

ИЗ ИСТОРИИ МИРОВОГО ИСКУССТВА



Г.А. ПУГАЧЕНКОВА

ИСКУССТВО ГАНДХАРЫ



ИСКУССТВО ГАНДХАРЫ

Г.А. ПУГАЧЕНКОВА
ИСКУССТВО ГАНДХАРЫ



Г. А. ПУТАЧЕНКОВА

ИСКУССТВО ГАНДХАРЫ



МОСКВА
«ИСКУССТВО» 1982

ББК 85.103(3)
П 88

4903030000
П 025(01)-82 122-82 4901000000

© Издательство «Искусство», 1982 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Введение</i>	7
I	АРХИТЕКТУРА ГАНДХАРЫ 11
II	СКУЛЬПТУРА ГАНДХАРЫ: ОБРАЗЫ И ТЕМЫ 31
	<i>Будда и бодисатвы</i> 38
	<i>Буддийский пантеон</i> 60
	<i>Земное окружение Будды</i> 77
	<i>Джатаки и сказания о жизни Будды Гаутамы</i> 97
	<i>Сцены праздничных и ритуальных процессий</i> 145
III	СТИЛЬ И ШКОЛА ГАНДХАРСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ 155
<i>Примечания</i>	182
<i>Список иллюстраций</i>	184
<i>Summary</i>	190

Среди основных проблем, исследуемых в рамках проекта ЮНЕСКО по изучению цивилизаций Центральной Азии, стоит древняя культура этого региона эпохи Кушан. Одним из ярких ее проявлений было искусство Гандхары. Памятники гандхарского зодчества и скульптуры предстают как творения особой школы художественной культуры античного мира, как сложный сплав, в котором своеобразно и нерасторжимо спаяны древнеиндийская традиция, эллинистические и бактрийско-парфянские элементы. Темы, образы, стиль гандхарского искусства и составляют содержание настоящей книги. В книге также широко использован материал новейших археологических открытий. Комиссия СССР по делам ЮНЕСКО

ВВЕДЕНИЕ

Все страны и народы Востока и Запада обладали своей индивидуальностью и пытались, каждый на свой лад, разрешить проблемы жизни. Греция по-своему самобытна и великолепна; такими же являются Индия, Китай и Иран. . . Всем им были свойственны та же широта, терпимость и языческий характер мировоззрения, способность наслаждаться жизнью, поразительной красотой и бесконечным разнообразием природы, любовь к искусству и мудрость, которая дается опытом, накопленным древним народом. Каждый из них развивался в соответствии со своим национальным духом, формировавшимся под влиянием естественной среды, давая особенное развитие какой-нибудь одной стороне жизни.

Джавазтарлал Перу. Открытие Индии

Искусству Гандхары принадлежит особое место в истории художественной культуры древней Индии. Оно привлекало к себе внимание еще в прошлом столетии, со времени поступления в музеи и частные коллекции из Северо-Западной Индии прекрасных рельефов и статуй. О них начали писать, стали публиковать гравюры, потом фотографии. В начале XX в. появляются первые монографии и все нарастающий поток статей. Когда в 1950 г. А. Дейдье подготовил сводную библиографию публикаций по искусству Гандхары, притом лишь вышедших на западноевропейских языках, она включала около пятисот названий¹. С тех пор появилось еще несколько монографий², десятки альбомов и путеводителей, сотни статей. Если же обратиться к самому гандхарскому наследию, то количество гандхарских архитектурных ансамблей ныне исчисляется десятками, памятников монументального зодчества—сотнями, а число архитектурных деталей, скульптур и рельефов, изделий малых искусств—многими тысячами, причем разворот археологических раскопок все увеличивает состав находок.

При таком обилии вещественных материалов и массе печатной продукции публикации по искусству Гандхары на русском языке пока немногочисленны: всего лишь несколько статей да небольшие разделы, вкрапленные в сводные издания по архитектуре и искусству древнего мира или по истории архитектуры и искусства Индии³.

Приступая к подготовке данной книги, посвященной гандхарской художественной культуре, автор прекрасно отдавал себе отчет, сколь трудно в потоке материалов и разноречивых сведений избрать главную линию, чтобы обрисовать как общие, так и конкретные представления о том глубоко оригинальном явлении, которое именуют «гандхарской школой».

Из колоссального фонда художественного наследия Гандхары нами сделан отбор лишь самого характерного. Сведена до минимума аппаратура сносок, нагромождение которых—с учетом уймы публикаций—могло бы безмерно утяжелить текст, в силу чего мы ограничились лишь ссылками на главнейшие монографии и те из статей, в которых освещены проблемные вопросы периодизации, классификации или стилистических характеристик. Автор выражает глубокую признательность С. И. Тюляеву и О. Ф. Волковой, взявших на себя труд предварительного ознакомления с текстом, за ряд существенных к нему замечаний и уточнений.

Цель нашей книги—попытка определить ведущие черты гандхарской художественной культуры, одного из великих свершений человеческого духа, этого яркого протуберанца в заре искусства античного мира.

Гандхарой именовалась в древности северо-западная область Индостана, занимавшая часть Пенджаба—ныне эта территория входит в основном в состав Пакистана. Хребты, охватывавшие Гандхару с севера и запада, создавали естественный рубеж страны. Лишь горные тропы в труднодоступных ущельях и главный серпантин древнейшего пути, пролежавший через Хайберский перевал, соединяли Гандхару с теми районами древних цивилизаций, которые у древнегреческих географов именовались Арахозией и Паропомисадами. С востока Гандхара смыкалась с Кашмир, а с юга—с областями Синда.

Гандхара—это часть древней Индии. И все же в историко-культурном плане она во многом была отлична от областей, лежавших по Гангу и Джамне, от регионов центральной зоны Индийского полуострова, не говоря о более южной. Почему?

Фактор географический, казалось бы, должен был благоприятствовать этно-культурному единству областей всей северной половины Индии, которые не были разделены неприступными рубежами горных цепей, климат их был сходен, а формы хозяйствования и социальной организации почти едины. Но в истории, как известно, соседствующие страны нередко и наиболее враждебны друг другу. Кровавопролитные битвы, протекавшие в «героические века», легли в основу «Махабхараты», где развертывается грандиозная картина непрекращавшейся борьбы пандавов и кауравов—эпически-собираетельного образа многих племен и народностей, в жестокой борьбе закрепивших свою власть в отдельных районах величайшего азиатского полуострова.

Окраинное, точнее—пограничное положение Гандхары определило приток именно в нее—первую в Индии—с севера-запада новых этно-племенных массивов, вторжение пришлых завоевателей, приход торговых караванов, груженных изделиями далеких стран. Все это в конечном счете содействовало активному включению в культуру Гандхары новых веяний, идей и направлений.

Долина Инда не случайно оказалась областью сложения одной из древнейших в мире протоурбанистических цивилизаций. Культура Мохенджо-Даро и Хараппы, очень своеобразная, но вместе с тем запечатлевшая связи и общности с месопотамским миром, поражает уровнем своих творческих достижений. Гибель этой цивилизации во II тысячелетии до н. э. остается предметом различных гипотез, но как бы то ни было, почти полторатысячелетний интервал отделяет Мохенджо-Даро от тех городов, вскрытых археологами в долине Инда, которые уже датируются не ранее V—IV вв. до н. э. Эти или им подобные города брали приступом войска Александра Македонского, проникшие в Индию через Хайберский перевал.

Во времена, засвидетельствованные историческими источниками, когда Индия вступила в эпоху античной истории, Гандхара оказалась на передовом крае тех событий, которые были связаны с западными вторжениями. Основные исторические этапы таковы.

В 327 г. до н. э. в Гандхару вступают войска Александра Македонского. В III в. до н. э. она входит в состав государства Маурьев. Во II в. до н. э.—I в. н. э. ею последовательно владеют среднеазиатские правители: греко-бактрийские, скифо-сакские, парфянские, а затем кушанские. Период вхождения Гандхары в I—III вв. н. э. в состав Кушанской империи знаменует блестящий расцвет местной культуры. Он продолжается и в III—IV вв., когда область принадлежит индийской династии Гуптов, владения которой охватывали значительную часть Индостана. В V в. Гандхара первой в Северной Индии принимает на себя сокрушительную волну нашествия эфталтов, нанесших этой культуре жестокий удар.

Общественный строй в античной Индии представлял собой сложное сочетание очень архаичных общинных форм и все расширяющихся форм рабовладельческой системы. Хранителями первых была деревня, активные импульсы к развитию вторых определял город. Здесь, в городах, концентрировались главные государственные силы—власть и войнство, торговля и ремесло, в них протекало создание новых культурных ценностей. Однако экономическую основу индийского общества в первую очередь составляло земледелие, а инертный, но колоссальный массив сельского населения многое определял как в материальной жизни страны, так и в формах бытовой организации, в стойком поддержании обычаев, верований и обрядов, устной поэзии, музыки и танцев, традиционных видов народных прикладных искусств.

Зрелым плодом на древе городской культуры античной Индии явилось, в частности, искусство Гандхары.

Культурное наследие Гандхары—и более всего ее скульптура—давно привлекало внимание исследователей. Вначале это было появление отдельных вещей, интерес к которым породил ажиотаж хищнических раскопок и спекуляцию на антикварных рынках статуями, рельефами и их фрагментами. Но в XX в. уже осуществляются археологические раскопки отдельных памятников, буддийских комплексов, а затем и целых городов.

В самом начале нашего столетия они проводятся пионером изучения «гандхарской проблемы»—А. Фуше (Франция) и Дж. Маршаллом (Англия). Последний с 1913 по 1934 г. осуществляет систематические раскопки на городищах древней Таксилы—Такшашилы. В 1958 г. английский ученый М. Уилер, а в 1963—1964 гг. профессор Пешаварского университета А.-Х. Дани заняты раскопками Шейхан-Дхери. В 1956—1959 гг. группа ученых итальянского Института Среднего и Ближнего Востока—Д. Фаченна, М. Таддеи, Дж. Гуллини—исследует Буткару и Удергам близ Мингора. В 1959—1967 гг. японская археологическая экспедиция Киотского университета проводила раскопки Мекхасанды близ Шахбаз-Гархи в провинции Мардан.

Археологические исследования дали огромный материал по архитектуре, различным видам искусства и ремесла, нумизматике и эпиграфике, верованиям и обрядам—особенно религии буддизма. И хотя рыночная спекуляция древностями до сих пор не устранена, ныне благодаря археологически уточненным критериям даже эти предметы входят в некий сопоставимый ряд.

Искусство Гандхары, особенно скульптурная школа Гандхары,—это порождение высокоразвитой античной городской культуры. В первых веках до и после начала нашей эры Гандхара была одним из главных центров древней науки Индии. В Таксиле находился знаменитый университет, где велось преподавание астрономии, математики, медицины, грамматики санскрита и пракрита. Крупные города страны были местами сосредоточения семейно-ремесленных групп, в которых секреты мастерства передавались по наследству и тем закреплялись поколениями. Через Хайберский перевал и по Инду в Гандхару проникали западные купцы, а с ними—изделия дальних стран, которые способствовали знакомству с прикладными искусствами иных народов.

Огромную идейную роль во всех сферах общественной и духовной жизни Гандхары сыграл буддизм. Вероятно, он проник в долину Инда еще в середине I тысячелетия до н. э., однако закрепился в Гандхаре с III в. до н. э. Толчок тому был дан ревностным приверженцем этой религии царем Ашокой (272—232 гг. до н. э.). Гандхара находилась на северо-западной окраине владений Маурьев, центры которых лежали в бассейне Ганга. Ашока был первым царем этой династии, прибывшим в Таксилу в связи с восстанием, вызванным злоупотреблениями местной администрации. Он не только навел здесь государственный порядок, но и использовал свое пребывание в целях пропаганды буддийского вероучения. То и другое засвидетельствовано царскими эдиктами, высеченными на скалах в Шахбаз-Гархи близ Пешавара и у Мансехра в Хазарейской области.

Буддизм возник в Индии в середине I тысячелетия до н. э. Предпосылки к его сложению уже бродили как сок в глубине винного чана, подготавливая бурный процесс появления новой идеологии в недрах внешне, казалось бы, неизменных форм жизни индийского общества. Оформление буддизма как стройного вероучения и философской доктрины связано с деятельностью Шакья-Муни, религиозного реформатора, давшего резкий поворот всей духовной жизни Индии. Шакья-Муни—личность историческая, вокруг которой, однако, наслоилась масса преданий и вымыслов, чья жизнь и деятельность со временем получили канонизированное оформление в виде жития святого.

В Индии той поры, как и во всех странах древнего мира, общественная жизнь была теснейшим образом сплетена с религиозными воззрениями. Царившие до того ведийские религии с их бесчисленным пантеоном богов и догмами, отвечавшими древневосточным формам общественного строя, во многом уже не были созвучны новым общественным тенденциям. Буддизм противопоставил им новую идейную концепцию, которая быстро завоевала признание различных слоев населения отдельных районов, областей, а затем и целых государств, постепенно проникнув во все стороны бытия и духовного строя воспринявших его народов.

Буддизм сложился в Индии, когда в ней уже определилась социальная иерархия с подразделением на четыре сословия—варны: брахманы—жрецы, кшатрии—воины, вайшьи—купцы, ремесленники, земледельцы и шудры—самая бесправная и самая многочисленная часть трудового народонаселения Индостанского полуострова, обязанностью которых было служить трем высшим варнам. Древнейшие законы Ману ставили строжайшие запреты и непреодолимые барьеры между ними. Законы эти как бы навечно закрепляли родо-племенные традиции арийцев—завоевателей Индии, связанные с заботой о сохранении чистоты крови и поддержании господства над массой покоренных ими народностей. Все нарастающая замкнутость варн знаменовала упрочение кастового строя, получившего и идеологическое обоснование в тех многообразных религиях брахманизма, которые существовали на индийском материке.

Вере в неодолимую власть над человеком стихийных сил природы, воплощенных в образах могущественных и в большинстве грозных божеств, смирение перед которыми или магическая связь через жертвоприношение смягчали их великую власть над людской судьбой, буддизм противопоставил идеи высокой нравственности и деятельного пути к добру как главного мерила человеческих ценностей, определяющего спасение от тех страданий, какими полна бывает жизнь. Буддизм в своей основе — это не столько религиозная, сколько философская доктрина. Это удивительная религия, не признававшая ни божества, ни бессмертия души, ни потустороннего бытия, хотя со временем, в переиначенных формах, все это было в ней возрождено.

Акт отречения от земных благ во имя достижения высшего знания, проповедуемого буддизмом, был предначертан не всем: он входил в устав монашеских общин, куда вступали люди, прошедшие через церемонию «ухода из мира» (правраджья). По мере распространения нового вероучения возрастало число буддийских монастырей.

Время правления индо-парфян, Кушан и Гуптов отмечено в северных районах Индии поразительным взлетом художественной культуры, расцветом литературы, драматургии и театра, появлением ряда теоретических трактатов по разным отраслям искусства и ремесла. Здесь творил гениальный поэт Ашвагхоша, живший по одним данным около рубежа нашей эры, а по другим—уже при Канишке, ко двору которого он, по преданию, прибыл от своего мецената, царя Паталицутры, взамен причитавшейся огромной суммы. Среди его поэм «Буддхачарита» («Жизнь Будды») рассматривается знатоками санскрита как произведение высокоразвитого стиля классической поэзии. Мы располагаем великолепным русским переводом этой поэмы, осуществленным К. Бальмонтом, к которому в дальнейшем изложении прибегнем много раз. Около IV в. н. э. писателем-буддистом Арьяшурой был написан сборник коротких рассказов «Гирлянда джатак», литературное совершенство которого позволяет предположить, что ему предшествовало творчество ряда других авторов, чьи имена канули в безвестность. На рубеже III—IV вв. была создана знаменитая «Панчатантра» («Пятикнижие»), приписываемая мудрецу Вишнушарме. Это книга назидательного плана, но состоящая не из морализирующих наравоучений, а из ряда восхитительных рассказов и басен, отражающих жизненные отношения и бичующих лицемерие, пороки, преступления, прикрытые демагогией громких слов. «Панчатантра» раскрывает дополненные сцены политической, трудовой, семейной жизни индийского общества через полуреальный-полубасенный мир, в котором действуют люди и животные, кудесники и мифологические существа. Все это передано в манере свободного повествования, которое перемежается стихотворениями, сентенциями, вставными эпизодами, авторскими рассуждениями и диалогами действующих лиц. «Панчатантра» вышла далеко за пределы своей страны и эпохи—благодаря высокому нравственному кодексу и блистательному литературному мастерству она сумела на протяжении веков завоевать азиатский и частично европейский мир.

Рассматриваемая эпоха породила и драматурга Калидасу (спор о времени его жизни окончательно не решен—скорее всего, IV в. н. э.). Ему предшествовали создания и других авторов, но вершиной драматургии явились творения Калидасы, сыгравшие огромную роль в истории индийского театра. По трагедийной силе страстей, коллизий и характеров их сопоставляют с творчеством Шекспира. Драматическим произведениям Калидасы присущи глубокий гуманизм, лирический строй, восхищение женским обаянием и воспевание красоты.

Зримым воплощением общекультурного расцвета становятся в Гандхаре на протяжении рассматриваемой эпохи также архитектура и ваяние.

О строитель дома, ты видишь! Ты уже не построишь снова дома. Все твои стропила разрушены, конек на крыше уничтожен. Разум на пути к развеиванию достиг уничтожения желаний.

«Дхаммапада». Глава «О старости»

Археологические раскопки, выявившие руины домов, дворцов, оборонительных сооружений, храмов, монастырей, воскрешают реальное представление о городах Гандхары⁴. Особенно много внесли в этом отношении исследования Таксилы. И хотя методика ее археологических вскрытий в современном аспекте выглядит недостаточно совершенной, это не снижает того факта, что городище Сиркап—первый и пока единственный почти целиком раскопанный античный город Индии.

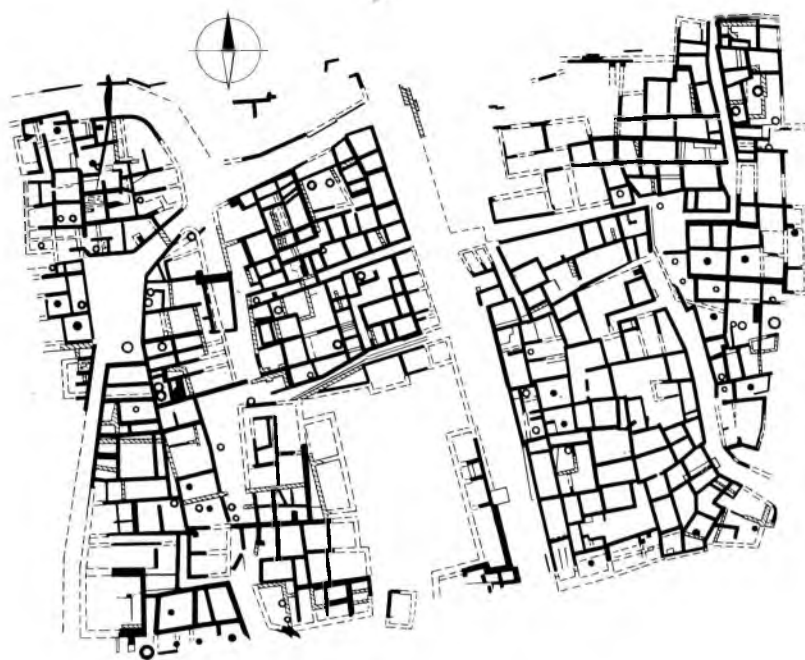
Наиболее древним на археологической площади бывшей Таксилы является городище Бхир-Маунд, где жизнь продолжалась с VI по I в. до н. э. Затем она концентрируется на городище Сиркап, существовавшем с II в. до н. э. по I в. н. э., после чего при Кушанах перемещается в Сирсукх. Вне этих пунктов расположено множество крупных буддийских комплексов.

Илл. 1 Ранняя Таксила—Бхир-Маунд—имеет неправильную конфигурацию, вызванную бессистемным разрастанием жилой застройки, по контуру которой город был охвачен валом. Раскопки выявили здесь главную прямую и широкую улицу, изломанную более узкую вторую и поперечно соединяющий их отрезок третьей. Жилые массивы образуют хаотическую застройку.

