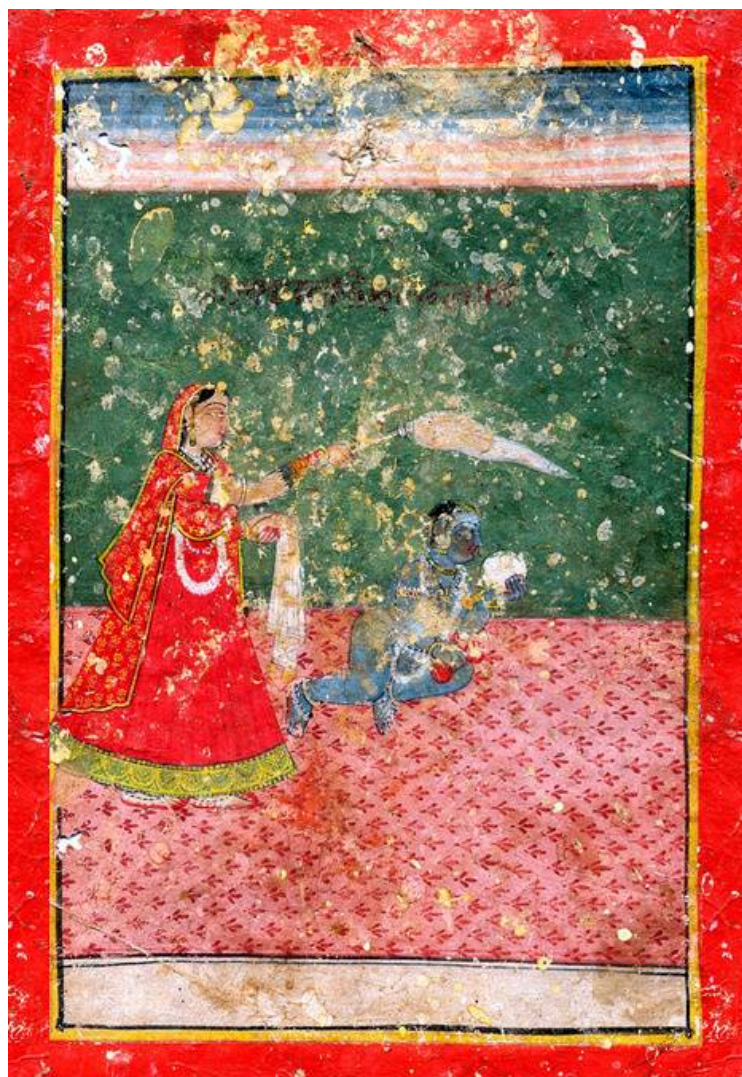


Рис. 5.

В этих ранних картинах преобладают народные элементы: двумерные плоскости, независимо от визуальной перспективы; плоские развертки основных цветов с обилием ярко-красных тонов; большие лotosовидные глаза, подчеркнутые носы и узкие губы на широких лицах, умышленное искажение конечностей и т.д. Эти картины, как правило, обрамлены пылающе-красными рамками (рис. 5). Тем не менее, примитивная страстность, выраженная в радикально ярких и горячих красках в начальном периоде развития картин стиля Басохали, сменяется более тонким использованием мягких тонов. Рыбовидные глаза, крутые лбы и орлиные носы свидетельствуют о постепенном отходе от народного стиля к изысканности (рис. 6).



Рис. 6.

Этот процесс сублимации продолжался под влиянием творчества художников из имперских мастерских Моголов до тех пор, пока традиционное искусство не ассимилировало их «сказочный мир», характеризующийся сочностью и утонченностью чувственных линий и мягкими, мечтательными пастельными оттенками. Когда Аурангзеб Аламгир (1658–1707) взошел на престол в Дели, имперские мастерские переживали плохие дни. Император был ревностным мусульманином-суннитом чрезвычайно пуританского темперамента. Он презирал искусства, особенно музыку, что создавало чувство неуверенности среди профессиональных художников в Дели. В поисках безопасного пристанища и зеленых мирных лугов многие из них переехали в царства западных Гималаев, где они не только нашли убежище, но и респектабельную жизнь в качестве художников. Цари и вельможи охотно им покровительствовали. Такая ситуация способствовала усилению прямых контактов между местными художниками и эмигрировавшими из мастерских Моголов, что в дальнейшем модифицировало школу живописи Пахари.

Таким образом, под индо-персидским влиянием в западных гималайских царствах не только появился новый стиль, но и основная концепция этого искусства была преобразована. И душа, и форма живописи подверглись метаморфозам. В то время как в прошлом главной движущей силой живописи была система религиозных убеждений, теперь картина воплощала дух романтических иллюзий и служила для удовольствия элит (рис. 6). Продажа и дарение картин стали символом статуса для царей, князей и знати. Это потребовало создания копий одной и той же картины. Для этого мастер готовил перфорированный трафарет на пергаменте, который на местном диалекте назывался чарба (charba). Копии миниатюры могли выполняться его помощником по его поручению и под его руководством. Примечательно, что все миниатюры были сделаны на бумаге ручного изготовления, которая выделялась в Сялкотте (сегодня Пакистан), называемой Sialkoti kagaz. Иногда аналогичная бумага изготовлялась в местных мастерских. Художники сами делали краски и кисти. При изготовлении красок художник использовал местные минералы и растительное сырье, а некоторые минеральные краски закупались извне. Эти компоненты смешивались с животным клеем, и весь процесс был чрезвычайно сложным и трудным. В результате

покровительства правителей искусство живописи достигает новых высот и завершается созданием художественного стиля, который выделяется своей чувственной красотой и поэтической выразительностью. Тем не менее, сформировавшийся в уединении дворцов и достигший там зенита своей славы, он утратил свои корни. Это стало одной из основных причин преждевременной «кончины» славной художественной традиции, несмотря на последующую новую волну социально-культурного возрождения под западным влиянием. Таким образом, доминируя в течение трех столетий, с 16 по 19-е, он рухнул почти внезапно. Даже сегодня те из художников, которые принадлежат к семьям, традиционно занимающимся живописью, и зарабатывают на жизнь своей профессией, – не готовят миниатюры в традиционной манере, но либо изготавливают имитации, либо делают незрелые и неуклюжие копии для рынка. Некоторые из них в Кангре и Чамбе создают традиционные «брачные минатюры» и декоративные изображения для украшения главного входа в дом (bang-dwaris) для своих покровителей. Живопись Пахари в ее различных формах – миниатюры, фрески и «вышитая живопись» (rumals) – знаменует собой важную веху в истории индийского искусства, а точнее, мирового искусства. Только несколько художественных направлений могут соперничать с ней по своей славной истории продолжительностью в триста лет, широкой тематической палитре, свободе и лиричности, мягкости пастельных тонов, которые навевают чувство эфирной легкости и утонченности. Обширность географического района, охваченного этим искусством, которое лидировало в предгорьях западных Гималаев в различных царствах, также поражает. От Пунча в Джамму и Кашмире на крайнем западе – до Гарвала в Уттаранчале на востоке, это искусство развивалось в царствах Джамму, Басохали, Чамбе, Нурпуре, Гюлере, Кангре, Манди, Кулу, Биласпуре, Арки, и т. д. Кроме царств Джамму и Басохали, которые образуют сегодня части штатов Джамму и Кашмира, и Гарвала в западной части Уттаракханда, все другие царства в настоящее время составляют часть штата Химачал-Прадеш. Все эти штаты, а именно, Джамму и Кашмир, Химачал-Прадеш и Уттаракханд в настоящее время составляют западную часть Индийского Союза. Поскольку правители этих царств принадлежали к группе раджпутов, то школа живописи, которая процветала в своих королевствах, также стала именоваться «раджпутской живописью» в более ранних работах по этой теме. Тем не менее, она также была известна как Школа живописи Химачала, потому что большинство центров этой школы в настоящее время находятся на территории штата Химачал-Прадеш. В более ранних работах она также именовалась живописью Кангры, так как первые ее образцы были обнаружены в штате Кангра. Однако в последнее время этот стиль обычно определяется как школа живописи Пахари, или просто живопись Пахари, так как все центры этой школы были расположены в горах (pahar) западных Гималаев. Ирония ситуации состоит в том, что ее различные суб-школы соотносились со столичными центрами, где этот стиль процветал, а не со стилистическими особенностями разных художников, несмотря на то, что многие из художников Пахари работали в различных местах в разные времена. Таким образом, часто работы одного и того же художника классифицировались по-разному. Поэтому имена большинства из художников Пахари теряются в неизвестности. Кроме того, из-за этой неопределенности многие произведения Манаки, художника из села Гюлер в штате Кангра, были отнесены к с. Маларам в штате Гарвал [2, с. 22-25] и в результате была «обнаружена» фиктивная «школа живописи Гархвала».