Илл. 2 Черты более четкой планировки присущи городу той же эпохи—Бхите. Здесь проходили две параллельные улицы, а сплошная застройка между ними слагалась из прямоугольных блоков жилых владений⁵.

Илл. 3 Этот градостроительный принцип получит свое оформление в Таксиле греко-бактрийского и сако-парфянского периодов. Городище Сиркап представляет собой прямоугольный город, охваченный сильными стенами (сохранились по западному фасу). Его пересекает главная широкая магистраль, от которой перпендикулярно отходят улицы. Внутри образованных ими прямоугольных кварталов сосредоточена блочная застройка владений, стены которых вплотную примыкают друг к другу. В домах, обращенных на центральную и частью на боковые улицы, устроены лавки. Особо выделяются в Сиркапе квадрат дворца правителя и пространство апсидального храма.

Шейхан-Дхери близ Пешавара у современной Чарсады—это остатки столицы Гандхары—Пушкалавати. Городище имеет неправильный контур своей обширной, некогда



Бхир-Маунд.
План города.
V—IV вв. до н. э.

1

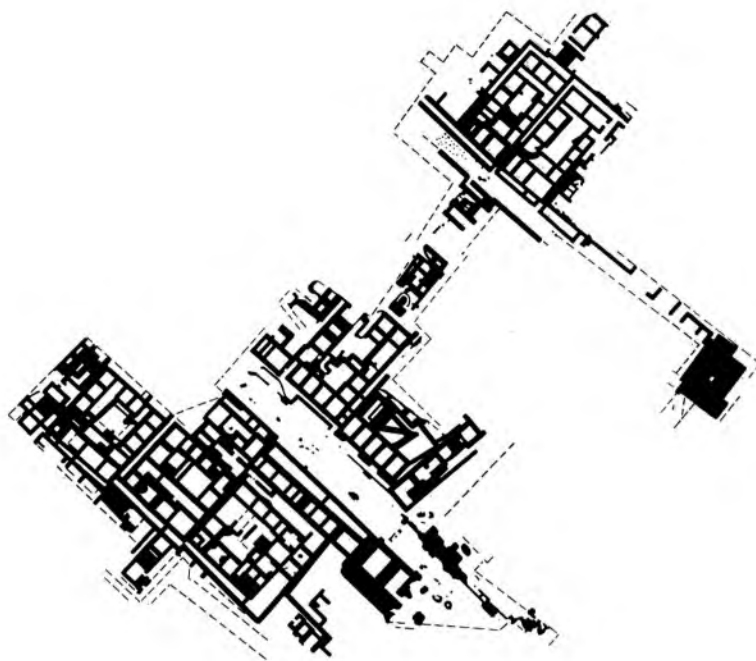
густозаселенной территории, обнесенной крепостным валом. В стратиграфии Шейхан-Дхери определено три периода: греческий, скифо-парфянский и кушанский, причем гибель города происходит при кушанском царе Васудеве I.

Илл.
4

Аэрофотосъемка Шейхан-Дхери выявила здесь регулярную разбивку уличной сети, систему взаимоперпендикулярных улиц, разделяющих плотную блочную застройку кварталов. При вскрытии одного из участков городища были обнаружены отрезки трех параллельных улочек и одной пересекающей под прямым углом, который зрительно закреплён стенами многокомнатного жилого дома.

Крупные города Гандхары веками существовали на одном и том же месте со времени прихода греков или воцарения Маурьев—раскопки выявляют их стратиграфическую многослойность, причем уличная сеть сохраняется прежней, планировка же вновь возводимых домов нередко существенно изменяется, сохраняя, однако, верность направлениям улиц. В кушанскую эпоху отмечается смещение городской жизни в новую зону: в Таксиле, как уже указывалось,—во вновь возникший укрепленный Сирсукх, в Пушкалавати—на смежную, свободную от застройки территорию Шейхан-Дхери, более высокую по местоположению, чем ранний город, что гарантировало защиту жилищ от паводковых вод. Судить об их планировке до производства широких археологических вскрытий пока затруднительно. Но почти несомненно, что здесь был учтен и использован опыт предшествующего градостроительства—регулярный план, четкая уличная сеть, сильная фортификация. Что касается старых городских участков, то они остаются в забросе—в Сиркапе среди покинутых домов какой-то обосновавшейся здесь буддийской общиной возводятся ступы, а в Шейхан-Дхери выбирают камень домов, используя его при строительстве новых.

Значительное внимание в гандхарских городах уделялось элементам городского благоустройства. Раскопками выявлены улицы, вымощенные каменными плитами, колодцы для получения питьевой воды, обложенные камнем или жженым кирпичом, подземные водоотводы из керамических труб, полукрытые дренажные канавки и вертикальные поглощающие устройства для отвода сточных вод. Вне городских стен располагались бассейны, откуда, очевидно, водоносы доставляли воду в дома.



2

*Бхита.
План города.
V—IV вв. до н. э.*

Существенную черту градостроительного искусства составляли приемы обороны городов.

Три последовательно сменявших друг друга города Таксилы иллюстрируют видоизменения и совершенствование гандхарской фортификации.

В Бхир-Маунде это вал из битой глины и сырца, укрепленный деревянными сваями, охватывающий неправильный контур его густозаселенной части.

*Илл.
5*

В Сиркапе стена (4,5—6,5 м толщиной) замыкает прямоугольник города. Выведена она сплошным монолитом из камня, но, вероятно, сверху имела стрелковые казематы. Стена фланкирована множеством прямоугольных башен. Впереди были выносные бермы для защиты от стенобитных орудий. Городские ворота представляют мощное оборонительное сооружение с выносной галереей, разбитой на отсеки, и с лабиринтообразным въездом.

*Илл.
6*

В Сирсукхе стена толщиной до 6 м возведена из булыжника и облицована тщательно подогнанной кладкой из крупных глыб и тесаных плит. Вдоль нее изнутри тянется стрелковый ход, в стене устроены бойницы, и она фланкирована полукруглыми, а на углах—круглыми башнями с радиальным расположением бойниц.

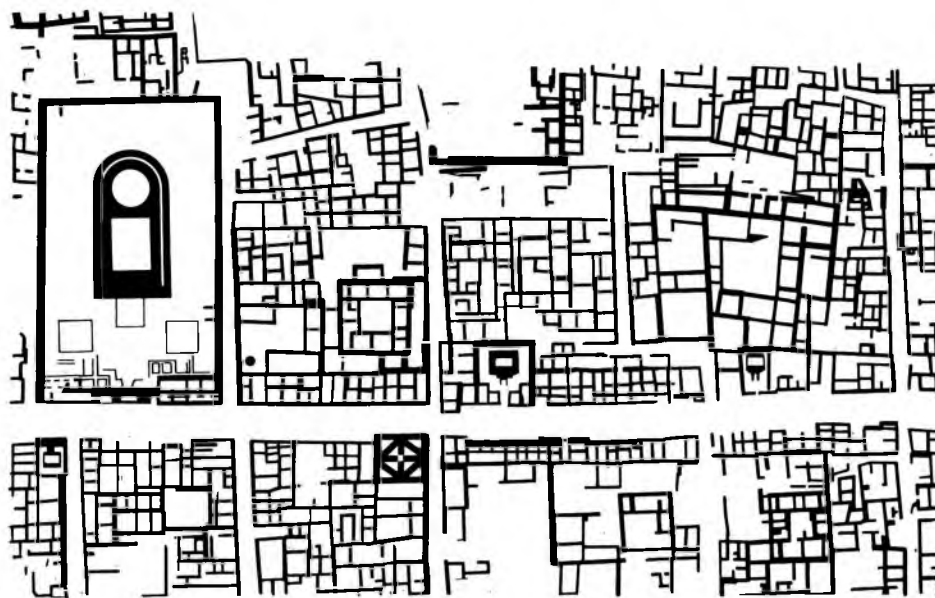
Гандхарские рельефы восполняют представления о внешнем облике городских укреплений, дошедших до наших дней лишь в своих нижних кладках.

*Илл.
120—122,
148*

В сценах ухода царевича Сиддхартхи из Капилавасту и переноса праха Будды в Кушинагару представлены участок городской стены и крепостные ворота. Последние с прямоугольным въездом, обрамленным профилированным наличником, над ним фигурные кладки, сверху зубчатый парапет, а иногда имеется сторожевая вышка. Стены укреплены прямоугольными башнями на широком цоколе, на стенах и башнях в два-три ряда треугольные бойницы, а наверху зубчатый парапет.

Города Гандхары заполняла плотная застройка—создание ее требовало высоких архитектурных познаний и строительных навыков.

Уже в первых веках нашей эры в Индии появляется ряд научных трактатов—по математике, технике, философии, филологии, а также по искусству и художественным ремеслам. В числе их были и архитектурные трактаты.



3

Сиркап.
План города.
III в. до н. э.—I в. н. э.

Изучением последних занимались индийские и западные ученые П.-К. Ашария, А.-К. Кумарасвами, Ст. Крамер и другие, чье внимание особенно привлекал трактат «Манасара-Шильпашастра». В отношении его датировки единства нет: П.-К. Ашария относил сочинение «Манасары» к эпохе Гуптов (III—начало V в.)⁶, а Т. Бхаттачария датирует дошедший текст XI в., признавая, что изложенные в нем правила во многом восходят еще к древним временам⁷.

Вастувидья (архитектуроведение) составляла часть «Шильпашастры». «Шильпа» означает «ремесло», и трактат включает восемь видов художественных профессий: портретную живопись (алекхия), письменность, обработку дерева, возведение алтарей и домов (кирпичных и глинобитных), обработку камня, обработку серебра, создание образов божеств (девакарма) и собственно живопись (читракарма). Характерно, что зодчество здесь сопоставляется с ваянием, живописью, музыкой и танцем⁸; таким образом, архитектура рассматривалась не как строительное ремесло, но прежде всего как искусство.

В свете нашей темы особый интерес имеют исследования древних источников, осуществленные Т. Бхаттачарией⁹. В отличие от своих предшественников, которые в основном обращались к письменным памятникам южноиндийской школы, он сконцентрировал внимание на североиндийских текстах. Привлекая данные пуран и других древних литературных памятников II—I тысячелетий до н. э., среди которых особенно интересны извлечения из «Хайяширса Панчаратам», он выявил существование уже в те отдаленные времена определенных правил и установлений по архитектуре, составлявших разделы «вастувидья» — архитектуроведение или «вастувастра» — архитектурная наука. Далее индийский ученый обращается к «Рамайяне» и «Махабхарате», где при всех поэтических гиперболах и позднейших интерполяциях запечатлены реальные сведения об архитектуре поры сложения этих великих эпических творений.

Данные «Махабхараты» об архитектуре имеют для нас особое значение, поскольку ее литературное оформление в первых веках до и после начала нашей эры совпадает с интересующим нас отрезком североиндийской истории. Мы узнаем из этой



*Шейхан-Дхери.
Аэрофотосъемка*

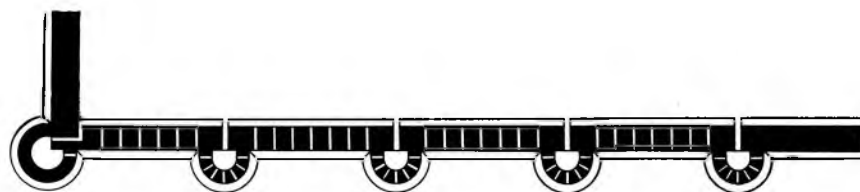
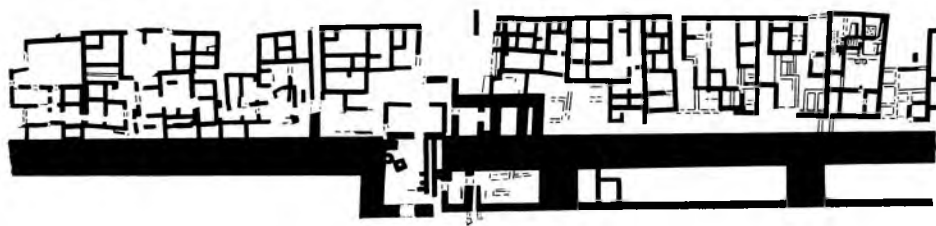
поэмы о существовании архитектурных наук — вастувидьи, о профессиональных архитекторах, именовавшихся «знатоками вастувидьи». Приводятся имена зодчих, строивших из камня, легендарных, а может быть, и реальных, но вошедших в легенду. Одним из них назван Вишвакарман, конструктор колесницы богов и строитель города, «мастер тысячи искусств, плотник богов и данавов». Другой, Майя, фигурирует как создатель зала собраний для падавов.

Свод сведений о правилах архитектуры входит и в трактат «Артхашастра», составленный первым министром Чандрагупты Маурьи (IV в. до н. э.), но дошедший в более поздней редакции — около начала нашей эры.

По сумме данных, содержащихся в упомянутых источниках, можно судить о многочисленных правилах, какими располагали к этому времени зодчие севериндийской школы. Здесь содержатся рекомендации к выбору места для строительства, определение почв, характеристика строительных материалов и приемов их обработки, методы планировки городов и разбивки планов зданий, правила древесных посадок, архитектурная типология жилых домов и фортов, приемы возведения многоэтажных строений, классификация частей зданий (ворота, двери, устои, колонны и пр.), строительная метрология, правила пропорций длины, ширины и высоты зданий и помещений, определение толщины конструкций — то есть итоги огромного архитектурно-строительного опыта.

Следует упомянуть и обстоятельные предписания о ритуальном священнодействии при закладке населенного пункта или любого вида новых сооружений.

И все же большинство древних текстов по архитектуре не дает зримого представления об архитектурном облике сооружений. Здесь документами эпохи становятся сами архитектурные памятники, в каком бы порой руинном состоянии они ни дошли до наших дней, а также произведения древнего изобразительного искусства, в которых нередко архитектурные мотивы. Те и другие свидетельствуют, что в пределах северной половины Индостана, следуя вышеизложенным правилам, архитектура развивалась в русле нескольких локальных школ с присущими им особенностями. Одну из таких школ составляла Гандхара.



5

Укрепления Сиркапа.
План.
I в. до н. э.—I в. н. э.

6

Укрепления Сирсукта.
План.
II в. н. э.

То специфическое, особое, свое, что придавало ей отличительные черты, отчасти было связано с естественноприродной средой. В отличие от тропических районов Индии Гандхара—область не столь знойного климата, а близость гор определяет во многих ее районах взамен сезона тропических дождей мягкую зиму. Иным был состав строительных ресурсов: строительный лес другой, чем в джунглях, поделочный камень, которым изобилуют ее горы, не красный песчаник, как в междуречье Ганга и Джамны, но сероватый известняк, а также использовавшийся в облицовках шифер.

Материалами массового строительства в Гандхаре служили дерево, камень, сырцовый кирпич. Лесные богатства страны позволяли широко использовать их для кровель, междуэтажных перекрытий, колонн. Рваный или окатанный булыжный камень на земляном растворе шел на сооружение стен и фундаментов; той же цели служил и сырец, но применение его было в гандхарском строительстве ограниченным. Камень шел двух пород, которыми богаты окрестные горы: твердый известняк и более мягкая местная плиточная порода—канджур.

Постройки V—III вв. до н. э. возводились без фундаментов. Даже когда они, как в Бхир-Маунде, сооружались на более ранних культурных слоях, стены ставились прямо на снивелированной поверхности. При этом иногда прибегали к выравниванию нижележащих руин и нанесению поверх них галечной отмостки толщиной до 0,5—1 м.

В последующие периоды, особенно после сокрушительного землетрясения I в. н. э. в Таксиле, строители стали уделять больше внимания созданию надежных фундаментов. В Сиркапе они опущены в нижележащие культурные слои, порой на глубину до шести метров, в Шейхан-Дхери—до двух метров. Материалами служили бутовые кладки на глиняном растворе, в Шейхан-Дхери иногда и сырцовые забутовки.

Под деревянные стойки, поддерживавшие перекрытия в некоторых помещениях, также подводились бутовые фундаменты—они обнаружены уже в постройках Бхир-Маунда с V—IV вв. до н. э. и в более поздних в Сиркапе.

Кладки стен в Сиркапе, Буткаре и Удергаме, Шейхан-Дхери предстают в двух разновидностях. Более ранняя (но применявшаяся до позднекушанского времени) и

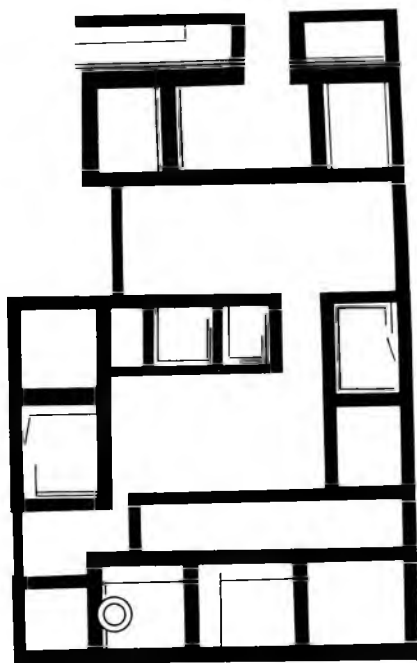


Каменная кладка стен.
Ступа Джармараджика в Таксиле.
I в. н. э.

более простая осуществлялась из разноформатных булыг или рваного камня, галек и щебня, на глиняном растворе, с примерным соблюдением горизонтальных рядов. Со временем в нее включаются особо крупные глыбы. С сако-парфянского времени появляется «штучная» кладка, выполненная из крупных, отесанных по внешней поверхности и с горизонтальными постелями блоков, промежутки между которыми плотно заложены мелким плитняком. Этот тип кладки придавал стене выразительную фактуру. Обращение к камню не только как к высокопрочному строительному сырью, но и как материалу, формирующему архитектурный образ зданий и обладающему декоробразующими свойствами, начинается со времени Маурьев. Использование его все нарастает, а в первых веках нашей эры опыт каменного строительства уже получает в трактатах свое обобщение в виде определенных правил и предписаний.

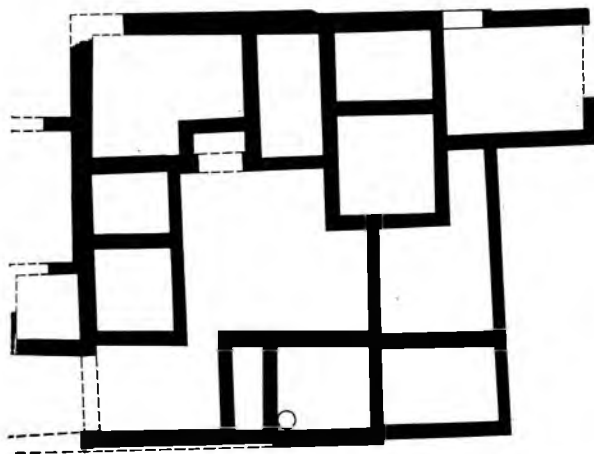
Жилые дома, как уже отмечено, размещались в гандхарских городах в системе плотной блочной застройки кварталов, очерченных уличной сетью. Более ранние дома в целях экономии участка застройки были трех-четырёхэтажными, причем первый этаж возводился из камня, а верхние — в деревянном каркасе с глино-галечным заполнением. Однако вследствие нередких землетрясений строители перешли к двухэтажному строительству. Археологические наблюдения подтвердили точность сведений, почерпнутых из описаний посещения Аполлонием Тианским в 44 г. н. э. Таксилы, в котором отмечено, что жилые дома здесь снаружи выглядят как одноэтажные, а внутри, оказывается, имеют подземный этаж¹⁰. В жилых домах Сиркана сако-парфянского времени нижний этаж был полуподвальным («цокольным»), наполовину опущенным в грунт, что обеспечивало также прохладу, столь ценную в жарком климате страны. Вместе с тем это было одной из антисейсмических мер.

В V—III вв. до н. э. дома зажиточных владельцев имеют два-три двора, соединительные коридоры и до пятнадцати-двадцати небольших комнаток в первом этаже, общее же число их, учитывая верхние этажи, было по меньшей мере вдвое большим. Свет поступал через щелевидные оконца. Такие дома были рассчитаны на проживание обширной патриархальной семьи и челяди. Расположение помещений хаотичное, контуры стен непараллельны, архитектурного декора в них нет. Исследователи отме-



8

Жилой дом в Бзите.
План.
V—IV вв. до н. э.