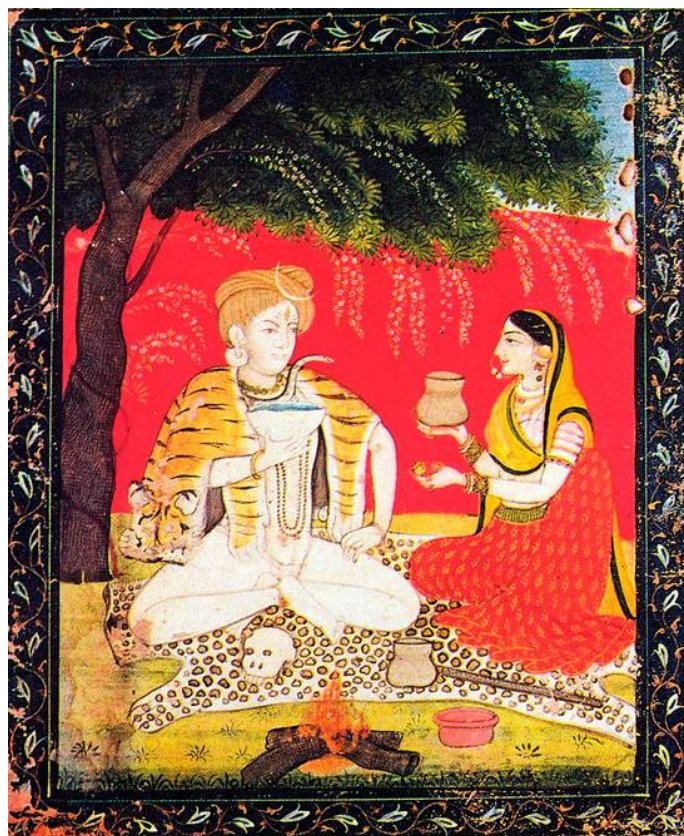


Рис. 7.

Живопись Пахари не могла бы быть столь богатой и яркой, если бы не была вдохновлена движением Бхакти вайшнавов с его бесконечным спектром тем, которые могли выразить все мыслимые человеческие настроения и эмоциональные оттенки. Кроме литературных произведений вайшнавов, классические работы последователей Шивы и школы Шакти также дали многочисленные темы для живописи Пахари (рис. 7). Однако именно движение вайшнавов, сконцентрированное на преданности и любви к Кришне, дало такие красочные и романтические крылья этому искусству, что оно может парить в эфирных высотах эстетического опыта. Темы и контексты, взятые из классики, как Джайядэв в «Гит Говинд», Бихари в «Бихари-Сатсай», Кешавдас в «Барахмаса» и «Расикприйя» и десятки других поэтических произведений романтизма стимулировали воображение многих художников, работавших в разных местах. Кроме того, Рамайана, Махабхарата, Бхагават Пураны и многие другие классические произведения, а также бесчисленное множество других работ вдохновляли художников Пахари (рис. 8). Наряду с этим, художники Пахари также брали темы из повседневной сельской жизни, лирические любовные сцены. Одной из интересных особенностей живописи Пахари является то, что художник очень близко и интимно был связан с окружающим ландшафтом, который становился фоном главной темы. Это красноречиво выражало его любовь к своим местам.

Направление искусства Пахари не ограничивается только миниатюрной живописью, выполненной на бумаге, но включает роспись стен дворцов, храмов и домов, которые были украшены прекрасными фресками. Эти фрески, выполненные на панелях, в основном, изображают темы, взятые из религиозных текстов, а также из таких произведений, как Наяка-Бхед, Раг-Мала и т.д. Во многих фресках встречаются и светские темы. Эти фрески еще можно увидеть в различных местах в относительной

сохранности, но большинство из них сейчас находятся в полуразрушенном состоянии в Джамму, Басохали, Чамбе, Дамтале, Нурпуре, Манди, Кулу и т. д. В большинстве из этих мест они либо находятся на грани исчезновения, либо уже исчезли из-за человеческой халатности. Некоторые из фресок в Ранг Махале в Чамбе были сняты со стен экспертами Национального музея в Нью-Дели и сегодня экспонируются в этом музее. Другие представлены в музее Бхури Сингх в Чамбе и в Государственном музее в Шимле.

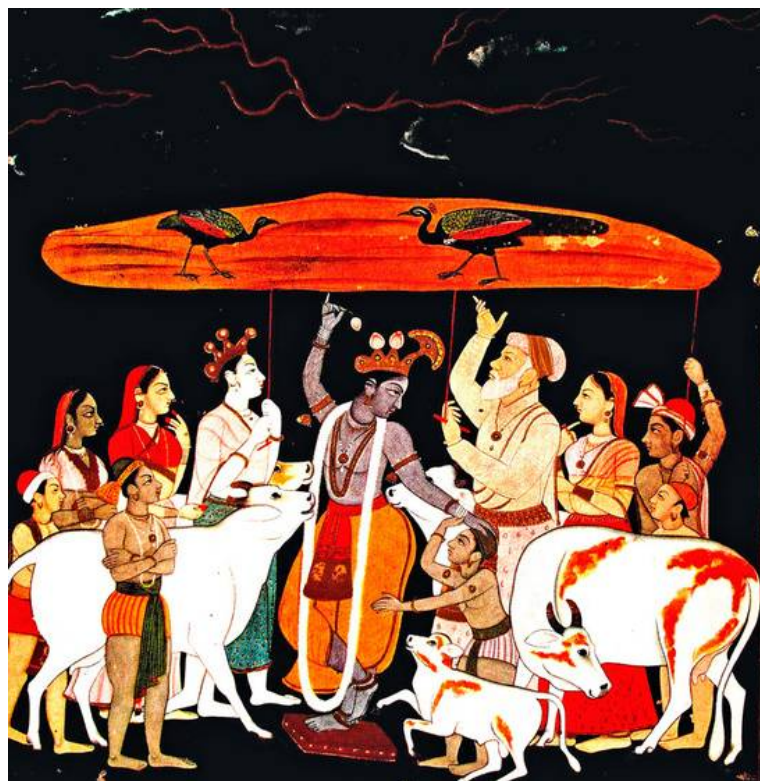


Рис. 8.

Еще одним средством художественного выражения, вдохновленным миниатюрной живописью, была «вышивная живопись». Так, ранние и лучшие образцы «вышивной живописи» были обнаружены в Чамбе и стали известны как «Чамба Румал» (вместо Пахари Румал) таким же образом, как целая школа живописи Пахари была идентифицирована как «школа Кангры» в начальных исследованиях по этой теме, как уже отмечалось. На самом деле, этот вид арт-вышивки делается с XVIII века в Чамбе и в нескольких других местах в предгорной области западных Гималаев, где процветали различные суб-школы живописи Пахари. Поэтому, может быть, целесообразно определить его как «Пахари Румал», а не «Чамба Румал». Среди этих школ выделяются школы, располагавшиеся в столицах царств Джамму, Басохали, Кангра, Манди, Кулу и Кахлоор (Биласпур). Эта традиция до сих пор сохранилась, хотя и в заметно сниженной форме, в Чамбе под патронажем правительства штата Химачал-Прадеш, но она почти исчезла в других местах под влиянием изменившейся социально-экономической ситуации. Самые ранние образцы художественной вышивки на ткани в стиле миниатюрной живописи были найдены в Басохали; они принадлежали к середине XVIII века, времени правления раджи Амрита Пала (1750–1776). Это искусство, возможно, сформировалось в Басохали на основе традиции народной вышивки. Тип вышивки, которая возникла в Басохали и прилегающих районах Джамму

под патронажем феодальных правителей, стал известен как «вышивка Догра», отличающаяся от «Чамба Румал». В дни Амрита Пала Басохали был важным центром искусства и коммерции, что привлекало вышивальщиц из долины Кашмира. Но сложная политическая ситуация в Басохали при его преемнике Виджае Пале (1776–1806) вынудила художников и ремесленников мигрировать в безопасные места в соседних горных царствах. Поэтому искусство вышивки расцвело в Кангре под патронажем Махараджи Сансара Чанда (1775–1823) и в Чамбе при Радже Сингхе (1764–1794). Оба этих правителя искренне поощряли и покровительствовали декоративно-прикладному искусству в своих царствах. В течение этого периода народное искусство вышивки в Чамбе трансформировалось в очень изысканную и элегантную форму, которая и стала известна как «Чамба Румал» и соперничала с живописью Чамбы. Некоторые из самых прекрасных и известных вышивок были созданы в Чамбе именно в течение этого периода. Искусство вышивки получило дальнейшее развитие в Чамбе в направлении миниатюрной живописи (вышитых миниатюр) и достигло такого совершенства, что подобные работы, созданные в других местах, ему явно уступают. Тем не менее, школа художественной вышивки в Чамбе развивалась не в изоляции. Влияния художественных традиций распространились в соседние царства Басохали, Кангру, Биласпур и Манди, где это искусство также процветало, хотя и не могло сравниться с артистичностью Чамба Румал. «Пахари Румал» было совместным творчеством миниатюристов и вышивальщиц. Рисунок делался опытным художником-миниатюристом, в то время как вышивальщица занималась рукоделием. Художник не только задавал тему, но давал инструкции относительно использования цветов. Таким образом, каждый элемент вышивки напоминает о миниатюрной живописи. Некоторые из произведений в стиле «Чамба Румал» ближе к стилю миниатюры Кангры, чем собственно к стилю Чамба (рис. 9).



Рис. 9.

Влияние миниатюрной живописи на вышивку очень сильно в таких работах, где в качестве темы выбран танцующий Кришна (rasmandal). Она была наиболее популярной темой, возможно, по той причине, что дает наиболее удобную круговую композицию на квадратной вышивке. Другие излюбленные темы – Кришна-лила, сцены из Махабхараты и Рамаяны, Ганеш-пуджа и т. д. Среди светских тем были популярными сцены брака, охотничьи сцены, игра в кости и т.д. Ранняя вышивка делалась двойным ходом мелких стежков, в которых были использованы серебряные нити для изображения век и орнамента. Далее пшвы становятся длиннее, появляются двойные атласные строчки с лицевой и оборотной сторон вышитой поверхности [3, с. 122- 131].

На протяжении веков направление живописи Пахари оставалось неизвестным, пока Меткаф не обнаружил первые образцы миниатюр в Кангре в начале XIX века. Тем не менее, именно Ананд К. Кумарасвами впервые провел серьезное исследование на эту тему в первом десятилетии XX века. По пути, проложенному им, последовали многие ученые и ценители индийского искусства. Среди них можно особо выделить имена О.С. Гангули, Дж.С. Френча, В.Г. Арчера, Р. Рейфа, Мукунди Лала, М.С. Рандхавы, К. Кхандавалы, Б. Госвами и многих других. Но все эти ученые писали на английском языке. По этой причине большинство неанглоязычных ценителей искусства оставалось в неведении об этом направлении искусства, которое развилось в уединенном уголке гималайского региона. Первое комплексное исследование на хинди было сделано совместно К.А. Вайдеей и О.С. Хандой. Хотя вклад этих выдающихся ученых в данной области был очень значительным, тем не менее, за исключением Б. Госвами, все они рассматривали живопись Пахари в преломлении региональной истории и социополитической ситуации, а не собственно с точки зрения искусства. Поэтому из тех работ можно получить представление скорее о подвигах правителей, чем о художниках, которые создали эти великолепные произведения искусства. Профессор Б. Госвами заслуживает уважения за открытие многих неизвестных миниатюристов из мест, которые были ранее неизвестны.

В наш век социального возрождения необходимо заново переоткрыть мастеров Пахари, таких как пандит Сео, Найнсух, Кама, Манаки, Джохари, Ника, Рамлал, Фату, Пуркху, Кушан-Лал из Гюлер-Кангри, Крипали, Дэвидас, Голу из Басохали, Лахару из Чамбы, Мухаммадбах (Мухаммади) и Гахия Наротам из Манди, Кишан Чанд из Биласпура и многие другие. Нет сомнения, эти художники часто прославляли своих покровителей в своих работах, но это было вынужденной необходимостью для выживания. Такой необходимости нет для историков искусства, пишущих об этих художниках, поэтому они могут осветить проблему более объективно.

Причины встречающейся «феодалной предвзятости» у ранних исследователей искусства Пахари не надо долго искать. Большинство из них были высокопоставленными чиновниками, которые чувствовали себя достаточно вознагражденными, изучая древние сокровища феодальной эпохи. Они весьма удобным для себя образом выдвинули в качестве главного фактора развития искусства Пахари феодальную поддержку и покровительство, не пытаясь исследовать его народные корни. Когда достаточно обосновать важность фактора покровительства не получалось, то нужные данные попросту фабриковались. Нет сомнения, феодальное покровительство, безусловно, внесло большой вклад в развитие этого направления; в этом контексте следует отметить имя Махараджи Сансара Чанда (1775–1823), бывшего ведущим меценатом. Это были годы, когда искусство и ремесла достигли наивысшего

уровня в Кангре. Тем не менее, чрезмерный акцент на феодальной протекции не может быть разумным, а в некоторых случаях он просто не соответствует действительности [2, с. 28-33].