9

Жилой дом в Сиркапе.
План.
III—II вв. до н. э.

Илл.
8

чают здесь сходство общих планировочных приемов с планами домов в Мохенджо-Даро (III тысячелетие до н. э.)—показатель стойких традиций, сохранявшихся в массовом строительстве в долине Инда на протяжении многих веков.

Илл.
9

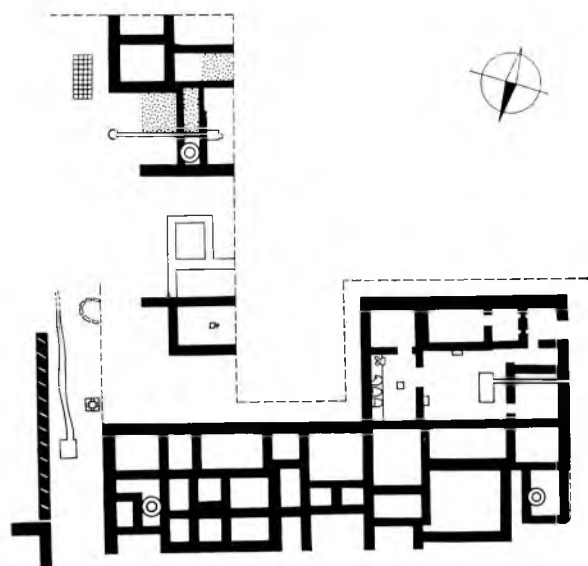
В греко-бактрийский период в планировке домов придерживаются той же системы группировки помещений вокруг двора. Однако план их уже приобретает большую регулярность, хотя и без каких-либо четких осей или строгой симметрии. Дом III—II вв. до н. э. в Сиркапе почти квадратный, с подквадратным двором, вокруг которого группируется множество комнат первого этажа (он, вероятно, был не один). Упорядоченная планировка присуща и современному ему дому в Шейхан-Дхери—он подпрямоуголен, но со скосом одной из стен, который вызван условиями участка; комнаты размещены в два-три ряда. Смежно тянутся стены двух соседних домов.

Огромное число жилых домов сако-парфянского времени (I в. до н. э.—I в. н. э.) было вскрыто в Сиркапе. План городища наглядней любых описаний дает о них представление. Жилые комплексы, плотно теснящиеся внутри кварталов, характеризует свободная планировка, обусловленная как функциональными запросами, так и процессом текущих перестроек, вызванных опять-таки практическими потребностями домовладельцев. Однако некоторым домам придан строго квадратный план, с квадратным внутренним двором в обводе помещений.

Илл.
10

В кушанское время также осуществляется блокировка жилых домов. В Шейхан-Дхери на вскрытом участке обнаружено четыре смежных дома, как бы продолжающих друг друга линиями внешних стен. Интересен среди них угловой дом I в. н. э., являвшийся домашней резиденцией учителя (ашария) буддийского вероучения Нарандакха, имя которого выгравировано на реликварии. Он прямоуголен в плане, имеет внутренний дворик с небольшим бассейном для омовений, обстроенный с трех сторон помещениями. На протяжении кушанской эпохи дом подвергался некоторым переделкам, изменил свою функцию и после установки буддийских статуй и реликвария стал местом поклонения.

В юго-восточном отсеке Сиркапа был вскрыт дворец правителя Таксилы. Он отличается от жилых домов лишь своими большими размерами и огромным, особенно если



10

Жилые дома в Шейхан-Дзери.
План.
I—II вв.



11

Дворец в Сиркапе.
План.
I в. до н. э.—I в. н. э.

Илл.
11

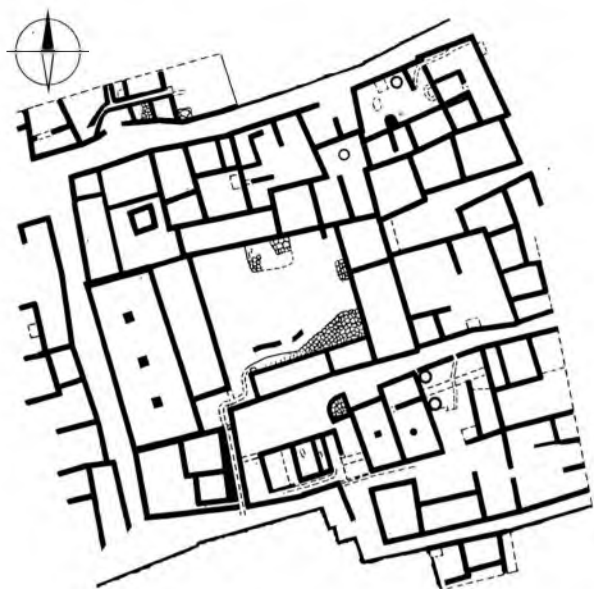
учесть второй этаж, числом помещений. Планировочный же принцип един: несколько внутренних дворов, окруженных застройкой, в которой нет какой-либо симметрии или однородного состава помещений. Дж. Маршалл предположительно выделил здесь царский аудиенц-зал, пиршественный зал, кордегарию, женскую половину, дворцовую капеллу. Оформление, судя по отсутствию каких-либо элементов декора, было скромным. Это вполне согласуется со сведениями из жизнеописания Аполлония Тианского, где отмечено существенное отличие дворца индо-парфянского царя Гандофара от роскошных парфянских дворцов Месопотамии.

Илл.
104

Здания гражданской архитектуры, вскрытые в Гандхаре археологами, позволяют пока составить суждение лишь об их планировке. Некоторое представление об их наружном и внутреннем архитектурном оформлении дают гандхарские рельефы, где можно видеть детали крепостных стен, городские ворота, царские дворцы, жилые дома горожан и сельские хижины. При всей условности масштабов в соотношении архитектуры и людских фигур, при обобщенности показа конструкций и декоративных элементов рельефы эти воспроизводят черты архитектурной среды, знакомой ваятелям Гандхары. Так, среди деталей жилой архитектуры характерны галереи с трапезиевидными стропилами («штрековая система»), покоящимися на массивных колоннах. На рельефе «Чудо Дипанкары» девушка с лотосами стоит в преддверии дома; входные двери здесь с профилированным наличником, над ними — балкон с подобной же галереей и решетчатыми барьерами. Некоторые сценки джатак передаются в аркаде, где чередуются полуциркульные и трапезиевидные арки, основанные на колоннах.

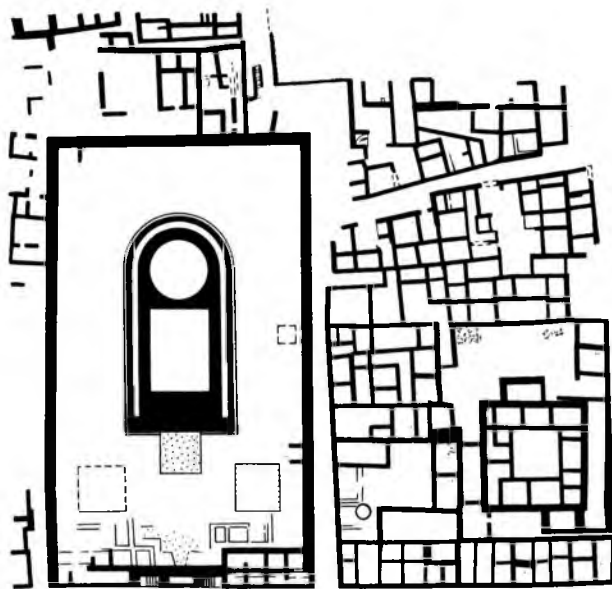
Илл.
119

Рельефы на темы придворной жизни принца Сиддхартхи передают интерьеры дворцовых покоев, где протекали его жизнь и услады с прелестной, молодой женой Яшодхарой. Здесь можно видеть колонны, поддерживающие арку над пиршественной банкеткой, невысокий альков для сна, сводчатые боковые нефы для стражи. Колонны — греко-персидского типа, с широкой импостной подбалкой и сложнорасчлененными капителями и базами (на них мы еще остановимся). Арки типично индийские с овальным очертанием архивольты по внутреннему контуру, килевидным по внешнему и с орнаментальной полосой между ними. Примечательно оформление сводчатого плафона



12

Культовый комплекс в Бхир-Маунде.
План.
V—IV вв. до н. э.



13

Апсидальный храм в Суркане.
План.
I в. н. э.

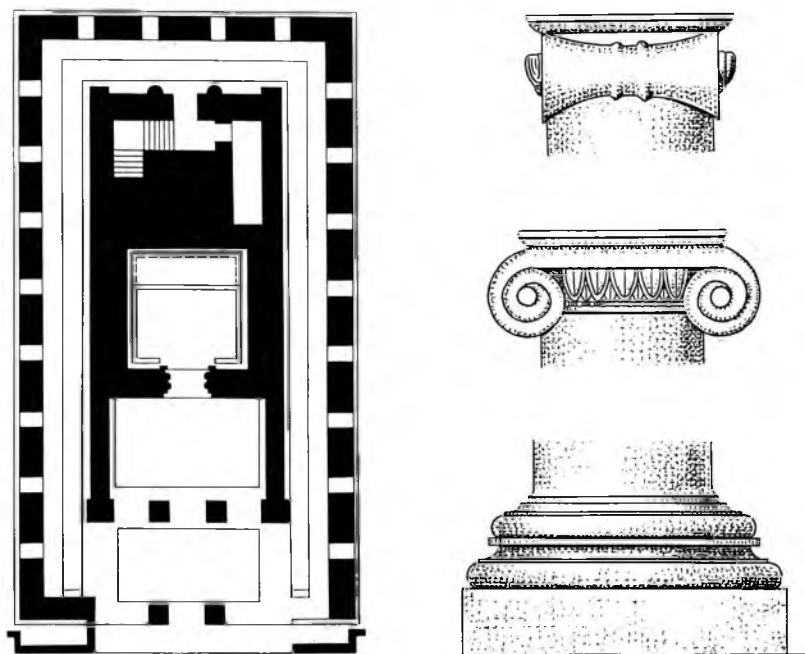
квадратными кессонами—деталь, вызывающая к греко-римской архитектурной традиции. В композиции этой в условном совмещении с интерьерами показаны наружные балконы и верхняя галерея на крыше дворца, огороженная барьером с изящной деревянной решеткой.

Эти конструкции—в том числе своды—в основном деревянные. В богатой строительным лесом Индии издавна были выработаны в народной архитектуре перекрытия из гнутых досок, закрепленных у основания на стене и защемленных сверху, у конька, где они образуют заостренный «киль». Ряды таких параллельных дощатых арок обшивались поверх досками и покрывались циновками и матами. Плоских крыш с глинобитной смазкой, столь типичных для большинства стран Среднего Востока, в Индии избегали, так как тропические ливни могли бы начисто смыть земляную кровлю.

Этот специфический тип индийской арки со временем был перенесен и в каменное зодчество. В скальных монастырях III—I вв. до н. э. (Ломас-Риши, Бхаджа, Аджанта и др.) формы деревянных конструкций—гнутые доски, обрешетки и фигурные столярные детали—выполнены на фасадах по камню. В дальнейшем эти мелкие детали в каменном зодчестве исчезают, но килевидная форма сохраняется на века.

Культовая архитектура Гандхары известна гораздо лучше, нежели светская. В основном это архитектура буддийская, но некоторые из сооружений, вскрытых в Таксиле, были, по-видимому, связаны с иными верованиями.

В Бхир-Маунде представляет большой интерес комплекс из западной группы сооружений, ограниченный с трех сторон улочками и включающий четыре двора, окруженных множеством помещений. К центральному двору примыкает трехколонный зал—продолговатый в плане, на оси которого лежат каменные базы, служившие опорами для деревянных колонн, сгоревших при пожаре вместе с перекрытием. Рядом еще одно помещение с квадратным пьедесталом у стены—для возжигания огня или установки резервуара. В помещении этом имела лавка, где продавались терракотовые статуэтки, среди которых были особенно многочисленны фигурки Великой богини. Есть все основания предполагать, что этот комплекс связан с ее культом и включает святилище, двор для приходивших на поклонение и обширное храмовое хозяйство.



14

Храм Джандиал в Таксиле.
План и детали колонн.
III—II вв. до н. э.

Илл.
14

Примечателен своей архитектурой храм Джандиал в Таксиле, расположенный в загородной зоне. Его эллинистическая основа очевидна. Прямоугольный в плане, с глубоким портиком, состоящим из четырех каменных колонн ионического ордера, за которым, как в греческом храме, следуют пронаос и наос, а с тыльной стороны опистодом. Но есть в нем существенное отличие: взамен перинтеримальной колоннады устроен обводной кулуар с множеством щелевидных просветов.

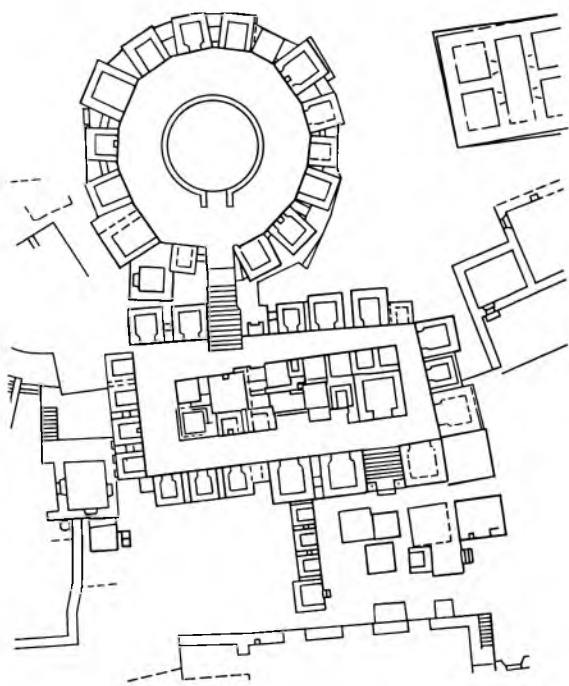
Этот планировочный принцип вызывает к приемам бактрийского зодчества—таков, например, храм Диоскуров в Дильберджине (к северу от Балха—древних Бактр) в Афганистане. По-видимому, и храм Джандиал восходит ко времени вхождения Гандхары в состав Греко-Бактрийского царства, но просуществовал он еще много веков. Исследователи полагают, что он-то и фигурирует в жизнеописании Аполлония Тианского (I в. н. э.), где содержится краткая характеристика загородного храма Таксилы.

На стенах его сочетанием разных металлов были исполнены сцены сражений Александра и Пора. По-видимому, они располагались в обводном коридоре, что объясняет большое число наружных проемов, обеспечивавших хорошее освещение.

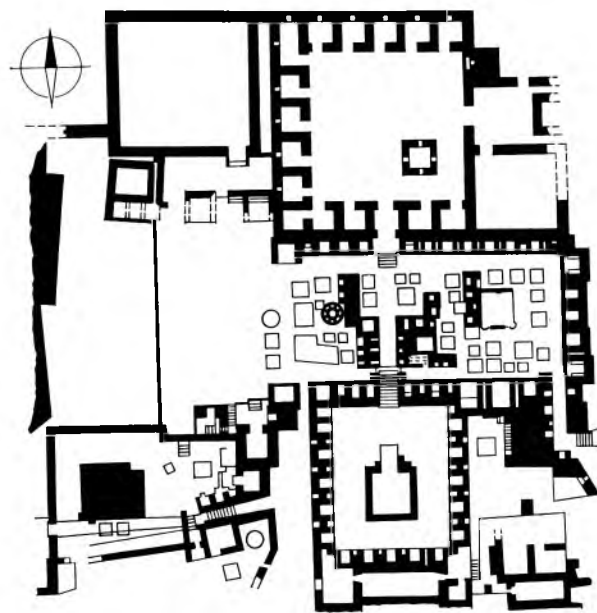
Особое место в зодчестве Гандхары принадлежало буддийским постройкам, обычно входившим в комплекс монастырей. Они включали собственно монастырь (вихара или сангарам), где проживала монашеская община и останавливались паломники, святилища (чайты), памятные сооружения (ступы).

Здесь следует особо подчеркнуть идейную роль буддизма, которая во многом определила поразительный взлет гандхарской художественной культуры в разных сферах—в частности и в архитектуре.

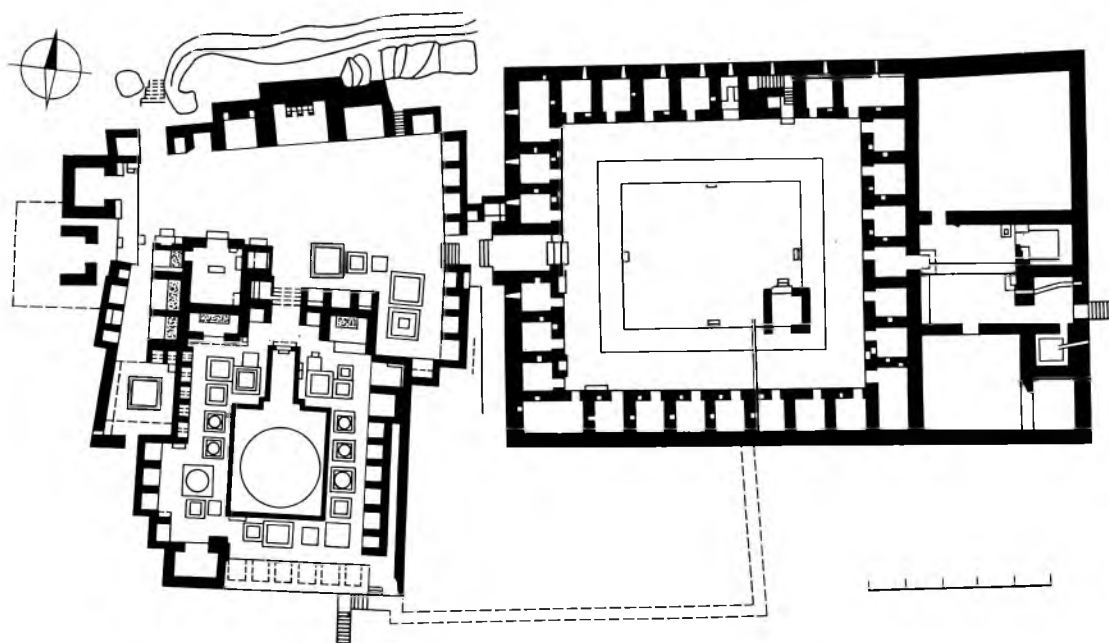
Монастырский устав, требовавший устранения от мирской суеты, привел к тому, что монастыри возникали вне городской черты, нередко в горах, в уединенных уголках природы. Однако сбор подаяний, которыми жила община, привлечение паломников—как в целях религиозной пропаганды, так и в расчете на получение от них даров—все это обусловило создание монастырей в округе больших и малых городов. В одной лишь Таксиле, например, исследован десяток холмов, окружающих укрепленное городское ядро, раскопки которых выявили руины монастырей с многочислен-



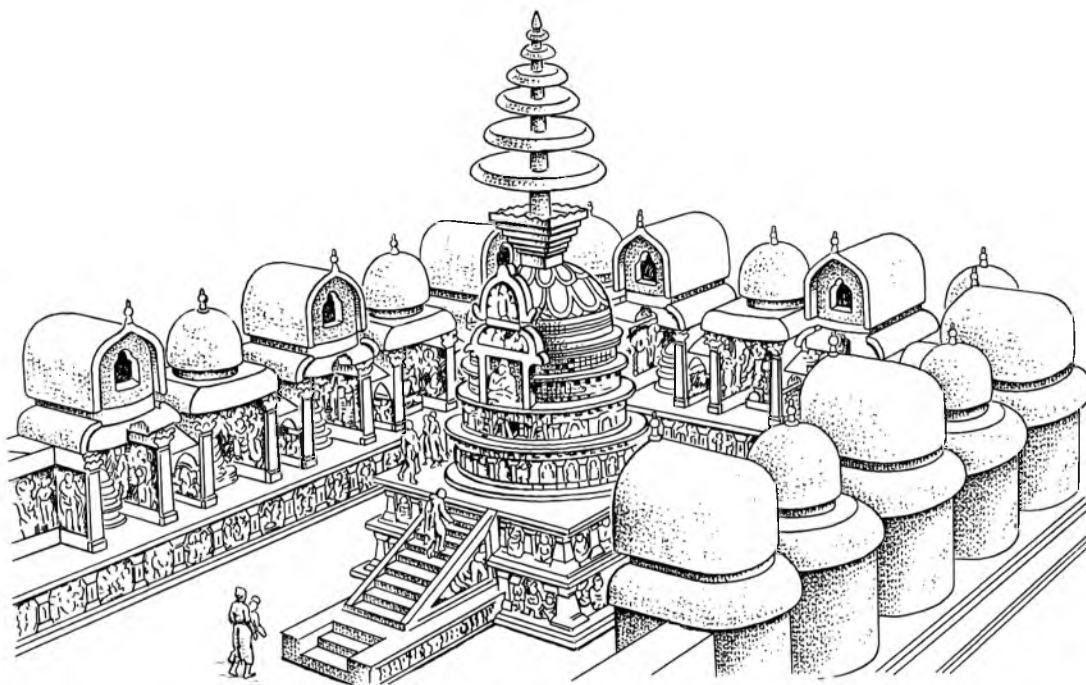
15 *Архитектурный комплекс
у главной ступы в Джемаль-Гархи.
План*