На самом деле простые люди в городах и селах были также любителями и ценителями живописи, на своем скромном уровне. Я хорошо помню, что мой отец, дяди и родственники имели хорошую коллекцию миниатюр. Я до сих пор помню прекрасную миниатюру Гай-Лакшми, которую мы использовали для поклонения накануне Дивали. Масляные картины Мухаммадбаха, Гахия Наротама, а также других, часто неизвестных художников можно увидеть почти в каждой благополучной семье города. В начале пятидесятих годов, охотников за антиквариатом и антикваров из Хошиапуре и Амритсара, разыскивавших старые ювелирные изделия и миниатюры, можно было увидеть во многих городах. Я помню Джагдиша Миттала, который бродил по Манди в поисках миниатюр, когда я был подростком в начале пятидесятих годов.

Главной проблемой этой феодальной предвзятости было то, что миниатюры Пахари рассматривались скорее просто как древности, а не как произведения искусства. Музеи и богатые дома через посредство упомянутых чиновников-исследователей приобрели большую часть коллекций. Картины же, принадлежавшие простым людям, попали в руки антикваров по бросовым ценам, а они впоследствии сделали себе состояния, продавая их в музеи. Поэтому в богатых домах еще можно найти старые миниатюры, но не в домах обычных людей. Известность, которую миниатюрное искусство Пахари получило в результате всей этой ситуации, породила подпольный бизнес и дала толчок формированию сети антикваров и нового поколения миниатюристов. Хотя эти современные художники во многом утратили свои традиции, но некоторые из них хорошо воспроизводят старые миниатюры с использованием современных материалов. Я лично знаю несколько художников, которые до сих пор копируют старые миниатюры в традиционном стиле Пахари, но в основном с современными синтетическими цветами на беленой бумаге ручной работы. При этом они не ставят на них свои имена. Копии, сделанные таким образом, обычно обкуривают и загрязняют для придания им вида старой картины. Потом они продаются в частные и государственные коллекции через антикваров за хорошую цену. Таким образом, процветает торговля подделок, и копиисты зарабатывают гораздо больше, чем они получили бы за собственные творения.

Литература

1. Goswamy B.N. Marg, Vol.XXI, Sept., 1998.
2. Randhawa M.S. Basohli painting. New Delhi, 1959.
3. Handa O.C., Madhu Jain. Art & architecture of Uttaranchal. New Delhi, 2003.
4. Handa O.C. Textiles, costumes and ornaments of the Western Himalaya. New Delhi, 1998.

Статья поступила в редакцию 19.06.2015 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.002

PAHARI MINIATURE SCHOOLS

Om Chand Handa

Doctor of history and literature,

Director of Infinity Foundation,

Honorary Member of Kalp Foundation.

India, Shimla.

oc_handa@hotmail.com

Scientific translation: I.V. Fotieva.

Abstract

The article is devoted to the study of miniature painting in the Himalayas – the Pahari Miniature Painting school. The author focuses on the formation and development of this artistic tradition in the art of India, as well as the features of technics, stylistic and thematic varieties of miniatures on paper and embroidery painting.

Keywords: fine-arts of India, genesis, Pahari Miniature Painting, Basohali style, Mughal era, paper miniature, embroidery painting.

Bibliographic description for citation:

Handa O.C. Pahari miniature schools. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2015, No. 1 (1), pp. 25-48. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.002. Available at: <https://readymag.com/622940/8/> (In Russian & English).

Before we start discussion on the miniature painting in the Himalayan region, known popularly the world over as the Pahari Painting or the Pahari Miniature Painting, it may be necessary to trace the genesis of this fine art tradition in the native roots and the associated alien factors that encouraged its effloresces in various stylistic and thematic varieties.

In fact, painting has since ages past remained an art of the common people that the people have been executing on various festive occasions. However, the folk arts tend to become refined and complex in the hands of the few gifted ones among the common folks. Such people stand out distinctively among the masses as the accomplished ones in different arts and crafts, and when that expertise becomes hereditary, those families are identified in the community with the particular art or craft. In that process, there have been the chitraire – the painters, bataihre – the masons, the Sunar – the goldsmiths, kanghaire – the surgical operators, tarakhan – the carpenters, lohar – the blacksmiths, etc. According to a popular tradition about the origin of professional guilds, Vishvakarma – the Divine Craftsman – had four wives. Each of them gave birth to a son. Each of those inherited different skill from their parents and passed those to their descendants. Thus, the professional guilds of the chitraire, kanghaire, tarakhan and lohar came into existence. Undeniably, these professional communities have been here as a part of the interdependent Pahari society since ages. That would affirm the little-known and least appreciated fact that a separate guild

of professional painters also existed in this region much before the advent of the Persian style of painting in India. While the common people depended upon their inherited improvisations for their needs, the elite people and the rulers requisitioned the services of the *chitraire* on various ritualistic or ceremonial occasions (Fig. 1).



Figure 1.

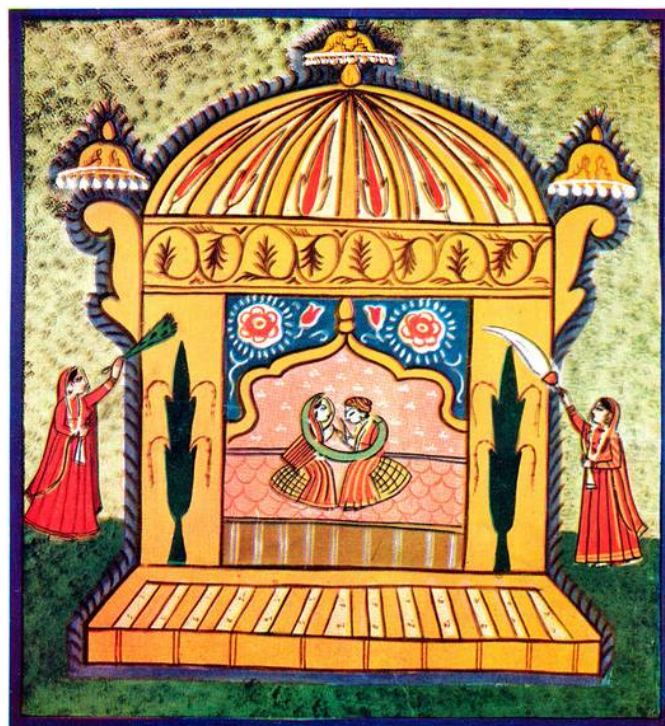


Figure 2.

That patronage to the proficient *chitraire* gave rise to the hereditary institution of artists. Under royal patronage, a few of the *chitraire* families were elevated to a higher social position in recognition of their artisanship, so much so that some Brahmin families also adopted painting as profession. In this regard, the names of Pandit Seo of Basohali and Pandit Gahiya Narotam of Mandi are notable ones. However, the family of Pandit Seo was degraded to the *tarakhan* caste for having adopted painting as a profession [Goswamy, 1998. P. 58]. There are still *chitraire* families at Gagal-Rajol, Purana Kangra and Samloti villages in Kangra district, but most of them have abandoned their hereditary occupation for the better prospects in other vocations, but a few are still continuing with their inherited occupation to supplement their income. There are also instances of some rulers taking up painting as hobby. In this regards, mention may be made of Raja Amar Chand of Kahlur (Bilaspur), Mian Basant Singh of Arki and Pritam Shah of Garhwal.