16 *Монастырь и ступа Тазхи-Бази.
План.
II—IV вв.*

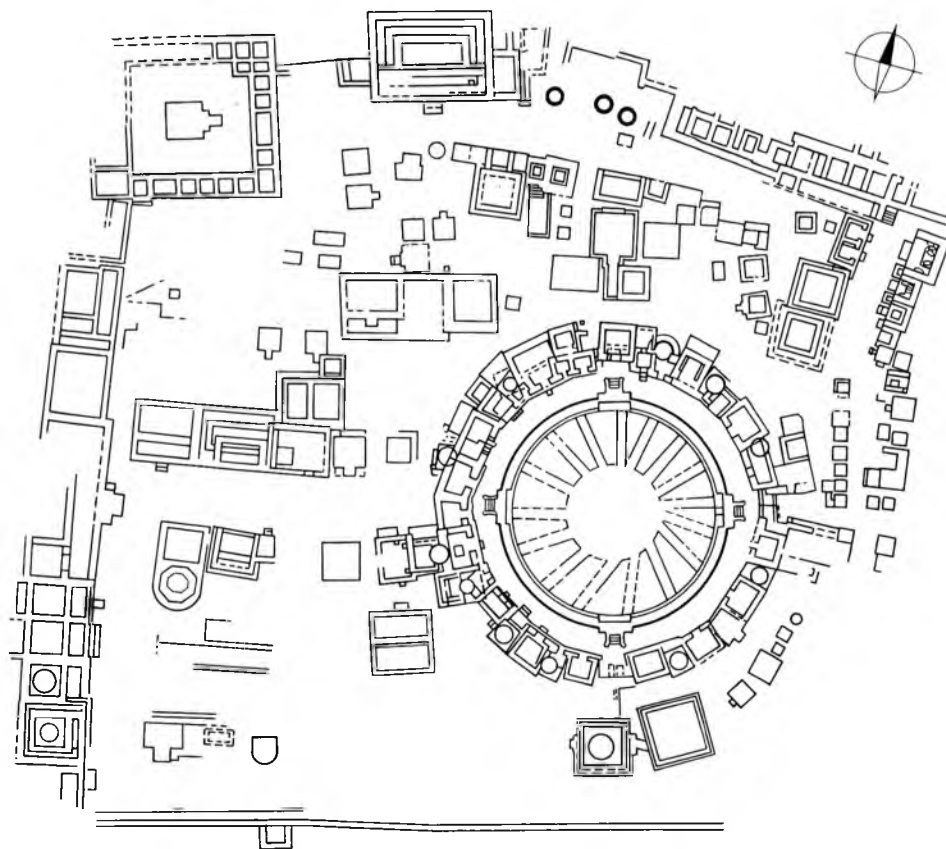


17 *Архитектурный комплекс
монастыря Джюлиан в Таксиле.
План*



18

*Монастырь и ступа Тахти-Бахи.
Реконструкция.
II—IV вв.*



19

*Архитектурный комплекс
у главной ступы Дхармараджики
в Таксиле.
План*



20

*Пьедестал и лестница ступы в Таксиле**Илл.*
19*Илл.*
15

ными постройками (Дхармараджика, Хадер-Мохра, Акхаури, Калаван, Джири, Мохра-Мораду, Пиппала, Джолиан, Лалчак, Бхамала).

Руины крупных буддийских ансамблей сохранились в Тахти-Бахи, Джемаль-Гархи, Сикри и других местах близ Марлана. Раскопки Буткары близ Мингора и Мекхасанды в районе Мардана также дали богатые материалы по буддийскому зодчеству и ваянию.

Чайтьи, как особо выделенные храмовые сооружения, в Гандхаре редки—обычно святилища и залы молитвенных собраний вкомпановывались в общий комплекс монастырской застройки. В этом отношении выделяется так называемый апсидальный храм в Сиркапе Таксилы (I в. н. э.). Он располагался в центральном квартале города, посреди обширного огражденного двора, на возвышенной платформе. Продолговатый план его принимает на противоположной от входа стороне полуциркулярное очертание. Внутри—прямоугольный зал, за ним—круглая капелла для ступы, и оба они охвачены узким коридором для свершения ритуального обряда (прадакшина). Сходная планировка известна в раннебуддийских скальных чайтьях Центральной Индии, но в Таксиле она включена в объемную архитектуру.

Илл.
13*Илл.*
16—18

Традиционный тип гандхарских сангарам определяет квадратный контур огражденного и квадратный же внутренний двор, обведенный кельями. Но между такими регулярными звеньями ансамбля располагается множество разновременных пристроек и дополнений—например, монастырь в Тахти-Бахи, комплекс Джолиан в Таксиле.

Монастыри слагались близ главной святыни—ступы, включая залы модельни, святилища, кельи для проживания монахов и временного пребывания нередко приходивших издалека паломников, подсобно-хозяйственные строения. Планировка ансамбля в большинстве не подчинена единой строгой схеме (хотя обычно ориентирована по странам света), что объясняется последовательными перестройками или появлением новой застройки на протяжении десятилетий и веков. Однако те строения, что возникали по единому плану и подвергались незначительным видоизменениям, свидетельствуют, что в них заложена определенная архитектурно-планировочная идея.

Особая роль придавалась возведению ступы. Ступа—это специфический вид буддийских сооружений, однако он не был создан буддизмом, но продолжал уже существ-

вовавшую традицию. В своем изначальном генезисе ступы восходят к насыпному погребальному холму. Некоторые исследователи связывают их с тумулусами классического Востока¹¹. Едва ли это так, ибо погребальные курганы имели повсеместное распространение у разных народов древности, в том числе и в самой Индии. Установлена прямая связь ступы с мегалитическими погребальными памятниками (например, в Брахмагири). Добуддийские погребальные сооружения—шмашана—квадратной или круглой формы, по существу, предваряют композицию буддийских ступ. Высказывалось также мнение о проникших с севера из среднеазиатской среды скифских влияниях на композицию ступ¹².

Култ ступы также имел в Индии добуддийское происхождение и связан был с героизацией знатного усопшего. Возведение ступ одобрял сам Будда, прах которого после смерти был разделен в Кушинагаре и помещен в восьми ступах, сразу же ставших объектами паломничества и поклонения.

Буддийская ступа—это уже не насыпной холм, но монументальное сооружение, причем первоначально именно холмообразного полусферического вида. Буддизм связывал со ступой различную символику, ассоциируя ее форму с водяным пузырем, вздуваемым при дожде и тут же исчезающим,—образ бренности бытия, запечатленный в четверостишии поэта Ашвагхоши:

«Так что же наш неверный облик,
Тень человека, что бледнеет?
Пузырь, на миг огнем горящий,
Через мгновенье—нет его»*.

Существенный факт—преобразование буддизмом ступы из погребального в памятное сооружение: ступа—не захоронение, но хранилище частиц праха Будды и иных реликвий. Это мемориальный памятник.

Число ступ возрастало из века в век, причем в разных районах буддийского мира, где существовали свои архитектурные школы, ступы приобрели различный силуэт: полусферический—в Центральной и Восточной Индии; колоколовидный, в трех вариантах,—на Яве, в Камбодже и Бирме; кувшинообразный, тоже в разных вариантах,—на Тибете, в Китае, Монголии.

Во всем кушанском регионе—от Матхуры и Гандхары до Бактрии—форма ступ была иной. Они имели ориентированный по сторонам света квадратный или прямоугольный пьедестал с лестницей и на нем—цилиндрическое тело, увенчанное утяжеленным по своему очертанию куполом. Понятие «купол» здесь применено лишь с оговоркой на его условность: это не конструктивная оболочка—перекрытие, но почти сплошной массив кладки или забутовки. На нем устроен небольшой тайник для реликвий, внешне обозначенный квадратной надстройкой (хармика) с архитектурно-декоративной обработкой поверхностей. Массив ступы зрительно облегчен благодаря венчающему высокому штырю с нанизанными на нем «зонтиками почета» (чатра). Символика этой формы была многообразна, но в своей основе связана с зонтом как знаком царского достоинства. Таким образом, ступе как бы воздавались царские почести. На самой макушке штыря закреплялась ваза для дождевых вод. Со временем число «зонтиков» на штыре все возрастает, они приобретают ту многоярусность, которая определяет специфический силуэт гандхарских ступ.

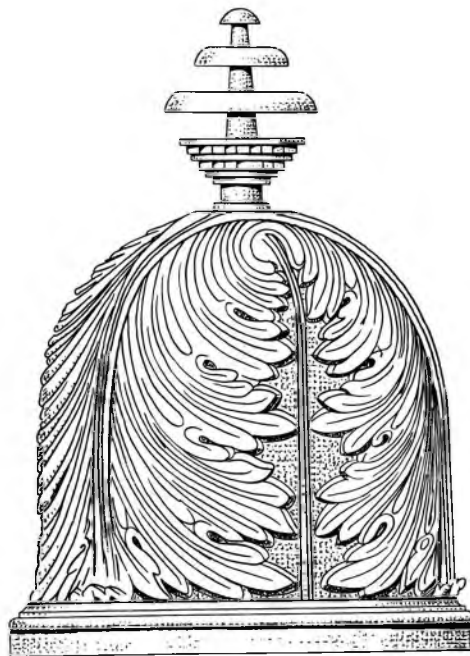
Ступы появляются в Гандхаре с III в. до н. э., но архитектурная типология их определяется в сако-парфянское и кушанское время. Они различны как в своих пропорциях, так и по формам пьедестала: лестница то утоплена в его массиве, то выдвинута вперед, изредка пьедестал цилиндрический, а порой имеет крестовидную форму с дополнительной раскреповкой входящих углов. Пьедестал и цилиндрическая часть ступы иногда подразделены архитектурными тягами и небольшими отступами на ярусы.

В VII в. китайский пилигрим Сюань Цзян, посетивший буддийские монастыри среднеазиатско-индийского региона, слышал в Тохаристане легенду о том, что Будда объяснил двум своим первым новообращенным приверженцам правила хранения реликвий, вручив им в качестве таковых свой локон и срезанные ногти. Затем он сложил свои полотняные одежды тремя уменьшающимися квадратами, один над другим, поставил

* Здесь и далее, неоднократно прибегая к цитированию стихотворного жизнеописания Будды Гаутамы, мы используем русское издание поэмы Ашвагхоши. См.: *Асвагоша. Жизнь Будды*. Пер. К. Бальмонта. М., 1913.



21 Раскопки малых ступ в Буткаре.
Фотография. 1957



22 Вотивная ступа из Сиркапа.
Реконструкция.
I в. до н. э.—I в. н. э.

посредине патру—горшок для подаваний—и вставил в него нищенский посох—кхакхару. Такой, сказал он, должна быть ступа.

Легенда эта явно позднего происхождения. Она, скорее, попытка вложить в уста Будды объяснение той архитектурной формы, которая слагалась на протяжении многих веков.

Существенное отличие формы кушанских ступ от чисто индийских исследователи склонны объяснять влияниями иранской или эллинистической архитектуры: квадратные пьедесталы сопоставляются ими то со стилобатами греческих храмов, то с «террасами» иранских дворцово-храмовых комплексов.

По-видимому, именно индо-иранский или, точнее, индо-парфяно-бактрийский синтез определил своеобразие архитектурной типологии гандхарских ступ.

Ступа—это архитектурный монумент, не имеющий внутреннего пространства. В Индии основными материалами при сооружении ступ служили преимущественно камень и земля, в Бактрии—сырцовый кирпич и глина. Гандхарские ступы представляют собой забутовочный массив из гальки и земли, связанный раствором, и тщательно выполненную обкладку из булыг и плоских плиток. Поверх наносилась штукатурка, а на уровне пьедестала и цилиндрического массива нередко закреплялись облицовочные плиты со скульптурными рельефами, выполненными в основном из шифера, которому присущи разные градации цвета—от серого до почти черного, притом иногда с голубоватым или зеленоватым оттенками.

Композицию гандхарских ступ определяет пьедестал (медхи), вокруг которого осуществлялся обряд ритуального обхода—прадакшина. Лестница (сопана) вела к центральному объему, именовавшемуся «андра» (лицо) или «гарбха» (чрево). Он имел вид цилиндра, увенчанного утяжеленным по своему силуэту куполом.

Ступы воспринимались буддистами как некий условный «мавзолей Будды»—хранилище частиц его праха, и потому они со временем приобретали все возрастающее почитание. Если число первых ступ, куда, согласно преданию, после раздела в Кушинагаре были помещены его останки, равнялось восьми, то уже в первые века нашей эры оно достигло многих тысяч. Главная, наиболее древняя ступа с течением вре-





24 *Капитель из Буткары.
Камень.
I—II вв.*



25 *Капитель из Буткары.
Камень.
I—II вв.*



26

*Капитель из Джемаль-Гархи.
Камень.
I—II вв.*

мени подвергалась расширению, попадая как бы в футляры новых обкладок, облицовок и приобретая порой огромные масштабы, вокруг нее на вклады жертвователей устанавливается множество среднеразмерных и малых ступ—в зависимости от дарованных на это средств.

Возрастает и особый культ ступ, возле которых свершается ритуал обхода (прадакшина), молитвенное почитание, приношение пожертвований—цветов и благовоений, курильниц и светильников.

Ранние ступы Гандхары представляли чисто архитектурное сооружение—куполовидный массив на цилиндрическом цоколе, сложенный из камня и снаружи оштукатуренный. Такими были главные ступы Дхармараджика в Таксиле, в Джемаль-Гархи и в Буткаре (основаны в III в. до н. э.). Лишь после перестроек и включения в футляры новых кладок в I в. до н. э.—I в. н. э. на них появляется архитектурный и скульптурный декор. Пьедесталы ступ в основном становятся квадратными, а иногда и крестовидными, с лестницей (или лестницами) для подъема.

Некоторые из ранних вотивных ступ Таксилы—обычно небольшие—украшает декор эллинистического происхождения. Так, на ступе из Сиркапа куполовидное тело охвачено тремя огромными акантами. У ступы же в Калаване над пьедесталом, увенчанном цветком лотоса, покоится коринфская капитель, несущая купол с зонтиками почета: индо-греческий синтез здесь особенно нагляден.

Но в основном цикле гандхарских ступ, монументальных и небольших, существенную роль играет выделение поярусной разбивки посредством профилированных горизонтальных тяг, карнизов, плинтусов. Полосы между ними подразделяют вертикали полуколонн, или пилястр, иногда—аркатура. Арки обычно индийского типа—овально-килевидные либо трехлопастные. Полуколонны (точнее—пристенные колонны трехчетвертного объема) двух разновидностей—индо-персидские и индо-коринфские.

Первые в своем генезисе связаны со сложными фигурными колоннами ахеменидской архитектуры: они имеют широкую подбалку, нередко оформленную по краям протомами бычков, причем индийских, с горбом, или иных животных, под нею—колоколовидная капитель; ствол расширяется книзу, переходя в колоколовидную же

Илл.
21

Илл.
22

Илл.
23, 105

базу на ступенчатом плинте. Однако, в отличие от изысканно-стройных пропорций каменных колонн Персеполя и Суз, в зодчестве Индии они приобретают массивные пропорции, вероятно, в связи с переносом формы в скальную архитектуру, где высекались не колонны, но пространство между ними, а затем столбам придавали соответствующую профилировку. В своем декоративно-пристенном варианте на ступах индо-персидские колонны также очень массивны.

Эта разновидность колонн уже со II в. до н. э. имела распространение в буддийской архитектуре Северной и Центральной Индии. Импостные капители с протомами (нередко крылатыми) львов, бычков, коней известны в памятниках Бхархута, Амараваги, Насика, Питалкхары и других, а позднее и в Матхуре. Однако в Гандхаре зооморфные капители индо-персидского типа встречаются редко.

Другой вид пристенных колонн и пилястр на ступах ведет свое начало от эллинистической традиции. Мотивы классических ордоров закрепились в Гандхаре еще в первых веках до нашей эры—так, в храме Джандиал в Таксиле (I в. до н. э.) применены колонны с ионическими капителями и аттическими базами. В индо-парфянское и кушанское время гандхарские мастера проявляют приверженность к коринфизированному и композитному ордерам, причем в оформлении буддийских ступ настенные полуколонны, а в основном пилястры увенчаны капителями, оформленными в два-три ряда акантами и отлогими волютами, иногда с флероном на выгнутой абаке. Гандхарские мастера охотно вводят в верхнем ряду выступающие меж листов полуфигуры юношей в тюрбанах с дарственными сосудами или цветами, нарядных девушек с цветком или с зеркалом. В Буткаре на некоторых капителях как бы вырывается между акантами квадрига солнечного бога Сурьи.

Гандхарские ордера по сравнению с классическими греко-римскими, уже в I в. до н. э. получившими в трактате Витрувия канонические соотношения, существенно отличны своими пропорциями. Но это отнюдь не признак неверно понятой и потому искаженной классической формы. Оформляя пьедесталы и тело ступ, гандхарские зодчие соподчиняли ордер общей системе архитектурных объемов. Здесь характерны сильные горизонталы венчаний и оснований постамента и членений цилиндрического тела ступ, подчеркнутые тягами, карнизами, плинтусами. Их профилировка имеет классические обломы—валы и галики, астрагалы и скоции, модульоны и дентикулы. Соответственно массивны в полосе между тягами пилястры и полуколонны, приземистые пропорции которых как бы передают идею статического напряжения этих архитектурных вертикальных элементов. Отсюда укороченная форма капителей с как бы прижатой акантовой листвой, столь отличная от венца высоких акантов, охватывающего стройные капители коринфского ордера греко-римской архитектуры.

Интерколумнии на гандхарских ступах обычно плотно заполнены скульптурой. При этом и пилястры и полуколонны воспринимаются не только как архитектурно-несущая форма, но и как элементы, ритмически организующие пластическое заполнение между ними.

В Гандхаре скульптура оформляла пьедесталы и цилиндрическое тело ступ, в то время как в других областях Индии ею украшали преимущественно ворота обводных оград (комплекс Санчи II—I вв. до н. э.). В буддийских постройках Гандхары пластическое оформление достигло исключительного богатства и своеобразия.

К характеристике гандхарского вааяния мы теперь и перейдем.

...Величие принца, оставившего царство в поисках путей освобождения народа от страданий, запечатлено в таком количестве поэм и картин, что им нет числа.

Рабиндранат Тагор. Восприятие прекрасного

Когда появляется в Гандхаре монументальная скульптура? Пока в археологических раскопках она засвидетельствована лишь с I в. до н. э., но это не значит, что ее не было ранее в местном искусстве, она могла выполняться из недолговечных материалов—дерева, глины, не сохранившихся до наших дней. Вероятно, она была уже в период вхождения Северной Индии в состав эллинизированных государств. В пору походов Александра Македонского на путях его следования устанавливались алтари во славу чтимых богов. Так, на границе захваченных македонцами индийских владений были водружены алтари, посвященные Александром «отцу Аммону, брату Гераклу, Афине Пронойе, Зевсу Олимпийскому, самофракийским Кабирам, индийскому Гелиосу и дельфийскому Аполлону»¹³. Примечательно, что наряду с эллинскими божествами упомянуты египетский Аммон и индийский Гелиос—то есть соларный бог Сурья. Не исключено, что, покидая страну, Александр распорядился оставить здесь в созданных войсками временных святилищах статуи греческих богов.

В дальнейшем память о походах Александра, отложившаяся в народе и закреплённая правителями, которые связывали с ним свою генеалогию и, соответственно, право на власть, запечатлела его подвиги в произведениях искусства. Еще в I в. н. э. Аполлоний Тианский со спутниками видели в Таксиле «святилище Солнца со слоном Аяксом, со статуями Александра из золота и другими статуями Пора из черной меди. Стены святилища из красных мраморов отражали золото, блиставшее подобно лучам солнца. Сама статуя была составлена из жемчужин, на символический лад, которому все варвары верны в области священного»¹⁴. А в двух днях пути от Таксилы, на том месте, где была разбита армия Пора, находилась ограда, возведенная в память этой победы, и здесь Александр был представлен в квадриге, а далее под арками стояли статуи Александра и Пора, выражающего ему покорность. Едва ли эти скульптуры, отлитые из металла, изготовление которых требовало немало времени, современны походам македонского царя. Они, скорее, появились в последующий период при участии греческих мастеров.

Греческие колонисты-яваны («ионяне»), которые проживали в Индии в первых веках до нашей эры, были проводниками великих достижений греческой культуры.



27 Статуэтка Афродиты (?).
Из Таксилы.
Золото



28 Статуэтка Гарпократа.
Из Таксилы.
Бронза
29 Статуэтка мальчика.
Из Шейхан-Дхери.
Терракота.
II в. до н. э.



Очевидно, в их храмах, возможно и домах, высились статуи эллинских богов, доступные лицезрению местных мастеров. Эллинизированные традиции поддерживались и той филэллинизовавшейся верхушкой общества, которая была близка к администрации и военным силам, осуществлявшим управление индийскими провинциями при греко-бактрийских, индо-сакских и индо-парфянских царях. Об этом позволяют судить широко обращавшиеся в Индии монеты упомянутых государей с изображением на них эллинских божеств, а также находки ряда художественных изделий эллинизированного стиля.

И все же памятников монументальной скульптуры этого плана пока в Гандхаре не обнаружено.

До настоящего времени раскопки на городищах Гандхары дали в слоях IV—II вв. до н. э. лишь произведения малой пластики, выполненной в металле, терракоте, камне и на кости. Среди них есть изделия чисто местные, но исполненные по импортным образцам или муляжам.

Среди предметов эллинистической (или эллинизированной?) малой пластики из Таксилы можно упомянуть кольца и геммы с образами греческих божеств, золотые броши и подвески с фигурами Афродиты, Амура и Психеи, бронзовую статуэтку Гарпократа, серебряную ручку с изображением бородатого сатира с чашей, очевидно, от сосуда типа греческого килика.

С местной традицией связана многочисленная группа терракотовых статуэток, датировку которых относили ко II—I тысячелетиям до н. э., пока раскопки в Шейхан-Дхери не уточнили ее пределами III—II вв. до н. э.¹⁵ Это лепные фигурки богини природы, почитавшейся в глубокой древности на всем Среднем Востоке. Примечателен тот факт, что в Гандхаре они имели преимущественное распространение к западу от Инда—в Шейхан-Дхери такие статуэтки насчитываются десятками, в то время как в Таксиле лишь единицами.

Одна из них, раскопанная в Шейхан-Дхери и хранящаяся ныне в Пешаварском музее, изображает богиню в виде нагой, фронтально стоящей женской фигуры с раздвинутыми культиями рук, маленькими налечами груди, широкими бедрами и большими

Илл.
27, 28

Илл.
30, 31



30

*Статуэтка богини — покровительницы природы.
Фрагмент.
Из Шейхан-Дхери.
Терракота.
III—II вв. до н. э.*



31

*Статуэтки богини — покровительницы природы.
Фрагменты.
Из Шейхан-Дхери.
Терракота.
III—II вв. до н. э.*

ягодицами, которые пересекает линия опояски. Лицо идолоподобное, с оттянутым по-птичьи носом, налепными с разрезом лепешечками глаз, бровями и ртом, намеченными врезом. Волосы ниспадают до плеч, на голове — крупные цветы, а иногда трехзубчатая корона, на шее — ожерелье, все это выполнено налепом и насечками. Образ крайне архаичен, как архаичен был и культ Великой богини-матери, покровительницы плодоносящих сил. Вероятно, он стойко сохранялся в народе, в основном среди женщин.

Для них эти фигурки служили амулетами, сама идолоподобная внешность которых вызвала к трансцендентным представлениям, в силу чего статуэтки были мастерами сознательно архаизированы.

Возможно, что под воздействием мощной волны буддизма этот культ со временем в Гандхаре угасает, но не сразу. В I в. до н. э. — I в. н. э. здесь еще изготавливаются отлично моделированные нагие женские статуэтки, исполненные в традициях эллинистического искусства. Головки их, в находках обычно отбитые от тела, с правильными чертами широкого лица и в пышном венце над прической, разделенной на пробор волнистыми прядями и убранный сзади в косу. В то же время в коропластике женский тип в пышном венце предстает и в одежде, наподобие греческой туники (например, на «эмблематах» из Шейхан-Дхери).

Своеобразна и уникальна каменная статуэтка нагой стоящей богини I в. н. э. из Таксилы. С ранними гандхарскими терракотами ее сближает одепенелость фронтальной позы (руки опущены вдоль туловища), стеатопигия, признак пола, которого не скрывает опояска на бедрах, а с более поздними — прическа с косой, но у нее появляются еще между грудей диагональные шнуры, и на руках и ногах браслеты.

На рубеже нашей эры и позднее женские образы в гандхарском искусстве малых форм предстают в основном одетыми. Здесь сосуществуют одеяния грецизированные, с богатыми драпировками, или индийские легкие мантии, наполовину открывающие торс, или плотные одежды азиатского покроя.

В противоположность женским мужские изображения в гандхарской коропластике редки и примитивны. Но многочисленны лепные статуэтки животных — быков, обезьян,



32

*Статуэтка богини.
Из Таксилы.
Камень.
I в. н. э.*



33

*Статуэтка богини.
Из Таксилы.
Камень.
I в. н. э.*

слонов и пр., выполненные крайне обобщенно; это в большинстве игрушки, хотя культовое значение некоторых из них и не исключено.

Илл.
29

Среди уникальных объектов коропластического искусства прелестна статуэтка нагого ребенка II в. до н. э. из Шейхан-Дхери (Пешавар, Музей), выполненная в эллинистических традициях. Она близка к амурам греко-римского искусства (этим термином обозначают не обязательно крылатого Купидона, но пухлых мальчуганов — «путти», «аморины»). Данный тип, как мы увидим, будет адаптирован буддийским ваянием.

Уместно упомянуть изобразительные мотивы, оттиснутые на некоторых керамических сосудах. Гандхарская керамика остается вне нашего обзора: она в большей мере принадлежит материальной, нежели художественной культуре. Нелишне, однако, отметить высокопрофессиональное качество ее технологии, тонкость черепка, красоту ангобных покрытий, выработанную технологию посудных форм. Лишь на некоторых экземплярах III—II вв. до н. э. имеется художественный декор. И хотя они дошли во фрагментах, на этом декоре следует остановиться, ибо он свидетельствует о стойкости народной линии и сохранении местных художественных традиций.

Часть фрагментов украшена орнаментальной росписью, нанесенной красной краской, мотивы которой восходят к росписям керамики долины Инда III тысячелетия до н. э. На других оттиснуты муляжами орнаментальные узоры, и эта группа напоминает эллинистическую керамику III—II вв. до н. э. типа «мегарских чаш».

Илл.
36, 37

Особенно интересны два черепка — из Шейхан-Дхери (Пешавар, Музей) и Таксилы (Археологический музей) с изобразительными сюжетами явно локального характера. На первом сохранились фигуры мужчины и двух женщин в зооморфных масках, исполняющих, видимо, ритуальный танец. На другом композиция расположена в двух ярусах. В верхнем — чередование пляшущих и восседающих женщин; в нижнем — два всадника-воина с копьями, третий стоит с мечом, еще двое ведут своих коней. Изобразительная манера очень архаична, далека от эллинистической коропластики, мотивы же, по-видимому, связаны с какими-то местными ритуалами, к которым могли иметь отношение и сами эти уникальные сосуды.



34

Туалетный диск с изображением
сцены пиршества.
Из Таксилы.
Камень.
I в. до н. э.—I в. н. э.

35

Туалетный диск с изображением
всадницы на гиппокампе.
Из Таксилы.
Камень.
I в. до н. э.—I в. н. э.

Илл.

34, 35

Среди находок в Таксиле особую группу составляют каменные диски, датируемые в основном I в. до н. э.—I в. н. э. Их считают туалетными блюдами для притирания: гладкие с одной стороны, они украшены на противоположной резными рельефами различного содержания. Здесь можно встретить пиршественные сценки, фантастических животных, особенно гиппокампа, а иногда крылатого коня, причем нередко на том и другом—полунагая всадница. Материал дисков—серый шифер, которым так богаты горы Гандхары. Резьба уверенная, хотя несколько угловатая—плод быстрой работы мастеров, которые, очевидно, не очень заботились о скрупулезной отделке.

Изобразительные мотивы на ряде туалетных дисков связаны с образами греческого искусства, а содержание—как с мифологическими сюжетами, так и с бытовыми укладами. На дисках с темой пиршества главный персонаж возлежит на невысоком ложе, рядом—участницы пира, одна из которых увенчивает его венком, другая подает чашу, третья услаждает слух музыкой. На других представлена нежная чета с чашами в руках.

Характерно, что среди трех десятков дисков из Таксилы точных изобразительных повторов нет; мастера, очевидно, специально варьировали даже сходные мотивы.

Стремясь ответить запросам местной среды, они вносили в некоторые изображения индийские черты: на них имеются персонажи в тюрбанах с характерными индийскими ожерельями, среди орнаментальных мотивов нередок крупный лотос, а на одном из дисков—знак свастики (древний солнечный символ).

Мы видим, сколь невелик в своем репертуаре—хотя количественно он и не мал—фонд выявленных в Гандхаре произведений скульптуры, притом скульптуры малых форм, вне буддийской тематики. Между тем буддийское пластическое наследие этой страны огромно. И именно с ним связано то явление, которое именуют школой гандхарского ваяния.

Материалом гандхарской скульптуры служили глина, гипс, но преимущественно камень. Его применению предшествовал в Индии долгий путь.

Раскопки Мохенджо-Даро (III тысячелетие до н. э.) дали единичные находки небольших каменных статуй, но далее, вплоть до III в. до н. э., каменное ваяние в



36

*Сосуд с изображением ритуальной сцены.
Фрагмент.
Из Шейхан-Джери.
Керамика*

Индии неизвестно. Между тем на основе древнеиндийских трактатов выясняется, какое значительное место занимали в индийской скульптуре глина и дерево. Так, в тексте «Хайяширса Панчаратам» приведено подробное описание скульптурной глины, прежде чем она будет пущена в дело.

«Представители всех каст—от высших до низших—да соберут землю с речных берегов, возделанных полей или священных мест, затем следует подмешать в равных долях растертые в порошок камень, песок и железо, потом нужно всю эту смесь уплотнить некоторыми из вяжущих добавок, каковы (далее перечень индийских названий.—Г. И.) кхадира, арджука, сарджа, шри, вента и кункама, кайтаджа и дерево агаса, а также простокваша, молоко, топленое масло,—все это следует постепенно добавлять к вышеназванному. Полученную массу следует оставить на месяц, пока она не будет готова для формовки изображений». В трактате подчеркивается, что все эти добавки увеличивают прочность глины для будущих статуй. Далее говорится об изготовлении внутреннего деревянного каркаса определенных размеров, который водружается на пьедестале, и на этом каркасе моделируются различные части тела статуи, согласно определенным пропорциям, которые также приведены в тексте «Хайяширса Панчаратам»¹⁶.

Трактат дает прямое свидетельство широкого применения глины и дерева в древнеиндийской скульптуре, предшествовавшего ваянию в камне, но также и ему современному.

В центральных индийских областях основным материалом скульптуры было дерево; перенос присущих для него пластических приемов в камень особенно замечен в скульптуре Санчи и Бхархута III—II вв. до н. э. Между тем в Северо-Западной Индии каменному ваянию, очевидно, предшествовала скульптура глиняная (с деревянным каркасом), притом настенная, поскольку сам этот нестойкий материал—глина—обуславливал связь со стеной.

Каменная скульптура Гандхары ведет свое начало именно от глиняной пластики. В ней нет присущей обработке дерева мягкой окатанности форм, сквозных, как бы просверленных буравчиком отверстий, пышноцветочных орнаментов. Как и в класси-



37

*Сосуд с изображением
ритуальной сцены.
Фрагмент.
Из Таксилы.
Керамика*

ческом искусстве греко-римского мира, гандхарский ваятель имел перед глазами глиняную модель, переводя ее в камень. Причем и сам этот требующий большого мастерства обработки материал определял многие стилевые особенности гандхарской скульптуры.

Глиняная пластика сосуществовала в Гандхаре с каменной, но дошла в силу своей недолговечности лишь в немногих образцах. Таков монументальный рельеф из Таксилы (Будда, дэваты и чета знатных адорантов), глина которого при пожаре превратилась в терракоту.

Если деревянная скульптура восходит в Индии к чисто местной традиции, поскольку субтропические районы страны богаты разнообразными поделочными породами деревьев, то глиняная пластика формировалась в тех областях, — например, в Бактрии, — где глина была основным материалом архитектуры, гончарства и пластики. Применение ее в местном искусстве с III в. до н. э. и на протяжении последующих веков засвидетельствовано недавними открытиями в Ай-Ханум, Халчаяне, Дальверзин-тепе, Дильберджине и др. Гандхарские же ваятели смело перешли от глины к шиферу — материалу, который сулил их творениям долговечность и запасами которого богата страна.

По-видимому, не случайно это произошло в пору повсеместного закрепления в Гандхаре буддизма, роста буддийских общин и строительства монастырских комплексов. Религия набирала все большую силу, и искусство было призвано закреплять ее влияние всей силой своих образных средств. Долговечность буддийских сооружений и их скульптурного декора стала одним из пунктов этой программы, ибо с ходом десятилетий и веков время освящало в глазах паломников древние ступы с реликвиями Будды, равно как его статуи и рельефы на темы его жития.

Скульптуры и рельефы Гандхары выполнялись преимущественно из шифера (сланца) разнообразной цветовой гаммы — от светло-серого до почти черного цвета, с голубоватым или зеленоватым оттенками, реже — из мыльного камня. Все эти породы мягкие и вместе с тем вязкие; таким образом, они легки в обработке и гарантируют сохранность изображения от порчи, послойных сколов или случайных ударов.

Судя по некоторым начатым, но незавершенным каменным рельефам, их обработка велась следующим путем. На толстой гладкой плите наносилась в контурах основная композиция. Потом ваятель вынимал между фигурами материал до глубины задуманного фона; затем осуществлялась объемная моделировка архитектурных деталей (полуколонны, пилястры, арки, карнизы) и скульптур (фигуры, детали пейзажа, строения и пр.). Чаще всего они выступали в более чем половинном объеме, а головы почти в трехчетвертном—это как бы пристенная скульптура. Но иногда их рельеф был невысок, это лишь барельеф.

Плиты крепились на теле ступ или в вотивных нишах святилищ на растворе, а друг с другом иногда соединялись пазами.

Объемная скульптура в Гандхаре не столь многочисленна. Чаще всего это одиночные фигуры стоящего или сидящего Будды, реже—бодисатвы. Обращает на себя внимание уплощенность статуй и обобщенная обработка их со спины: статуи явно стояли либо в нише, либо на фоне стены. Размеры их различны: от весьма значительных—в полтора человеческих роста—до совсем небольших.

Местоположением рельефов на ступах служили пьедесталы, лестничные сходы, цилиндрический массив, фронтоны декоративных коньков. У входа в монастырь и в интерьерах святилищ рельефы располагались нередко на щеках ниш, в центре которых высилась на лотосовом постаменте или на особом сиденье (иногда с фигурами или лапами львов) статуя Будды или бодисатвы.

БУДДА И БОДИСАТВЫ

Одним из величайших идейно-художественных достижений буддийской скульптуры Гандхары явилась разработка иконографии самого Будды.

Повествование о жизни Будды Гаутамы и сказания о его предшественниках—джатаки—в индобуддийском искусстве по крайней мере с III в. до н. э. легли в основу обширного изобразительного цикла. Но ни в Бхартуте, ни в Санчи, ни в Амаравати главного персонажа этих сюжетов—Будды—нет; его присутствие лишь условно передано каким-либо символом или атрибутом, каковы священное колесо закона, тюрбан, трон, следы босых ног, реликварий и др.

Появление иконографии Будды соотносится с распространением той ветви буддийского вероучения, которое называется махаяна. Хронологически исследователи относили ее к эпохе Великих Кушан, еще более решительно—ко времени царя Канишки; формирование же самого образа Будды связывали со скульптурными школами Гандхары и Матхуры.

Связь иконографического образа Будды с временем Канишки ныне подвергнута пересмотру. Сторонники этой точки зрения исходили прежде всего из признания Канишки ортодоксальным буддистом, ссылаясь при этом на данные поздней индийской традиции о созыве при нем IV всебуддийского собора, где были сформулированы основные положения махаяны, и на изображения Будды в его монетном чекане. Однако утверждение об исповедании Канишкой буддизма, которое содержится в явно тенденциозных буддийских источниках, отстоящих на несколько столетий от эпохи Кушан, не может быть принято на веру. Что касается созыва собора, то он лишь свидетельствует о подчеркнутой религиозной толерантности Канишки, продиктованной чисто государственными соображениями, но еще не является свидетельством исповедания им буддизма. Проявляя в рамках своей огромной империи широкую веротерпимость, Канишка разрешил организацию этого собора, проходившего при благосклонном покровительстве царской власти, а может быть, и в присутствии самого царя, и открыл возможности к распространению буддийских общин и бурному строительству буддийских сооружений, что засвидетельствовано многочисленными памятниками, обнаруженными в Индии, Пакистане, Афганистане, на юге Узбекистана. Но все это еще не дает оснований к признанию его самого буддистом. Исследователями уже отмечалась уникальность монет с изображением Будды в огромном составе монетных эмиссий Канишки, в то время как преобладают на них божества среднеазиатско-

иранского пантеона. Возможно, что они были выбиты по его распоряжению в связи с IV всебuddийским собором, хотя вообще выпуск монетных знаков с образом Будды для рыночного обращения противоречил самому духу буддизма с его призывом устраниения от суетности житейских дел.

Изображения Будды на этих монетах представляют значительный интерес в том отношении, что на них переданы два канонических типа Будды—стоящего и сидящего. А так как оба, несомненно, были заимствованы монетариями с монументальных, притом общепризнанных буддистами статуарных образцов, то, следовательно, они передают уже ранее разработанную и лишь закрепившуюся ко времени Канишки иконографию Будды.

Подтверждение этого дают исследования на землях древней Удайяны и Бактрии. При раскопках буддийского святилища на Дальверзин-тепе и буддийского монастыря Фаяз-тепе в Термезе (Южный Узбекистан) советскими учеными были получены остатки настенных скульптур I в. н. э. (датировка уточнена находкой монет), в составе которых были изображения Будд и бодисатв, причем хронологически они старше времени Канишки. Разработка же их пластической иконографии, естественно, предшествует появлению этих образов в скульптуре Бактрии, куда буддизм и связанные с ним формы искусства были занесены из областей Северо-Западной Индии. Бесспорно, что в этих областях данная иконография была разработана ранее—еще в системе индо-парфянского царства. Это и подтверждают раскопки в Буткаре, где получена масса скульптурных фрагментов от облицовок ступ, в большинстве стратиграфически уточненных по времени. Часть из них датируется пределами I в. до н. э.—начала I в. н. э., причем в этой группе имеются изображения Будд и бодисатв.

Еще в прошлом столетии, в связи с открытием и сбором коллекций скульптур из Гандхары, эта область была признана местом зарождения и последующего типологического развития статуарной концепции Будды. В начале нашего века А. Фуше обосновал и на протяжении всего своего научного пути отстаивал тезис о возникновении иконографического канона Будды под непосредственным влиянием эллинистического искусства, проводниками которого он считал греков—потомков тех, что оседали в Гандхаре после походов Александра и Селевкидов и во время греко-бактрийской колонизации Индии. По мнению Фуше, ваятели приняли за основу образа Будды облик греческого Аполлона с его прекрасным, холодно-правильным лицом, придав ему вместе с тем индианизированные черты: широкий овал лица, миндалевидного очерка полузакрытые глаза, темную выпуклость—ушницу, прикрытую шиньоном, удлиненные мочки ушей, родимый знак—урну, а также чисто индийскую «сидячую позу йога».