Thus, we find that the *chitraires* performed an important role of catering to the religious-aesthetic needs of the people. They embellished and auspicated the houses of their patrons with traditional wall paintings on different ceremonial occasions. However, for the drawings and paintings executed for the ritualistic or ceremonial purposes were not made of large size, but confined to a manageable frame to vouchsafe its the ritual sanctity. Possibly, the reduction of the epic *chitrashala* into *kauhara* (a connubial painting) marked an attempt towards the miniaturisation in painting executed on the wall, which for functional convenience was later transferred to cloth or paper so that it could be preserved for future use (Fig. 2).

As may be inferred from the extant frescoes of Ajanta and the murals at Nalanda, the wall paintings in the Indian mainland were executed on extensive formats, but the wall decorations in the Himalayan interiors were executed in different panels to confine those in the mana-geable frames. For that peculiarity, one need not look for an extraneous influence of the Mughal court. Executing artwork in panels has been an ages-old practice in the hills, as may be evidenced from the carved wooden panels and frames of the Lakshana Devi temple at Brahmaur, Shiv-Shakti temple at Chitrari and Markula Devi temple at Udaipur and many other ageless wooden temples in the interiors. Possibly, miniaturisation in the art woodwork was the innovations of the local artisans for the practical convenience, which eventually reflected on the wall paintings for maintaining the sanctity and dignity of the subject. That consideration also demanded that the painting was executed at a respectful height from the floor [Randhawa, 1959. P. 15]. That consideration remained intact in the wall paintings executed to depict religious and feudal court scenes under the influence of Mughal courts. Thus, we find that the trend towards miniaturisation was not borrowed from outside, but evolved from within.

The 'primitive Pahariminiatures' were made on the handmade paper, known as the Sialkoti kagaz, by using self-prepared mineral or vegetal colors. Those miniatures inherited their themes, style and technique from the wall-paintings, which also were made by using self-made mineral or vegetal colors. Those miniatures were commonly executed in horos-copes, Shiv-chautris, etc. for the accomplishment of rituals and occasionally for auspicious purposes much before painting became a thing of joy and pride for the rulers and nobles (Fig. 3).

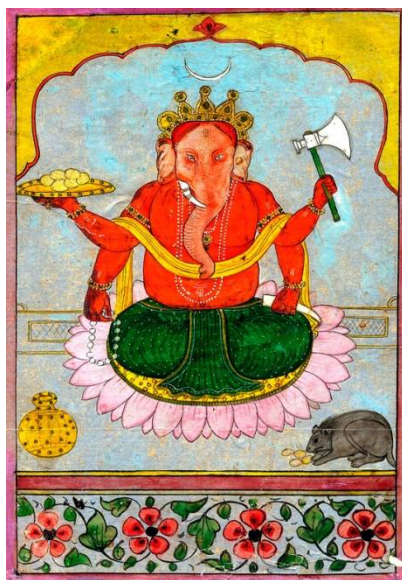


Figure 3.

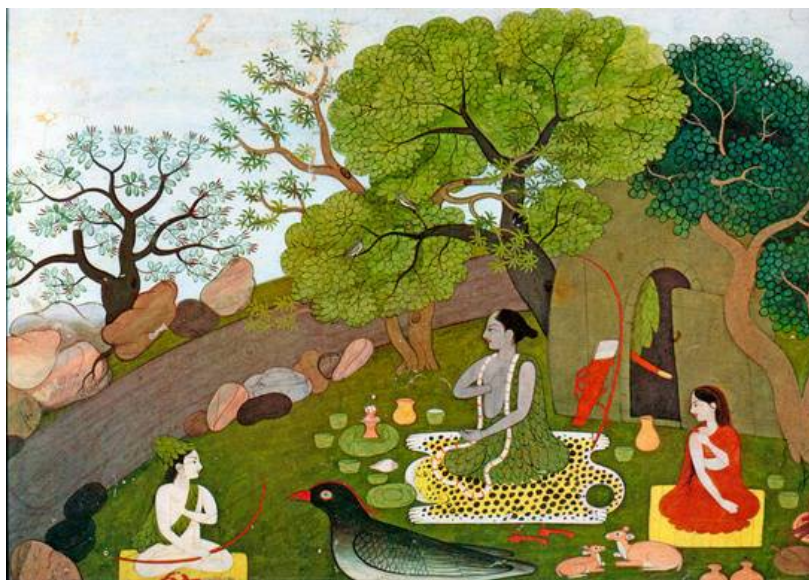


Figure 4.

Some of such old horoscopes were preserved in the Himachal Lok Sanskriti Sans-than, Mandi (Himachal Pradesh), but after the death of Chandar Mani Kashyap in September 1999, the fate of that institution is not known. Preparation of the kauharas, horoscopes and Shiv-chautris was scrupulously a traditional art, bearing canonical authentication and religious sanctity, for which no alien involvement could be admitted. On the other hand, figural depiction has been a strong Islamic taboo. That essential religious polarity was a very potent factor to thwart any alien impact on the sanctimonious traditional art. Therefore,

the simplistic assumption that the miniaturisation in Pahari painting was introduced under the Persians influence, as is commonly believed may not be reasonable. Further, a protracted discussion among the scholars about the origin of Pahari Painting has been going on. Some attribute its origin to the Indo-Persian or the Mughal art, but from the foregoing discussion, the origin of this art in the native soil may be a logical conclusion for, nothing can grow and flourish, especially the art, unless congenial and conducive environment is available.

The echo of Bhakti movement in the outer Himalayan kingdoms ushered in a new era of religio-aesthetic experience. The vernacular art under the influence of that movement tended to become refined, but that did not exceed beyond what may be defined as the primitive sophistication. The chitraires attempted mythological themes to meet the religio-aesthetic aspirations of their patrons (Fig. 4).

Therefore, it may be reasonable to infer that the tradition of painting in the folk form already existed in the outer Himalayan kingdoms much before the 16th century, the hypothetical date of the origin of Pahari Painting. However, the painting could not flourish as a fine art under the prevailing traditional societal setup, which rated painting, and for that reason all other art-mediums, as lowly activity. An instance of excommunication of Pandit Seo, as noted earlier, may be an example to the point.