Иной позиции придерживалась группа английских и американских ученых (А. Соупер, М. Уилер, Б. Роуланд и другие), по мнению которых определяющим в формировании образа Будды было римское влияние, проникшее в Индию в связи с возросшими при Кушанах политическими и коммерческими контактами с Римской империей. Возникновение статуарного канона Будды ими ставилось в связь с прямым участием ваятелей («странствующих мастеров») из восточноримских художественных центров, и в образе его усматривались черты, заимствованные, с одной стороны, с римских копий эллинистических статуй Аполлона, а с другой—с репрезентативных фигур стоящего императора в тоге и паллиуме, начиная со статуй Августа (по Г. Бэтчелу и Б. Роуланду) или с Адриана и Антонинов (по А. Соуперу и Дж. Маршаллу).

Профессором А. Кумарасвами выдвигалась и совершенно иная точка зрения по вопросу о возникновении канонического образа Будды в чисто индийском центре ваяния—в Матхуре, откуда он якобы проник в Гандхару, где обрел эклектичные, индо-греческие черты. Ныне, в свете упомянутых открытий в Буткаре и на городищах Северной Бактрии изображений Будды I в. до н. э.—I в. н. э., эта позиция отпадает, поскольку в Матхуре статуи Будды известны не ранее II в. н. э., причем в той застылой изобразительной концепции, которая знаменует уже сложившийся канон.

В дискуссии о греческой или римской изобразительной подоснове канона Будды сторонники той и иной точек зрения правы и не правы. Отмеченная А. Фуше взаимосвязь раннегандхарских Будд с Аполлоном вполне очевидна. Классическая правильность черт лица, в котором линия носа продолжает линию лба, волнистые волосы, подхваченные на темени пучком, вызывают к бельведерскому шедевр Леохара, а поза и мягко струящееся одеяние шествующего Будды—к задрاپированному в мантию Аполлону Мусагету. Но этот же статуарный тип в какой-то мере сопоставим и с тра-







диционными в римском искусстве репрезентативными статуями облаченных в тогу консулов, сенаторов и императоров. Однако идентичности в обоих случаях нет.

В объяснении как греко-буддийского, так и римско-буддийского генезиса канона Будды ошибочно, на наш взгляд, прямое соотнесение его с деятельностью греческих либо римских мастеров. Ко времени обладания Гандхарой индо-парфянскими и кушанскими царями греческий контингент, осевший здесь со времен македоно-селевкидских и греко-бактрийских завоеваний Азии, давно уже растворился в местной среде. Приток же в первых веках нашей эры произведений римского искусства малых форм, засвидетельствованный археологическими находками (особенно в Беграме, на территории Афганистана, где найдены римские металлические изделия, стекло, гипсовые муляжи), — лишь доказательство оживления при Кушанах внешних торговых связей, но отнюдь не присутствия в кушанских центрах самих приезжих римских мастеров.

Мы полагаем, что в действительности в эпоху индо-парфия и Кушан проводниками эллинизированных форм пластического искусства, внимательно изучавшими и доступными им произведения искусства римского, были в индо-среднеазиатских землях сами местные мастера — бактрийские в приамударьинской зоне, пенджабские в Кабулистане, Нагарахаре, Гандхаре и Удайяне. В двух последних областях работали также индийские мастера, чье творчество, однако, проявляет себя наиболее самобытно в Матхуре. В Гандхаре, занимавшей в этом историко-культурном регионе центральное положение, сложилась наиболее благоприятная атмосфера для синтеза художественных тенденций разных локальных школ на идейной базе объединявшего их буддизма. Здесь протекала и выработка изобразительного канона Будды.

Канон этот передает три статуарные концепции, причем все они связаны с теми поворотными пунктами в жизни Будды Гаутамы, которые отражают его «просветление», последовавшую после того пропаганду закона и уход в пирвану. Им соответствует образ Будды, сидящего в так называемой «позе йога», то есть сосредоточенного размышления, Будды-проповедника, неспешно шествующего вперед, неся в народ обретенную истину, и Будды, возлежащего на смертном одре. В статуарном каноне Будды многое от ритуала, особенно в жесте рук, в положении пальцев — «мудра», таящих символику определенных понятий, доныне сохранившихся в системе индийского танца. Но искусство было бы мертво, если бы лишь выполняло задания жречества и передавало выработанные им allegории. При разработке облика Будды скульпторы вносят в него ту жизненно-пластическую выразительность, которую определяет само статуарное искусство, где главной темой всегда является человек.

Канонично одяжение Будды. Это традиционная одежда древних индийцев, которая включает дхоти — набедренную ткань, спускающуюся до щиколоток, утарасангу — род поколенной рубахи без рукавов, а поверх — просторную накидку с прорезью у шеи — сангхати. Материалом этих одежд служили грубоватой выделки шерстяные материи или хлопчатобумажные ткани — они хорошо защищали от холода и зноя. Все эти одежды широки, не стесняют движений и ниспадають свободными складками. Перед скульпторами возникали богатые возможности пластической передачи игры драпировок, особенно верхней сангхати, которая при движении торса и рук образует гибкие складки, частью обрисовывающие, частью маскирующие фигуру.

Первая позиция: Будда сидящий. Обычно он восседает во фронтальной позе с раздвинутыми и перекрещенными ногами — иногда они видны, иногда прикрыты сангхати. Руки сложены в особых ритуальных жестах¹⁷. Применительно к ним различают два термина; «хаста», когда видна вся рука, и «мудра» — разные позиции ладони и пальцев. Поскольку Будда окутан дхоти и сангхати, в его изображениях господствуют именно жесты «мудра», причем каждый передает идею некоего божественного деяния¹⁸. Небезынтересно, что представление о значении этих жестов нашло отражение и в русском языке (принадлежащем, как известно, к индоевропейской языковой группе) в корнях слов «мудреный», «мудрость».

Для статуй Будды сидящего присущи три мудры: дхьяна-мудра (знак размышления), выражение экстаза самососредоточенности, кисти сложены ладонь в ладонь одна на другой; бхумиспарша-мудра (знак призыва Земли в свидетели) — правая рука опущена у правого колена, касаясь земли; дхармачакра-мудра (знак поворота колеса закона) — кисти рук у груди с особым, грациозным расположением пальцев.

Вторая позиция: Будда стоящий. В одиночных статуях и в групповых композициях это чаще всего фронтальная фигура с раздвинутыми ступнями босых ног, в длинных



41

Голова Будды.
Из Буткары.
Камень

одеждах с вертикально струящимися и с криволинейными складками. Руки преимущественно в позиции абхайя-мудра (знак развеянных опасений, или жест увещевания). Здесь правая рука приподнята ладонью наружу, а левая придерживает край одежды.

В многофигурных сценах раннегандхарской пластики стоящий Будда нередко изображен с некоторым поворотом торса и слегка склоненным, исполненным благоволения к окружающим лицом. Позднее возобладает строго фронтальное положение фигуры и головы.

Илл.
145—147

Третья позиция: Будда на смертном одре. Он возлежит на ложе на правом боку, с ладонью правой руки под головой. В пластической передаче—ряд условностей: складки распределены как во второй позиции и одежда внизу как бы срезана по вертикали. По существу, это словно бы положенная на бок стоящая статуя. Эта ненатуральность усиливает условность канона, она лишь изредка нарушалась ваятелями, придававшими лежащей фигуре более естественное расположение тканей.

Обязательная деталь образа Будды—нимб (знак славы). Считалось, что первоначально это был гладкий круг, а в гуптское время он приобрел декоративное оформление. Однако и в раннегандхарских скульптурах уже встречаются орнаментально оконтуренные нимбы.

Поиски идеального лика Будды протекали в гандхарской скульптуре в конце I в. до н. э.—I в. н. э., когда уже определился ряд канонизированных деталей—шиньон над выступом-ушнишей на темени, родинка-урна на лбу, сильно оттянутые мочки ушей, нимб за головой. Но лица Будд еще имеют ряд вариантов, иногда разительно отличных друг от друга. Они все более унифицируются лишь со II в. н. э. и позднее, когда был окончательно выработан канон.

Провинциальный центр гандхарского ваяния—Буткара, где скульпторы не были так строго регламентированы, как в главных мастерских Таксилы или Пушкалавати, дает особенно наглядную картину поисков иконографии Будды, пока она не обрела критерии канона. Достаточно сопоставить несколько хронологически близких голов, столь непохожих друг на друга, хотя все они имеют ушнишу, урну и нимб как бесспорные признаки Будды.



42

*Голова Будды.
Из Буткары.
Камень*



43

*Голова Будды.
Из Буткары.
Камень*

Илл.
41

Одна из голов, хранящаяся в Национальном музее восточного искусства в Риме, повторяет тот же тип, что и у многих светских персонажей буткарских скульптур: подквадратное лицо (уже не очень молодое—это не бодисатва) с ниспадающими усами, прямосмотрящим взором открытых, пластически разработанных глаз под низкими дугами соединенных на переносице бровей, волосы, подстриженные челкой, разработанные в мелкую параллельную полоску, при очень плоской ушнице, перехваченной узким ремешком.

Илл.
42

Другую голову, принадлежащую Археологическому музею в Сайду-Шарифе, отличает крайне выразительный облик: большие, выпученные глаза, подстриженные усы, пряди волос толстыми волнами убранные на пробор, охватывая ушницу. При всей обобщенности форм, а может быть, и благодаря им, скульптуре этой присуща грубоватая сила.

Илл.
43

Сильным резцом выполнена и другая голова из Буткары (Сайду-Шариф, Археологический музей). Глаза прямого разреза без пластической обработки зрачков обращены прямо перед собой, волосы разделены на пробор и разработаны условными волнами.

Образы Будды из крупных центров Гандхары превосходят буткарские своим техническим совершенством, в ряде случаев масштабами, но главное—передачей того художественного идеала, который был принят как канон. Среди дошедших во множестве рельефов и круглообъемных скульптур немало искусных, хотя и несколько шаблонных, произведений, но есть и подлинные шедевры.

Илл.
44

Голова Будды из Сикри (Лахор, Центральный музей) передает очень юное лицо с небольшим припухлым ртом и открытым взглядом крупных глаз с пластической разработкой радужной оболочки и зрачков. Мягкие волны волос подняты к невысокой ушнице.

Илл.
45

Голова из Шахри-Бахлал в Пешаварском музее поражает мастерством обработки почти черного шифера. Лицо исполнено тонкого аристократизма и глубокой духовности, что достигнуто строгостью линий, красотой черт, затененностью полуприкрытых веками глаз и очертанием плотно сжатого рта.









47

Голова Будды.
Из Джолмана.
Гипс



48

Голова Будды.
Из Мекхасанды.
Гипс

Илл.
46

Илл.
47, 48

Фрагмент статуи Будды из Шахри-Бахлол (Пешавар, Музей), также выполненной первоклассным ваятелем, выражает тот идеал, к которому, по существу, и стремились гандхарские скульпторы. Лицо погружено в раздумье, в нем заключены и глубокая созерцательность и отрешенность от суеты окружающего мира.

В конечном счете вырабатывается несколько стандартных типов, которые повторялись в бесчисленных репликах в каменных изваяниях; в гипсовых же статуях и рельефах они по частям попросту оттискивались с матриц.

Фигуры Будд, согласно канону, в большинстве фронтальны. Однако это не застывшая фронтальность древневосточного искусства: Будда сидящий — неподвижен, но он не оцепенел, Будда идущий — в движении, но он как бы приостановлен фронтальностью позы и условной рамой той ниши или панно, где размещена статуя. Преодоление оцепенелости достигается также той внутренней духовностью, которая проступает сквозь внешний облик. Передавая все положенные жесты и атрибуты, мастера не столько на них концентрируют внимание зрителя, сколько на образном воплощении идеальной сущности и высочайшего нравственного совершенства Будды.

«Образ Будды, — писал Д. Неру, — с любовью воспроизведенный тысячами рук в камне, мраморе и бронзе, словно символизирует весь дух индийского мышления или, по меньшей мере, один его жизненно важный аспект. Сидящий на цветке лотоса, спокойный и безмятежный, выше страстей и желаний, выше бурь и борьбы этого мира, такой далекий, он кажется далеким и недостижимым. Но стоит приглядеться, и мы увидим, что за этими спокойными, неподвижными чертами скрываются страсти и эмоции, странные и более сильные, чем те страсти и эмоции, которые испытывали мы. Глаза его закрыты, но они как бы излучают силу духа, и весь образ наполнен жизненной энергией... А страна и народ, способные дать столь изумительный тип человека, должны обладать большим запасом мудрости и внутренней силы»¹⁹.

При разработке канона Будды гандхарские ваятели были озабочены изысканием точных пропорций. На ранней фазе пропорции варьируются, но со временем они приобретают четкие соотношения во всех деталях тела и головы. Будда стоящий обычно плотен, коренаст, с широкими, округлыми плечами. Голова с шиньоном составляет







от одной пятой до одной четвертой от высоты всей статуи. Насколько же эти фигуры массивней даже норм Поликлета, тяжеловесность которых была преодолена Праксигелем и Лисиппом, разработавшими более стройные пропорциональные соотношения идеального мужского тела! Коренастость несвойственна была и индийской традиции — в раннебуддийской пластике Бхархута и Санчи, еще не знавшей изображений Будды, мужские фигуры тонки, порой как бы бескостно-пластичны. Быть может, вполне земная плотность возмужалого мужского тела должна была, по мысли буддийских ваятелей, контрастно подчеркнуть высокую одухотворенность его лица. Во всяком случае, эти утяжеленные пропорции составляют неотъемлемую черту пластического канона Будды первых веков нашей эры.

Следует также добавить, что выработанный канон прилагался ко всем Буддам, а не только к Будде Гаутаме. Согласно махаяне, его приходу в мир предшествовали 24 «земных Будды», Гаутама был двадцать пятым. Изобразительная же концепция была принята единой для всех.

Одновременно с каноном Будды начинается и разработка канонов бодисатв.

Идея бодисатв, составляющая одну из главных черт в доктрине махаяны (согласно которой бодисатвой может стать каждый ревностно идущий по пути Будды), несла в себе глубоко гуманистические начала. И потому идея эта, как и культ бодисатв, получила широкое распространение в народе. Хинаянисты выдвигали эгоцентрическую цель личного спасения путем разрыва с мирской жизнью. Махаянисты же приписывали бодисатвам заботу о благе мира, обо всем живущем на земле, о всеобщем достижении нирваны. Во имя этого бодисатвы принимают на себя страдание, заботу о благе всех, отказываясь добровольно от достижения лишь собственного спасения.

Наивысшим воплощением этой идеи послужил жизненный путь бодисатвы Сиддхартхи-Гаутамы, ставшего Буддой. Но махаяна признает и действительную роль других бодисатв, земных и небесных, а также предвещает появление Будды отдаленного будущего в лице бодисатвы Майтреи.

Гандхарское искусство живо откликнулось на эту столь притягательную идею, которая приоткрывала перед ваятелями широкие возможности. Канон предписывал необходимость подчеркнуть в облике бодисатв черты, сближающие их с Буддой (каковыми им суждено было стать по достижении поставленной цели). Вместе с тем они не монахи и не архаты, они оставались в мирской среде, и это также следовало отразить в их образе. Бодисатвы были полны энергии, стремления к активным деяниям — черта молодого характера, — и потому их изображали в расцвете юных лет. Душевная же красота их находит свое воплощение во внешней красоте, и здесь перед художниками возникала возможность сотворить некий возвышенный идеал.

Особая роль придавалась буддизмом бодисатве Майгрее. Считалось, что он пребывает в вышних небесах Тушита и что ему еще предстоит прийти на землю в мессиианской роли Будды будущего. Все другие являлись «бодисатвами дхьяни», и они рассматривались как духовные сыны дхьянских Будд и их аманация. Таких бодисатв было пять (по другой версии — восемь), а именно: Самантабhadра, Ваджрапани, Ратнапани, Авалокитешвара (или Падмапани) и Висвапани. Из них Авалокитешвара считался духовным сыном дхьяны Будды Амитабхи и продолжателем его возвышенного деяния (в Тибете доныне считают, что именно этот бодисатва перевоплощается в очередного далай-ламу).

В гандхарском ваянии, как уже отмечено, канонические образы бодисатв вырабатываются одновременно с образом Будды. Это и естественно, поскольку сам Будда прошел в своих духовных исканиях этап бодисатвы Сиддхартхи-Гаутамы, изображение которого вошло в рельефы, передающие соответствующий отрезок его биографии.

По той же причине многое сходно в их лике: идеальная красота черт, ушнisha, урна, форма ушей, полуприкрытые веками глаза созерцателя. Отличие в том, что у бодисатв лицо обычно молодое, в то время как у Будды оно чаще передано в возмужалом возрасте, у бодисатв нередко усы — впрочем, они бывают и у Будд, — губы порой тронуты улыбкой, волосы уложены в такой же, как у Будды, куафюре из поднятых наверх волнистых прядей, а то и спиралей завитков, но порой спускаются на плечи пышными кудрями. Позы бодисатв также каноничны: сидящего с жестом абхайя-мудра (жест увещания) или стоящего — чаще фронтально, со слегка выдвинутой вперед ногой. Им придан либо жест вара-мудра (знак милосердия) — простертая правая рука, в то время как в левой имеется какой-нибудь атрибут, либо витарка-муд-













57

*Голова Ваджрапани.
Из Буткары.
Камень*

58

*Голова Ваджрапани.
Из Буткары.
Камень*

ра (жест доказательства), указывающий на акт поучения. Однако бодисатвам никогда не придаются жесты бхумиспарша-мудра и дхьяна-мудра, присущие лишь Будде.

Внешние регалии большинства бодисатв подчеркивают, что это юноши из высшего слоя военной касты кшатриев, к каковым принадлежал и царский род Шакьев. Одежды их существенно отличны от одежды Будды. Это характерный костюм высшей индийской знати: дхоти, подпоясанное на бедрах ремешком или перекрученным жгутом, ниспадающее обильными складками до щиколоток, и широкий, длинный шарф — уттарийя, обычно наброшенный на левое плечо, подхваченный через левую руку, наискось проходящий от колена к спине. В отличие от простых полотняных одежд Будды материалами здесь служили шелк и муслин — те поразительные по тонкости и красоте расцветок ткани, изготовлением которых доныне славятся индийские кустари. Одежды бодисатв создают богатую игру драпировок, оттеняющих прекрасно моделированный, нагой до бедер торс. На них драгоценные украшения — круглое ожерелье вокруг шеи и другое, спускающееся на грудь с огромным замыкающим драгоценным камнем, вкось идущая португья, браслеты на запястьях, у плеч и на ногах.

На голове бодисатв иногда бывает тюрбан, покрытый ювелирными украшениями с развевающимися лентами, в ушах тяжелые фигурные серьги. Они и оттягивали

с детских лет знатым юношам те ненатурально длинные мочки, которые типичны для Будды, уже расставшегося со всеми драгоценностями.

Вне композиций, сюжеты которых могли бы разъяснить, с каким из бодисатв мы имеем дело, их нелегко распознать среди одиночных фигур. Иногда этому помогает атрибут—например, лотос у Авалокитешвары, иногда прически. Так, у Авалокитешвары локоны изящно подняты повязкой с ювелирными украшениями, а у Майтреи ниспадающие до плеч длинные кудри подхвачены сверху двойным узлом.

Сошлемся лишь на несколько избранных гандхарских статуй бодисатв из разных пунктов—из Шахбаз-Гархи, Шахи-Бахлол, Буткары, Мекхасанды, Таксилы, Полату-Дхери. Все они в той или иной мере служат воплощением совершенств, о которых сказано у Ашвагхоши:

«Весь лес он озарил, сияя телом,
Он в Месте Пыток ярко воссиял,
Он одарен был всяким совершенством
И совершенства отразили свет».

Особняком среди бодисатв гандхарского искусства воспринимается Ваджрапани—неизменный спутник Гаутамы после того, как, расставшись с верным Чандакой, он вступил на трудную стезю поисков просветления. Считалось, что Ваджрапани незримо сопутствовал Будде, но в гандхарских рельефах он присутствует вполне реально, с характерным атрибутом—громоносной ваджрой (аналог перуну Зевса), а иногда также с мечом. Существуют разные статуарные концепции Ваджрапани—молодой, с безбородым лицом, обрамленным обстриженными до плеч волосами, или бородатый мужчина в годах. Одевание его—либо короткое, наподобие подпоясанной у бедер свободной туники с открытыми плечами, либо покоежное дхоти и накинутый на плечо шарф-уттарийя.

Анализируя различные изображения Ваджрапани на гандхарских рельефах, А. Фуше нашел им в греческом статуарном искусстве самые разнообразные параллели: Эрота, Геракла, Гермеса, Диониса, Зевса и Пана²⁰. Есть основания считать, что исходным статуарным типом гандхарские скульпторы избрали все же Геракла—могучего, непобедимого героя, чьи доблести соответствовали качествам Ваджрапани.

Вне цикла сказаний-джатак Будда и бодисатвы предстают либо в виде одиночной стоящей или сидящей фигуры, либо в сидячей позе, когда по обе стороны расположены предстоящие—дэваты, монахи, миряне-адоранты. Чаще всего предстоящих двое, но иногда и более. Вся группа при этом заключена или в арку, или в прямоугольное поле, или как бы в пространство портика с двумя колоннами (пилястрами) и карнизом.

Вероятно, для быстроты выполнения бесконечных повторов подобных схем использовались какие-то шаблоны, контурно наносившиеся на подготовленную к работе каменную плиту, после чего ваятель привычной рукой переводил их в объем. Еще вернее—эти стандартные группы осуществлялись с помощью матриц в гипсе.

БУДДИЙСКИЙ ПАНТЕОН

Ко времени формирования школы гандхарского ваяния буддизм вобрал и приспособил к своей доктрине множество божеств иных религий—прежде всего из индуистского круга, но отчасти—из греческого и из среднеазиатско-иранского пантеона. Это были божества разных, причем преимущественно младших разрядов—небожители из низшего слоя небесной иерархии, или духи, воплощения сил природы. Внешние приметы, атрибуты, детали одеяний, а иногда общий облик позволяют исследователям распознать их без труда, стиль же их целиком вписывается в нормы гандхарского ваяния.

Рассмотрим наиболее характерные образы.

Брахма—бог первопричины существ и существования и Индра—бог громов, верховные божества индуизма, порой сопутствуют Будде на разных этапах его житий. Приметы обоих—нимб, богатый тюрбан и драгоценности представителей высших каст, правильные черты лица индийского типа, пропорциональное сложение. Но признаков личности, подобных тем, которые присущи образу Будды, они лишены: этой задачи ваятели перед собой и не ставили.





60

*Статуя Харити.
Из Шейхан-Дхери.
Камень*



61

*Харити и Панчика-Кубера.
Скульптурная группа.
Из Шейхан-Дхери.
Камень*

Среди второстепенных божеств индийской мифологии, включенных буддизмом в свой пантеон и получивших в гандхарской скульптуре разнообразную иконографию, интересен образ Панчики-Куберы. По существу, в нем синтезированы два божества, ибо Панчика являлся главным военачальником сонма якшей, царем которых был бог изобилия, богатства и благоденствия—Кубера. Таким образом, здесь как бы слилось единство противоположностей: война и мир.

Один из шедевров гандхарского ваяния—монументальная (более натуральных человеческих размеров) статуя Панчики из Такала, первоначально определенная как «портрет индо-скифского царя». Реальность изображения и величие образа действительно рождают мысль не о божестве, а о могучем азиатском владыке. Он торжественно восседает на троне с точеными ножками, но не в скованно-фронтальной позе, а с приподнятой и полуобернутой вправо головой, придерживая левой рукой копьё; ноги его—одна у подножия трона, другая на низкой скамеечке. Упитанное, мощное тело с заметно выступающим животом окутывает от бедер драпирующаяся паридхана. Тюрбан, роскошное ожерелье, диагональная перевязь ювелирной работы, браслеты—все это регалии высшей военной знати из касты кшатриев. Эти детали, так же как и одеяние, босые ноги—все типично индийское. Но скуластое, с обвислыми усами, со скошенной линией лба, суровым взглядом под прихмуренными бровями лицо напоминает портреты кушанских царей на монетах Герая, Хувишки. Не исключено, что, разрабатывая иконографию воинственного Панчики, ваятели сознательно обращались к портретным образам кушанских владык. И все же это не царь, но полубог. У ног его—малые фигуры, среди которых особенно интересен знатный почитатель с дарственным букетом бутонов лотоса (типично буддийский дар). Он тоже из военной знати, но в кушанском костюме—перепоясанном кафтане с панцирным надплечьем, длинных, с нашивными украшениями шароварах и мягкой обуви.

В слитном образе Панчики-Куберы это божество чаще всего предстает в паре с Харити. Она также воплощает дуалистические черты. Харити считалась приносящей оспу. Древняя легенда гласит, что некая женщина Харити в гневе дала страшную клятву пожирать всех детей из города Раджагрихи и в результате была лишена жизни.





63

*Голова дэвата.
Из Таксилы.
Гипс*

В новом перерождении она стала якшиней, родила пятьсот детей, но и став чадолюбивой матерью, тем не менее ежедневно съедала по ребенку из ненавистного ей рода. Тогда Будда спрятал самого любимого из ее чад, которого обезумевшая от горя Харити долго искала, пока не обнаружила у Будды. В ответ на упреки в причиненных ей тревогах он возразил, что если она так горевала, потеряв одного из пятисот, то каково же тем, у кого всего один или двое детей, пожираемых ею во исполнение жестокой клятвы. Пораженная его словами Харити прекратила каннибальство и приняла буддизм. Так в буддийской мифологии Харити—пожирательница детей становится воплощением чадолюбия и покровительницей материнства—индийской мадонной. Если в первом своем воплощении она достойная пара Панчике (война—мор), то во втором—Кубере (богатство—семейное многодетное счастье).

Буддизм ввел эту пару в сонм своих второстепенных богов, а их групповой портрет нередко ставился в монастырях возле входа в трапезную. В скульптуре Гандхары соответствующие композиции передают чету восседающей на общем сиденье, несколько малых детишек теснятся возле матери, а один карабкается на колено к грозному воину. Иногда Харити предстает в одиночку, в облике дородной женщины, на плечах и у ног которой младенцы, а одному она дает свою тучную грудь. Такова статуя Харити из Шейхан-Дхери (Пешавар, Музей). Но чаще, как в другой скульптурной группе из Шейхан-Дхери, Харити восседает среди этих чад рядом с Панчикой-Куберой (Пешавар, Музей). Одежания, головные уборы, украшения у обоих—типичные индогандхарские.

Между тем в гандхарской скульптуре был создан и иной тип сидящей четы, стиль и содержание которой имеют иные истоки. Дух эллинизма пронизывает скульптурную группу из Тахти-Бахи (Лондон, Британский музей). Изображена сидящая чета—моложавая, но уже тронутая полнотой женщина с рогом изобилия и мужчина с сосудом типа греческого килика. На лицах обоих улыбки довольства. Вверху между ними бородастый человечек с тяжелым кошельком, который он протягивает мужчине, внизу у правой ноги последнего—почтительно вззирающий служка с большим опрокинутым сосудом.

Женщина представлена в облике или Деметры, или Тихе, или Фортуны. Она облачена в длинную, свободно драпирующуюся тунику, перехваченную под грудью и небрежно спадающую с правого плеча, под которой обрисовываются формы тела. Волосы уложены крутыми горизонтальными буклями, напоминая римские куафюры 60—80 гг. I в.²¹, но у гандхарской статуи средние пряди, кроме того, перевязаны наподобие банта и над ними поднимается маленький модий. Левой рукой она придерживает огромный рог изобилия с плодами, правой касается мужчины, рядом с ней—фигурка цепляющегося за колено младенца. Мужчина в одежде эллинизированного типа—короткой перепоясанной рубаше, заброшенном за спину плаще, на ногах его мягкие кожаные поножи с отворотами. Волосы в таких же завитках, как у женщины, но короче и перехвачены диадемой.

Из индийских деталей можно упомянуть лишь массивные серьги у обеих фигур и браслеты на ножках младенца. Характерна среднеазиатская манера посадки мужчины с раскинутыми в коленях и сведенными у пяток ногами.

В целом скульптурная группа следует лучшим традициям греко-римского ваяния. Исследователи усматривают в этой пирующей царственной чете, переданной в образах греко-римского искусства, либо Куберу и Харити, либо Фарро и Ардохшо, либо дионисийский мотив.

Отдать предпочтение одной из этих гипотез затруднительно, так как в пользу всех трех можно привести соответствующие доводы. За первое предположение говорит общий дух благоденствия и символ Куберы—кошелек; за второе—безусловная близость одежаний и атрибутов обоих персонажей к Фарро и Ардохшо на кушанских монетах и геммах; в пользу третьего—веселая оживленность четы и такая деталь, как пиршественный сосуд. Вполне вероятно, что синтетический характер этой скульптурной группы, при синкретизме религиозных систем в государстве Кушан, позволял представителям разных религий по-разному ее интерпретировать.

Из цикла низших божеств, воспринятых буддизмом в основном из индуистской мифологии, в гандхарском искусстве нередко изображались и дэваты—небесные гении, и якши и якшини—духи разнообразных сил природы, и гандхарвы—небесные музыканты (чаще женщины). Они не имели строго канонизированного облика, и это открывало перед художниками широкий простор.

Илл.
60Илл.
61Илл.
62







66

*Якшилл.
Рельеф.
Камень*



67

*Якшилл.
Из Буткеры.
Камень*

Илл.
63

Небожители-дэваты являлись для них воплощением неземной красоты. Многие головы, найденные по отдельности, при отсутствии точных атрибутов принимают то за бодисатв, то за дэватов. У них, как у дэвата из Таксилы (Карачи, Национальный музей Пакистана), прелестные юные лица в обрамлении кудрей, замысловатые повязки или головной убор, покрытый драгоценностями. В руках дэватов букеты, гирлянды, сосуды, чтобы устилать путь Будды цветами и кропить ароматы. В многофигурных композициях, где они обычно парят по обе стороны от Будды, дэваты изображаются в меньшем масштабе, чем другие божества.

В лицах дэватов больше, чем где-либо, заметна связь гандхарской скульптуры с греческой пластикой, особенно со школой Праксителя, но гандхарские скульпторы вносят в них многое от собственного понимания прекрасного. Впрочем, нередко под-



68

*Амур.
Фрагмент кронштейна.
Из Буткары.
Камень*



69

*Крылатый гений.
Фрагмент кронштейна.
Из Буткары.
Камень*

линная красота подменяется миловидностью, а индивидуальное поглощается шаблоном. Это особенно наглядно в гипсовой скульптуре, где при варьировании головных уборов и куафюр широко применялись штампы и для моделировки лиц.

Образы якшей и якшинь ведут свой генезис от скульптуры Центральной Индии времен Маурьев. Это полунагие юноши и девушки, стоящие в непринужденной позе, нередко под сенью дерева, чьи фигуры обычно вписываются как некий разделительный знак между отдельными сценами повествовательных композиций, развертывающихся на теле ступ. Пластический идеал их чисто гандхарский.

Изображение нагого женского тела не получило широкого распространения в Гандхаре. Нормы женской стыдливости, предписанные буддизмом, вынуждали ваятелей изображать даже полубогинь-якшинь частью закутанными тканью, женщин же

участниц джатак или почитательниц Будды—облаченными в платья и мантии. И однако два истока гандхарской пластики—коренной индийский и греческий—побуждали скульпторов передавать женское тело либо просвечивающим сквозь ткань, либо окутанным так, что ткань лишь подчеркивала красоту его линий. Наиболее выразительно нагота запечатлена в изображении якшинь.

Илл.
64

В чисто эллинистических нормах, в тунике, подхваченной под грудью, и гиматии, ниспадающем с плеча на бедра, исполнен полунагой женский торс из Шахри-Бахлол (Пешавар, Музей). Драпирующаяся ткань разработана так, что под ней просвечивают груди, выпуклость живота и впадина пупка.

Илл.
66

Лесные нимфы—якшини—обычно изображались гандхарскими скульпторами, как на рельефе Лахорского музея, в непринужденной позе, стоя, с перекрещенной или выдвинутой ногой. Одна рука у бедра, другая либо приподнята, либо держит цветок, а то прижата, словно бы в раздумье, к устам. Торс их вверху обнажен—ему присуща мягкая моделировка форм и крутой изгиб у талии, но от бедер и до босых ступней он окутан тканью, а на плечи наброшен шарф. Головное украшение или венец, ожерелья, браслеты дополняют туалет. Якшини вводятся в общую композицию рельефа то стоящими в прямоугольной нише, то на плоскости пилястры, а то поддерживающими многоярусную капитель. Здесь опять эллинистическая реминисценция, но, в отличие от кариатид—крепких девушек, несущих архитрав, у якшинь почти расслабленная поза снимает впечатление усилия и тем самым придает им иное звучание.

Илл.
65

Отблеск античного отношения к нагому женскому телу запечатлен в фигуре из Буткары (Рим, Национальный музей восточного искусства). Женщина стоит в классической позе «уравновешенного покоя». Мантия, словно греческий гиматий, ниспадает с левого плеча, открывая спину, руку и торс ниже лона. Мягкий изгиб правого бедра не так крут, как у традиционных индийских якшинь, груди, между которыми спускается ожерелье, не столь массивны. Складка живота указывает, что это фигура зрелой женщины. Драпировки мантии облекают и обрисовывают обнаженные формы, однако складки несколько жестковаты, разработка их упорядоченно-параллельна.

Илл.
67

Более индианизирована нагота других якшинь из Буткары (Сайду-Шариф, Археологический музей). Но и здесь следует отметить отличие пластической моделировки от торсов якшинь Санчи или Бхархута, особое—в светском варианте—понимание красоты нагого тела. Широколицые, плотного сложения, с сильными ногами и руками крестьянок, привычных к труду на земле, к переносу снопов и тяжелых кувшинов,—таковы буткарские якшини. Они принаряжены, как подобает полубогиням: на голове венец, в ушах тяжелые серьги, на шее два ожерелья, округлое и длинное, спускающееся между небольших, крепеньких, как яблочки, грудей. Набедренная опояска—мекхала и пояс на талии с ниспадающим между ног длинным бахромчатым концом прикрывают половые части (о чем обычно не заботились скульпторы центрально-индийских областей). Поза непринужденная—нога выдвинута и согнута в колене, одна рука воздета или придерживает у груди цветок, другая опирается о бедро.

Исследователи гандхарской скульптуры порой затрудняются в определении, всегда ли одиночные, богато одетые фигуры под цветущим деревом изображают якшинь или же танцовщиц, либо это просто светские женщины. Крупнолицые, плетнобедрые, в позах, напоминающих те, что доныне сохранились в индийских классических танцах, эти пленительные женские образы словно бы воскрешают стихи «Махабхараты»:

«Лодыжки тонки, и лицо твое смугло,
Шестью ты своими частями округла,
Тремя—глубока: то пупок, голос, разум;
Пятью ты красна—назову я их разом:
Ладони и мочки, подошвы и губы,
Следы твоих ног, что поклонникам любви;
Звонка ты, как лебедь чудесноголосый;
Прекрасны твои заплетенные косы;
Сверкает чело, как луна хорошея,
И раковиной изгибается шея;
Широкая в бедрах и тонкая в стане,
С высокою грудью, с движеньями лани,
С глазами, чей блеск оттеняют ресницы,—
Кашмирской пленительней ты кобылицы!»²²



70

Гандхарва.
Из Буткары.
Камень



71

Гандхарва.
Из Буткары.
Камень

Среди низших духов индийской мифологии, воспринятых буддизмом, в гандхарском искусстве встречаются киннари—воплощения «души цветка». Они изображаются в виде юношей в тюбанах, ожерельях, иногда и с зонтиком в руке, при этом торс их перерастает в венчик пышного цветка на стебле.

Такие киннари иногда находятся среди листвы цветущего дерева, осеняющего голову сидящего Будды.

Илл.
70, 71

Нередко фигурируют и гандхарвы с лютней, арфой, флейтой, барабанчиком. Они воплощают панча-махашабда—пять великих звуков небесной гармонии, но вместе с тем воспроизводят реальный облик исполнительниц на музыкальных инструментах, распространенных в ту пору в гандхарской среде.

Илл.
68

Декоративные кронштейны с высокой волютой иногда оформляет скульптурная фигура. Это либо пухлые нагие мальчики с небольшими крылышками, прообразами которых явно были греческие амур, но внешние признаки—лицо, укладка волос, браслеты и ожерелья—все это местное, не говоря о дарственном букете лотосов в руке. А иногда это поколенные фигуры крылатых гениев—юношей чисто индийского облика в тюбанах, уттариях, ювелирных украшениях, со свернутой в узел гирляндой в руке.

Илл.
69

Как и гандхарвы, эти образы, по-видимому, принадлежали к сонму тех небесных духов младшего разряда, о которых писал Ашвагхоша:

«Видя свет, несомый людям Буддой,
Ликовали духи в Небесах,
Из жилищ небесных упали
Приношенья, как цветочный дождь...»

Эроты, или крылатые гении, на кронштейнах входят в тот круг синтетических образов, занимающих приметное, хотя и второстепенное, место в гандхарском ваянии, в которых очевидна эллинистическая подоснова.

Среди подобных же декоративных фигур, почерпнутых из эллинистического ваяния и видоизмененных на местной почве,—так называемые атланты. Это небольшие скульптурные фигуры, как бы поддерживающие массивную архитектурную тягу или

Илл.
72—74



72

*Атланты.
Рельеф из Шагри-Бахлал.
Камень*

карниз ступы. В отличие от греческих атлантов, либо фронтально стоящих, либо преклоненных на одно колено, несущих на плечах огромный груз, в Гандхаре они переданы в индийской сидячей позе—одна нога поджата, другая согнута в колене с опорой на ступню. Чаще всего они крылатые. Это бывают юноши, бывают и могучие бороватые мужи.

В их облике можно отметить ряд градаций—от почти классического образа античного атлета с благородным лицом и прекрасной анатомией мышц до уродливых пузатых карликов с широким, злобным лицом и мясистым телом. Преобладают именно эти гротесковые фигуры. Позы их вычурные, коленопреклоненные, с раскоряченными ногами и разнонаправленным поворотом торса и головы. Атлетического напряжения от непомерной тяжести нет—они придерживают карниз на вытянутой ладони, как официанты держат поднос. По виду это служки из касты шудр, чье уродство как бы отражает их низшее положение в мифологической иерархии.

Произвольное обращение с традиционными образами греческого ваяния иллюстрирует один из таких атлантов Буткары, на голове которого шкура льва—бесспорный атрибут Геракла. С античным героем связана и попытка передачи могучих мускулов, которые, однако, воспринимаются, скорей, как ожирелые складки. Лицо с рельефными бровями над широко раскрытыми глазами и длинными усами не лишено выразительности. Атлет крылат. Таким образом, это эклектичное смешение признаков, заимствованных из греческой мифологии и искусства, растворено в чисто местной интерпретации.

Из греческого репертуара также заимствованы гандхарскими ваятелями гиппокампы (змеекони), ихтиокентавр (мужской торс на протоме крылатого коня, перерастающей в змеиное тело), тритон (мужской торс на раздвоенном рыбьем хвосте).

Среди уникальных произведений гандхарской скульптуры, источником которых является греко-римский прототип, следует назвать известную «Лахорскую Афины» (Лахор, Центральный музей). Связь ее с тем или иным пантеоном остается предметом споров. Казалось бы, близость к Палладе очевидна: классические черты лица, одежда, шлем, копье, которое она придерживает левой рукой. Но те же аргументы приводят и в пользу ее отождествления с Ромой, покровительницей Рима, хотя нелишне напомнить, что общая иконография последней сама восходит к изображениям Афины. Таким образом, полных аналогий в обширном статуарном наследии греко-римского мира этой гандхарской статуе нет.