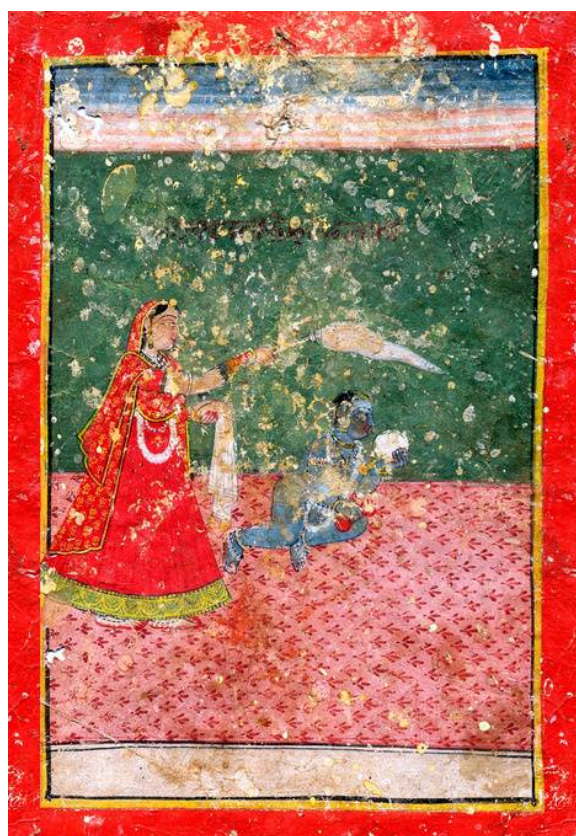


Figure 5.

Nevertheless, the local rulers, overwhelmed by the culture of the imperial Mughal court, started encouraging painters. Thus, the art of painting, and music as well, attained a coveted distinction in the outer Himalayan princely courts, setting a stage for assimilation of the Indo-Persian technical and stylistic influences. Those influences lent grace, sophistication and definite identity to the traditional painting, and a newer art-style was born. Nevertheless, it was not only the feudal incentive that assisted fusion of two art styles; the contemporary socio-

cultural ferment was also equally responsible for that transformation. Probably, under the prevailing religio-cultural circumstances, the vernacular painting had also imbibed certain finer nuances of its own in the art expression. The early Basohali paintings unmistakably affirm that assumption. In this context, the observation of M. S. Randhawa that 'If Age and Area Hypo-thesis has any meaning, it also indicates that this style is quite ancient; otherwise it would not have been so widespread' [Randhawa, 1959. P. 15] is significant. Infact, about the 16th – 17th century, the so-called Basohali type of paintings inspired by the Bhakti movement were being turned out almost everywhere in the feudal centers west of Satluj under the patronage of local rulers and nobles. Those early paintings may be identified from the preponderance of folk elements, generally characterised by the flat two-dimensional planes, regardless of visual perspective; the flat sweeps of primary colors with a profusion of the passionate reds; large lotus-shaped eyes, pointed noses and narrow lips on the puffy faces, deliberate distortion of the fleshy limbs, etc. These paintings are normally framed in the glowing red frames (Fig. 5).

However, the primitive intensity so vigorously reflected by the sweeping hot and passionate colors in the early omnifarious Basohali type of paintings of this region became mellowed by the delicate use of soft colors in the proper Basohali painting. The fish-like eyes, receding foreheads and aquiline noses were indicative of a gradual departure from the folk bearing to sophistication (Fig. 6).

That process of sublimation continued under the influence and inspiration of imperial Mughal ateliers until the traditional bold art diction assimilated qualities of a 'fairy world', characterised by the mellowness and refinement in the sensuous lines and soft and dreamy pastel shades. When Aurangzeb Alamgir (CE 1658-1707) ascended to the imperial throne at Delhi, the imperial atelier fell in bad days. The Emperor was a zealous Sunni Muslim and extremely puritanical in temperament. He despised arts, especially the music, which created a sense of insecurity among the professional artist at Delhi. In search of safer haven and green pasture, many of them moved out to the western Himalayan kingdoms, where they not only found refuge, but also a respectable livelihood as artists. The kings and nobles readily patronised them. That situation facilitated direct contacts between the local painters and their displaced counterparts of the Mughalateliers, which further refurbished Pahari School of Painting.



Figure 6.

Thus, not only a new art-style emerged in the western Himalayan hill kingdoms under the Indo-Persian influence, but also the very basic concept about this art was transformed. Both, the soul and structure of painting underwent metamorphism. While in the past, religious belief-system rooted in the universal welfare was the motive force, in its new version, the painting indulged in the illusory romanticism for the sensuous pleasure of the elites (Fig. 6).

Commissioning, acquisitioning and gifting of paintings became a status symbol for the kings, princes and nobility. That necessitated preparation of more than one copies of the same painting. For that purpose, the master painter prepared a perforated stencil on parchment, locally called the charba. More copies of the same miniature could be prepared by his assistant under his instructions and guidance. Significantly, all miniatures were made on the handmade Sialkoti kagaz (Paper prepared at Sialkot, now in Pakistan). Attimes, that paper was also made locally. The artists prepared their own colors and brushes. For colors, artist depended on the minerals vegetal sources that they meticulously prepared themselves. However, some mineral colors were also procured from outside. Those colors were mixed with the animal glue, but the whole process was extremely complicated and difficult.

Under those elite patrons, the art of painting attained new heights and it culminated into the art-style that could stand out singularly on the merit of its sensuous beauty and poetic expression. However, having with drawn to the seclusion of palaces and courts at the zenith of its glory, it lost hold of its roots. That factor became one of the main reasons for the untimely demise of that glorious art tradition, besides the new wave of socio-cultural resurgence under the western influence. Thus, having remained dominant for three centuries from the 16th to 19th, it collapsed almost abruptly. Even today, a few painters of the traditional families supplement their livelihood by painting, but they do not prepare the miniatures in the traditional manner, but either fake them or prepare immature and clumsy copies for the market. A few of them in Kangra and Chamba area also prepare traditional kauharas and bang-dwaris for their traditional patrons. With this broad background about the origin of Pahari Paining, let us know about it in a bit detailed manner.

The Pahari Painting in its various forms – miniatures, murals and 'embroidery-painting' or rumals – marks an important milestone in the history of Indian Art, nay World Art. Only a few art-movements can rival it for its glorious inning of long three hundred years, thematic vastness, fluent and lyrical lines and the tonal serenity of its pastel shades, all giving a subtle feeling of ethereal lightness and delicacy. The vastness of geographical area that this art movement commanded in the foothills of western Himalay in various princely kingdoms is also equally significant. From Poonch in Jammu & Kashmir in the extreme west to Garhwal in Uttaranchal in the east, this art movement spanned across the kingdoms of Jammu, Basohali, Chamba, Nurpur, Guler, Kangra, Mandi, Kullu, Bilaspur, Arki, etc. Except the kingdoms of Jammu and Basohali, which form parts of Jammu & Kashmir, and Garhwal is the western segment of Uttarakhand, all other kingdoms are now form a part of Himachal Pradesh. All these states, viz. Jammu & Kashmir, Himachal Pradesh and Uttarakhand now form the western part of the Union of India. Since, the rulers of these kingdoms belong to the Rajputs; the school of painting that flourished in their kingdoms also came to be known as the Rajput Paining in the earlier works on the subject. However, it has also been known as the Himachal School of Painting, because the majority of capital-centers of this school now form parts of Himachal Pradesh state. In the earlier works, it has also been defined as the Kangra Painting, for the evidences of this art moment were initially discovered in Kangra

area. However, lately this art style has commonly been defined as the Pahari School of Painting or simply the Pahari Painting, for all the centers of this school were located in the pahar (i.e., mountains) of the western Himalayan region. However, the irony of Pahari Painting has been that its different sub-schools have been identified with the capital centers, where those flourished, and not with the stylistic peculiarities of the different artists, despite the fact that many of the Pahari painters worked at different places at different times. Thus, the works of the same artist have been identified differently. Under that feudalistic bias, the names of most of the painters of Pahari painting are lost in obscurity. Besides, due to this ambiguity, many works of Manaku, an artist of Guler in Kangra have been attributed to Molaram of Garhwal [Handa & Madhu Jain, 2003. P. 22-25] and a fictitious school of Garhwal Painting established.

Pahari Painting could not have been so rich and flamboyant had the Vaishnav Bhakti movement not inspired it with an array of endless themes, which could express all conceivable human moods and emotive situations. Besides the Vaishnav literary works, the Shaiv and Shakta classics also provided numerous themes to the Pahari Painting (Fig. 7).

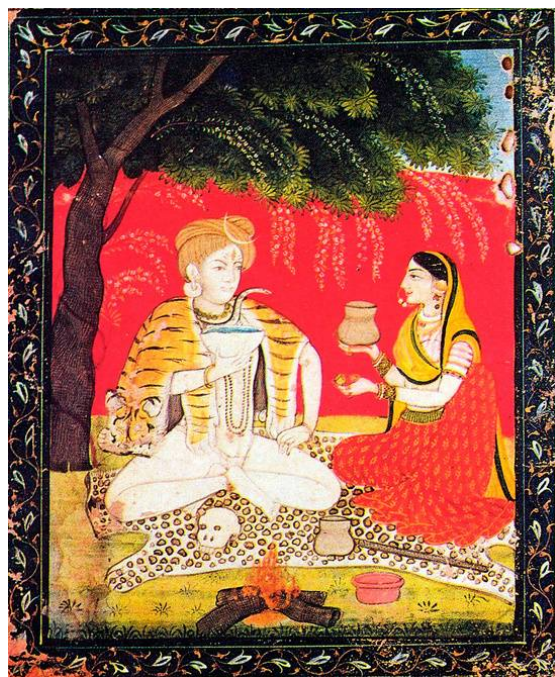


Figure 7.

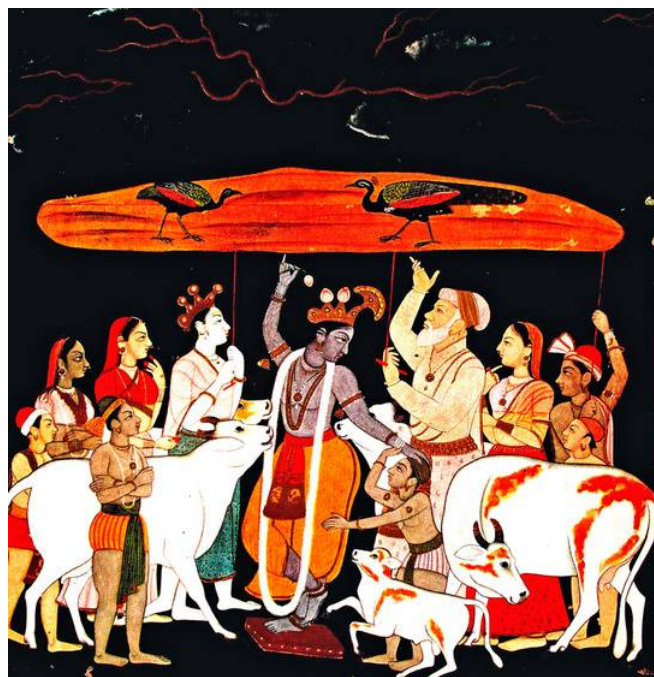


Figure 8.

However, the Vaishnav movement centered on the Krishna bhakti (devotion) provided such colorful and romantic wings to this art that it could soar to the ethereal heights of aesthetic experience. The themes and contexts drawn from the classics, like Jayadev's Geet-Govind, Bihari's Bihari-Satsai, Keshavdas's Barahmasa and Rasikpriya, Bhanudutt's Ras-manjari, Meshakarn's Rag-mala and scores of other poetic works on romanticism were given lavish visual expressions by many painters, working at different places. Besides, the Ramayan, Mahabharat, Bhagwat Puran, Devi Mahatmya and many other classics and innumerable other works provided very stimulating themes to the Pahari painters (Fig. 8).

Apart from these, Pahari painters also painted themes drawn from the day-to-day rural life, court scenes. One of the interesting peculiarities of the Pahari Painting is that the artist has very intimately and sensitively incorporated the environment and landscape of his own

surrounding as the background of the main theme. That intimate relationship of the artist with his work eloquently expresses his fondness for his own village or surrounding.

The movement of Pahari Art did not remain confined only to the miniature painting made on the handmade paper, known as the Sialkoti kagaz, but the walls of palaces, temples and houses were also embellished by the enchanting murals. These murals, executed in panels, mostly depict themes drawn from religious texts, besides themes drawn from Nayaka-bhed, Rag-mala, etc. are also depicted in these. In many murals, secular themes have also been depicted. These murals may still be seen at various places in different states of conservation, but most of these are now in precarious condition at Jammu, Basohali, Chamba, Damtal, Nurpur, Dada-Siba, Daulatpur, Nadaun, Tira-Sujanpur, Mandi, Kullu, Arki, Nalagarh, Paonta, Dehradun, Kankhal, Saharanpur, etc. Interesting murals also existed at Bilaspur, Auhar, Nahan and Paonta. In most of these places, those are now either verging on extinction or are now extinct due to human neglect. Some murals in Rang Mahal of Chamba were removed from the walls by the experts of the National Museum at New Delhi for being displayed in that museum. Some retrieved murals are also displayed at the Bhuri Singh Museum at Chamba and the Himachal State Museum at Shimla.

Another medium of artistic expression, inspired by the miniature painting, has been the 'embroidery-painting'. Since, the earliest and the finest pieces of the 'embroidery-painting' were discovered at Chamba, these came to be known as the Chamba Rumal instead of Pahari Rumal, in the same manner as the entire school of Pahari Painting was identified as the Kangra Painting in the beginning by the scholars, as already noted. In fact, that type of art-embroidery work was being done since the 18th century in Chamba and at several other places in the western Himalayan foothill region, where different sub-schools of Pahari Painting flourished. Therefore, it may be appropriate to define it as Pahari Rumal than Chamba Rumal. Significant among those were the capital towns of the Jammu, Basohali, Kangra, Mandi, Kullu and Kahloor (Bilaspur) kingdoms. While, that art-tradition is still survives in a much debased and modified form in Chamba under the token patronage of the State Government of Himachal Pradesh, it has become almost extinct elsewhere under the changed socio-economic scenario.

The earliest specimens of art-embroidery on cloth in the style of miniature painting was found at Basohali, belonging to the mid-18th century, during the reign of Raja Amrit Pal (CE 1750-1776). That art might have developed at Basohali out of the anterior tradition of the folk embroidery. The type of embroidery that emerged at Basohali and the adjoining area of Jammu under the feudal patronage came to be known as the Dogra embroidery to differentiate it from the Chamba Rumal. In the days of Amrit Pal, Basohali had emerged as an important centre of art and commerce that attracted the embroiderers from Kashmir Valley. The insecure political conditions at Basohali under his successor, Vijay Pal (CE 1776–1806) drove artists and artisans to the safer places in the neighboring hill kingdoms. Consequently, the art of embroidery effloresced more vigorously in Kangra under the patronage of Maharaja Sansar Chand (CE 1775–1823) and in Chamba under Raja Raj Singh (CE 1764–1794). Both of those rulers wholeheartedly encouraged and patronised the arts and crafts in their kingdoms. During that period, the folk-art of embroidery also took a sophisticated turn at Chamba under the royal patronage and it emerged in a very refined and elegant form as the Chamba Rumal, to vie with the Chamba Painting. Some of the finest embroidered rumals were produced at Chamba during that period. The art of

embroidery further developed at Chamba on the lines of miniature painting under the elite people and successive rulers to such an excellence that such works being done elsewhere looked inferior. Nevertheless, the development of the school of art-embroidery at Chamba was not an isolated phenomenon. The influences of the art-traditions proliferated in the neighboring kingdoms of Basohali, Kangra, Bilaspur and Mandi kingdoms where also that art flourished, but could not match with the artistry of Chamba Rumal.

The Pahari Rumal was a joint creativity of the miniature painters and embroiderers. The 'drafting' or 'drawing' for the rumal was done by the skilled miniature artist, while the embroiderer did the needlework. The miniature artist not only outlined the theme on the rumal, but he also provided instructions about the use and distribution of colors. Thus, every element of the embroidery reminisces about the miniature painting. Even the treatment of border, with the meandering foliated creepers, is strikingly similar to the miniature painting, especially those in Kangra style. Even some of the Chamba Rumals look closer to the Kangra style miniature rather than to the one of Chamba style (Fig. 9).



Figure 9.

The influence of miniature painting on the embroidery is very profound in such works where the ras-mandal themes have been embroidered. The ras-mandal has been the most popular theme for the embroidery work, possibly for the reason that it provided a most suited and convenient circular composition on a square rumal. The other favorite themes on the rumals are the Krishna-lila and the scenes from Mahabharat and Ramayan, the Ganesh-puja, the Dashavatar, the Dasha-Mahavidyas, etc. Among the secular subjects, the marriage and hunting scenes, the nayaka-bhed the chaupad-play (dice play), etc. have been the popular ones.

The embroidery in the early rumals was accomplished by the double-run small stitches, in which inter-embroidered silver threads for eyelids and ornamentation, etc. were also used in certain cases. The stitches become longer with the dohara-tankha, i.e., the double satin-

stitches with the obverse and the reverse of the embroidered surface of a rumal appearing similar [Handa, 1998. P. 122-131].

For centuries, the Pahari art-movement remained shrouded in mystery until Metcalf discovered some specimens of Pahari miniatures in Kangra in the beginning of 19th century. However, it was Anand K. Coomaraswamy, who pioneered serious study on the subject in about the first decade of the 20th century. The trail blazed by him was followed by many scholars and connoisseurs of Indian art. Among those, the names of O. C. Ganguli, J. C. French, W. G. Archer, Robert Reiff, Mukundi Lal, M. S. Randhawa, Karl Khandalavala, B. N. Goswami and many others deserve particular mention. All these scholars wrote in English. For that reason, most of the non-English speaking connoisseurs of art remained not much aware of this art moment that remained confined to the secluded corner of Himalayan region. The first ever comprehensive study in Hindi was done jointly by K. L. Vaidya and O. C. Handa. Although, the contribution made by these eminent scholars in the field has been very significant, yet, with the exception of B. N. Goswami, all of them have dealt Pahari Painting with the strong feudalistic bias, and their writings look like the extension of the regional political history rather than the appreciation of art. From those works, one may get the idea of exploits of the hill rulers, but not about the artists who produced those splendid works of art. Prof B. N. Goswami deserves credit for discovering many unknown miniature painters from places that were earlier unknown.

In our age of social resurgence, there is need to rediscover the Pahari masters, like Pandit Seo, Nainsukh, Kama, Manaku, Joharu, Nikka, Ramlal, Fattu, Purkhu, Kushan Lal of Guler-Kangra, Kripali, Devidas, Golu of Basohali, Laharu of Chamba, Muhammadbax (Muhammadi) and Gahia Narotam of Mandi, Kishan Chand of Bilaspur and many others. No doubt, the old painters and other artists glorified their royal patrons in their works, but that was their necessity for survival. The writers on art do not have such compulsion, and it is for them to free themselves from the feudalistic mindset.

The reason for that feudalistic bias of the earlier writers on Pahari Art may not be far to seek. Most of the early writers on the Pahari Art were the highly-placed bureaucrats, who felt amply rewarded by exploring the feudal treasures. They conveniently raised the whole superstructure of scholarship on the Pahari Painting on the feudal support and patronage to explain the origin and development of painting in the hills, without bothering for what laid with the commoners in the hills. When such a patronage could not reasonably be found out, the circumstances were fabricated for that purpose. No doubt, the feudal patronage has certainly been responsible for the development of painting in the hills. In that context, the name of Maharaja Sansar Chand (CE 1775--1823) emerges as the greatest patron of arts. Those were the years, when arts and crafts had touched highest watermark in Kangra. Nevertheless, the overemphasis on the feudal patronage may not be reasonable, and in certain cases certainly untrue, as about the so-called Garhwal Painting [Handa & Madhu Jain, 2003. P. 28-33]. In fact, the common people in the towns and villages were also the lovers and connoisseurs of paintings in their own humble manner. I vividly remember that my father, uncles and relatives had a good collection of miniatures with them. I still remember a fine miniature of Gaj-Lakshmi, which we used to worship on the eve of Diwali. The oil paintings of Muhammadbax, Gahia Narotam and other unknown painters could be seen almost in every prosperous family of the town. In the early fifties, the curio-hunters and antique dealers from Hoshiarpur and Amritsar could be seen in the town looking for gotta-kinari, old jewellery and

miniatures. I remember Jagdish Mittal meeting people in Manditown in search of miniatures during my adolescent days of early fifties.

The tragedy of that feudalistic bias has been that the Pahari miniatures are defined more as the antiquities rather than the works of art. The museums and the rich houses, through the good offices of those bureaucrats-turned-scholars of art acquired most of the royal collections. However, the paintings in the possession of common people slipped into the hands of antique dealers at throwaway prices, who later made fortunes by offering them to the museums. Consequently, while a few old miniatures may be found today with some of the royal and noble houses, no miniature painting is available with the common people. The hype for old miniatures and antiquities generated by that situation has of late encouraged clandestine business by the well-organised nexus of the antique dealers and the new generation of the 'miniature painters' in the hills. Although, these 'modern painters' have lost their traditional moorings, yet some of them have done well in reproducing old miniatures and using modern materials. I personally know a few painters who still 'copy' the old miniatures in the traditional Pahari style, but mostly with modern synthetic colors on the bleached handmade paper-sheets procured from the old basis. They take care not to inscribe their names on them. The copies so made are smoked and soiled to impart antique touch. Those 'fakes' find way to the private and public collections through the antique dealers and fetch handsome price. That is how the trade in 'fakes' flourishes and the 'copyists' earn far more being 'dead' than what they would earn by being 'alive'.

References

1. Goswamy B.N. Marg, Vol. XXI, Sept., 1998.
2. Randhawa M.S. Basohli painting. New Delhi, 1959.
3. Handa O.C., Madhu Jain. Art & architecture of Uttaranchal. New Delhi, 2003.
4. Handa O.C. Textiles, costumes and ornaments of the Western Himalaya. New Delhi, 1998.

Received: June 19, 2015.