О закреплении пластического образа Афины на бактрийской почве свидетельствуют монеты ряда греко-бактрийских басилевсов III—II вв. до н. э., а последующие

*Илл.
74, 73*

*Илл.
76*

*Илл.
75*

его локальное видоизменение в кушано-бактрийском искусстве иллюстрируют две головы Афины в скульптуре Халчаянского дворца (I в. до н. э.—I в. н. э.). «Лакхорская Афина», на наш взгляд, являет подобный же локальный, но греко-индийский синтез на ранней стадии гандхарского искусства.

Статуя почти фронтальна, но голова слегка повернута влево; левая рука с копьем приподнята, правая, согнутая в локте, была выдвинута вперед (ныне сбита), возможно, она придерживала фигурку Ники. На голове богини шлем с небольшими треугольными заломками—не греческий и не римский. Лицо с классически правильными чертами, волосы убраны по бактрийско-парфянской моде валиком со спускающимися на плечи прядями, на шее ювелирное ожерелье. Одеждой служат длинный хитон и покатая туника, подхваченная зажимами у плеч и опоясанная под грудью жгутом, к которому был прикреплен меч в ножнах. Ткань передана скульптором так, что она не только обрисовывает формы тела, но сквозь нее просвечивают соски груди и впадина пупка.

Имела ли эта фигура отношение к буддийской скульптуре? Возможно, что и нет. Нелишне напомнить, что на монетах индо-сакских и индо-парфянских царей I в. до н. э.—I в. н. э. (Азес, Азилис, Ванон, Гандофар) чеканилось изображение Афины, избранной ими в качестве богини-покровительницы. Не исключено, что одним из ее статуарных изображений этого периода является «Лакхорская Афина», которая могла украшать посвященное ей святилище.

Из круга греческих божеств, вошедших в гандхарское ваияние, изредка встречается богиня—покровительница городов. Греческая Тихе получила особую популярность в эллинистическое время, когда Евтихид создал одно из самых прекрасных ее изображений, и с тех пор она изображалась в виде красивой женщины в мантии, с головным убором наподобие зубчатой башни (*Corona muralis*—стенная корона).

Богиня в стеной короне нередко изображалась на гандхарских рельефах перед воротами Капилавасту в час великого ухода. Она не упомянута в поэме Ашвагхоши, но в тексте «Далита-виштара» говорится, что при выезде Сиддхартхи главная богиня города обратилась к нему со словами горести²³. Иконография ее была заимствована из греческой среды и привнесена в буддийскую скульптуру Гандхары—в индийском изобразительном искусстве ей прототипов нет.

Заметное место в эллинизирующей группе гандхарских рельефов занимают «дионисийские» образы.

Рассмотрение отдельных иконографических образов гандхарского ваияния мы заключим демоническим циклом. Его участники—это воплощения зла из воинства Мары, царя искушений и гибели, которые терпят поражение под чудодейственной силой добра, исходящей от Будды.

Буддизм воспринял из древнеиндийской мифологии глубоко запечатлевшиеся в народном воображении образы причудливых демонических существ, необычайно экспрессивное описание которых содержится в «Махабхарате»:

«И твари явились,—престрашны, премноги,
И все—многоруки, и все—многоноги,
А те—многоморды, а те—многоглавы,
А эти плешивы, а эти—кудрявы.
Порода у тех обозначилась птичья,
У этих—различных животных обличья,
Здесь были подобья собачьи, кабаньи,
Медвежьи, верблюжьи, кошачьи, бараньи,
Коровьи, тигрины и обезьяньи,
Змеиные—в жутком и грозном сверканье».

Примечательно, что наряду с зооморфными чудищами были демоны человекообразные:

«...Вон те безголовы, безглазы и немые,
На этих—тиары, на тех—диадемы,
На третьих—тюрбаны, гирлянды живые,
И лотосы белые и голубые.
Те—обликом грубы, а те—светлолики,
А те—пятизубы, а те—трехязыки,
В руках у них палицы, луки и копы,
И всюду—подобья, подобья, подобья!»²⁴

Илл.
121

Илл.
128—131



73

*Атлант.
Из Буткары.
Камень*







76

Гиппокамп.
Рельеф из Сикри.
Камень

Изобразительные соответствия этим фольклорным созданиям великой всеиндийской поэмы были разработаны фантазией ваятелей гандхарского круга в первых веках нашей эры.

Демонические существа предстают обычно в гандхарских рельефах на тему искушения и устрашения воинством Мары Шакья-Муни, восседающего под деревом Бодхи. Сам термин «демоны» во многом условен. Это не одни лишь чудища, но «подобья», как определяет их «Махабхарата», где, кстати говоря, подчеркивается, что «те — обликом грубы, а те — светлолики».

В трактовке скульпторов эти кошмарные видения как бы олицетворяют жестокие страсти, помутняющие человеческий разум, глушащие совесть, взрывающие темные инстинкты — все то, что противостоит буддийской доктрине с ее идеалом нравственного совершенствования на пути доброй воли и благих деяний.

ЗЕМНОЕ ОКРУЖЕНИЕ БУДДЫ

Прямыми последователями Будды на земле считались те, кто поставил жизненной целью постижение и претворение буддийской доктрины путем отречения от земных благ, — монахи и аскеты.

В схеме буддийских «икон» (Будда и два или более предстоящих по обе стороны от него) и в ряде традиционных сюжетов (проповедь Будды, почитание Будды, паринирвана и др.) нередко участвуют монахи. Они, согласно уставу, обриту, тело окутано в сангхати из грубой ткани, ноги босы. Внешность лишена какой-либо индивидуальности: монах — это некий обезличенный муравей в муравейнике монастырской общины. Лица их евнухоподобны, выражение безотносительно благостное.

Аскетические нормы монастырского регламента лишали монахов приобщения не только к каким-либо жизненным наслаждениям, но и к обычным радостям, в том



77

*Голова монаха.
Из Таксилы.
Гипс*



78

*Голова молодого монаха.
Из Таксилы.
Терракота*

числе радостям труда. Ибо монахи могли просить и принимать подаяние, но они не должны были работать—для этой цели при монастырях существовали шудры. Вместе с тем большую часть времени им надлежало предаваться молитвам, участвовать в ежедневных ритуалах, а также в тех культовых церемониях, которые осуществлялись, когда монастырь посещали паломники—знатные лица или люди из простонародья. Это монотонное существование с запрограммированным на все дни распорядком оставляло пищей уму и духу лишь религиозные тексты и обряды, стирая все личное, индивидуальное. Такими монахи и предстают в гандхарской скульптуре, разработавшей их изобразительный канон. Образ монаха лишен персональных черт, характера, возраста и даже пола: эта гладкая, отнюдь не изможденная, а с округлыми щеками маска могла бы сойти и за женское лицо. Полное стирание личности—такова внутренняя идея этого образа, которому гандхарские ваятели нашли художественный тип, перешедший без каких-либо видоизменений и в буддийское искусство областей, лежавших к северо-западу от самой Гандхары.

Лишь иногда ваятели вносят в этот стандарт неожиданную выразительность. Таковы головы монахов из Таксилы (Археологический музей) и из Шахри-Бахмол (Пешавар, Музей), где подчеркнут старческий возраст, отчего на лице залегают тяжелые складки, взор сосредоточен, в нем затаена глубокая мысль. Вспоминаются близкие по стилю и времени портреты пожилых римлян эпохи Республики с беспощадно правдивой передачей их старческих черт.

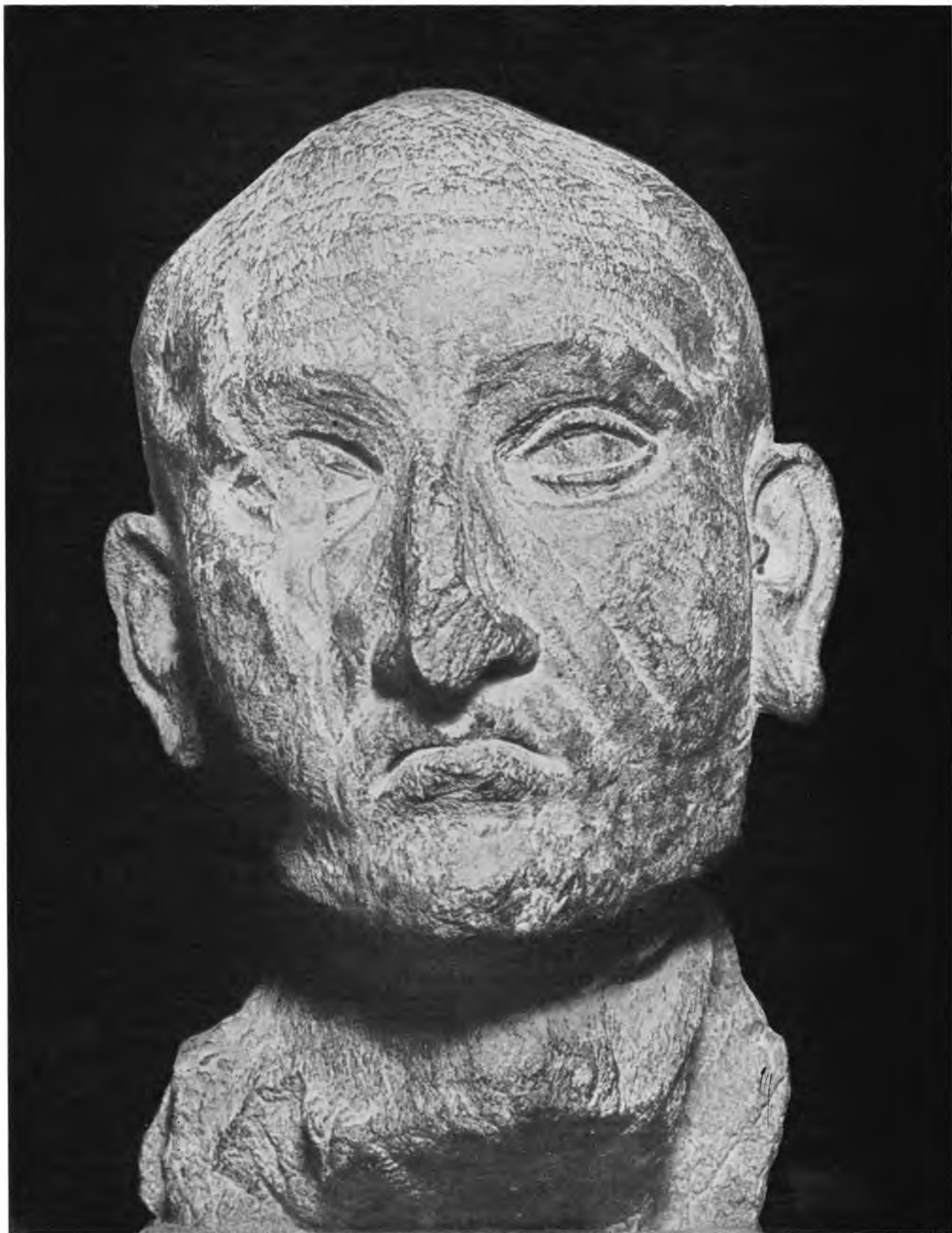
Выразительна и терракотовая голова молодого монаха из Таксилы (Археологический музей). В рельефах на тему паринирваны на лицах монахов иногда бывает запечатлена скорбь от невозвратимой утраты. Но все это, скорее, исключение там, где господствовал изобразительный трафарет.

В противоположность монахам, главными добродетелями которых являлись смирение, пассивность, покорное послушание строго регламентированному уставу монастыря, архаты (аскеты), которые считались вступившими на одну из высших ступеней пути к спасению, были активными искателями истины и ее поборниками, но в плане умозрительном. Это мудрецы, обитавшие вне монастырских общин, чьим деянием яв-

*Илл.
77, 79*

*Илл.
173, 174*

*Илл.
78*









82

*Статуя адоранта в кушанском костюме.
Из Буткары.
Камень*



83

*Статуя адоранта в индийском костюме.
Из Буткары.
Камень*

лялся личный пример одухотворенного ли аскетизма, либо страстной проповеди в окружении послушников, учеников или тех, кто стоял на грани приобщения к буддизму.

Образ аскета также получает в Гандхаре свою иконографию: изможденное немолодое лицо с густой бородой и усами, волосы, никогда не стриженные и завязанные узлом наверху, накидка на теле, но иногда одна лишь набедренная повязка, он почти наг. Если у монахов подчеркнуты бесстрастность лиц и сдержанность заученных жестов, то у аскетов лица полны глубокого раздумья или экзальтации. Встречаются и молодые аскеты, те, что с юных лет решили посвятить свою жизнь духовным исканиям и самоотречению. Прелестные образы двух таких юношей, чьи нежные лица еще не измождены и исполнены светлой веры, передает рельеф из Буткары (Рим, Национальный музей восточного искусства).

*Илл.
80*

*Илл.
81*



84

*Адоранты в индийских костюмах.
Скульптурная группа.
Из Буткары.
Камень*



85

*Статуи адорантов в кушанских
костюмах.
Из Буткары.
Камень*

Разработка канонов была одним из достижений гандхарской скульптуры, пока она не заостенела в однотипных повторениях. Это распространилось со временем не только на образы Будд и бодисатв, но и на образы их светского окружения, их последователей и почитателей. Между тем на стадии становления и развития гандхарской скульптуры именно круг мирских персонажей давал наибольшее разнообразие человеческих типов, нередко поражая реализмом их исполнения.

Образы мирян открывали перед художниками наиболее широкое поле для правдиво-реалистического, не скованного религиозными предначертаниями изображения людей из окружающей среды. В них отражено разнообразие этнического состава как населения самой Гандхары, так и приходивших на поклонение к буддийским святыням представителей иных азиатских народностей. В них представлено и разнообразие со-



86

Голова адоранта.
Камень



87

Голова адоранта.
Из Мектасанды.
Гипс

словий—от титулованных особ до скромных почитателей из народа. В них ваятели, по-видимому, нередко воплощали и реальных лиц, причем наряду с аристократическими персонажами и щедрыми одарителями монастырей они размещали в многофигурных композициях фигуры статистов, лицам которых придавали характерные для Гандхары черты людей толпы.

Общей для подавляющего большинства светских персонажей является бесстрастность лиц, что отвечало главной установке буддизма на отключение от суетных помыслов и бурных переживаний. Но это и не застывшие маски. Великое достижение гандхарской скульптуры—разумеется, в ее лучших образцах—передача полноты внутренней духовной жизни при сдержанности движений, жестов и мимики, в соответствии с поучением «Дхаммапады»: «Сдержанность тела—хороша, сдержанность речи—хороша, сдержанность мысли—хороша, сдержанность во всем—хороша»²⁵. Пожалуй, трудно определить словами, как при внешнем спокойствии лиц удавалось гандхарским скульпторам вложить в них высокую духовность. Точность пластической моделировки, затененные тяжелыми веками глаза (в большинстве с разработкой радужной оболочки и зрачков), иногда приподнятая в улыбке или чуть напряженная линия рта, выражающая внутреннюю радость или скрытую тревогу. Но преобладает все же бесстрастность нетронутых мимикой лиц, выразительность которых определялась большим или меньшим мастерством их создателей.

Рассмотрим несколько образцов—вначале мужские головы.

Одни из них характеризуют глубинную связь со стилистикой эллинистической скульптуры. С поразительным реализмом исполнена небольшая голова из зеленоватого шифера (Кембридж, США, Музей искусств Фогга). Это мужчина в годах, с густыми усами, под глазами и вокруг рта тяжелые складки, напряженный, в морщинах лоб, глаза широко открытые, с пронзительным взглядом, столь непохожим на томный взор из-под полуопущенных век у буддийских персонажей. Да и этнический тип его явно не индийский. Б. Роуланд и вслед за ним Дж. Розенфилд усматривали в этой скульптуре близость к позднеримским портретам, с чем трудно согласиться. Стилистические приемы здесь, скорее, напоминают «иллюзионистический портрет» эпохи Селевкидов









91 *Голова «варвара».*
Из Таксилы.
Камень



92 *Голова юноши.*
Из Буткары.
Камень

(например, бюсты Селевка Никатора, Митридата Великого, Мевандра), живую лепку головы мальчика-возничего из Капе-Артемизиона, а короткая стрижка волос сходна с прическами раннеимператорского Рима. В гандхарских рельефах донаторы с такой прической и усами обычно бывают в кушанских костюмах. Вероятно, они передают тот этнический тип, который проник в Индию из-за Гиндукуша со времени походов Кадфизов I и II, осев здесь в составе воинских соединений и кушанской администрации.

Некоторые фигуры принадлежали не только к высшему слою общества, но, видимо, к генеалогической ветви царского дома—об этом позволяет судить их пышно украшенный костюм кушанского типа, отличный от одеяний индийской знати. Статуи двух мужчин из Буткары (лица их, к сожалению, сбиты) передают величие этих костюмов, рубаха и шаровары которых обшиты драгоценностями, а у пояса, составленного из квадратных, видимо золотых, бляшек, прикреплен большой меч в ножнах. В правой руке—букет из бутонов лотоса.

Представители индийской знати одеты по-иному: на голове у них тюрбан, различный по форме и украшениям, очевидно, в зависимости от сословного ранга; тело полуобнажено, а ноги босы. На бедрах—паридхана, через руку переброшена уттария: то и другое в обильных складках. Тяжелые серьги, ожерелья, браслеты дополняют убор. Овал лица обычно широк, глаза—в тяжелых веках, у всех, кроме самых юных, усы. Некоторые лица отличает какой-то особый аристократизм черт и выражения, другие лишь миловидны и простодушны.

Иногда ваятели достигают большой силы в передаче внутреннего состояния своей модели. Таков, к примеру, образ юноши из Буткары (Рим, Национальный музей восточного искусства). Он близок к матхурской скульптуре своим этническим типом, сильной пластической формой, лаконичной и обобщенной передачей таких деталей, как пряди волос, складки шарфа. Как выразительно это гордое лицо с сильно очерченными чертами, волевым ртом и змеевидной линией сведенных у переносицы бровей!

Некоторые из найденных по отдельности гандхарских скульптурных голов оставляют лишь догадываться, кого же они изображают—небесных ли дэватов или земных

Илл.
82, 85

Илл.
83, 84, 86

Илл.
92

Илл.
87











97

*Скульптурная группа.
Из Таксилы.
Камень*

Илл.
94

юношей? Гипсовая голова из Таксилы пленяет нежностью юного лица, мягкостью черт, одухотворенным взглядом, плавной лепкой лба и щек, которую оттеняет свободная волна приподнятых волос и завиток, опускающийся вдоль уха. Но так ли важно для нас знать, кто это? Не главное ли в этом лице притягательность его красоты, возвышенный эстетический идеал?

Илл.
89—91

Контрастом к подобным изысканным образам воспринимаются головы так называемых варваров. Они фигурируют то в числе новообращенных буддистов, то наряду с фантастическими зооморфными или звероподобными существами попадают и в орду воинов Мары. Но по сути же это очень реалистичные образы тех независимых и неспокойных племен, которые обитали небольшими группами в горах или в джунглях. Таков выразительный лик из Таксилы—толстогубый, с густой, но недлинной бородой, с напряженными бровями и невысоким лбом.

Илл.
93

Другой пример—гипсовая голова из Мекхасанды: грубоватое лицо с выражением глубокой тревоги, не столько устрашающее, сколько уstraшенное непобедимостью Будды.

Женские образы гандхарской скульптуры в значительной мере воплощают тот идеал пленительной женственности, который так сладкоречиво запечатлен в индийской классической литературе. Вот как говорится в «Панчатантре» не о богине—нет, но о вполне земной женщине:

«Область сердца ее была украшена парой упругих и выдающихся вперед грудей, цветущих первой молодостью. Ее округлые ягодицы отличались пышностью, и талия ее была стройна. Волосы ее, темные, как грозозавеса, были мягкие, улаженные и волнистые. Золотые украшения, покачивающиеся в ее ушах, соперничали со сладостными качелями бога любви. Лицо ее было прекрасно, как недавно распустившийся нежный цветок лотоса, и, подобно сну, она овладевала глазами всех людей»²⁶.

Среди женских образов в искусстве Гандхары можно различить канонизированные и индивидуальные, что особенно явственно в передаче лиц. Существует несколько шаблонных типов, варьирующихся в разных районах страны, поскольку они, очевидно, соответствовали облику локально-этнических групп основного местного населения. Но при этом некоторые лица все же выделяются индивидуальной выразительностью. Появление их можно объяснить в одних случаях талантом мастера, преодолевшего канон, в других—прямым заданием на воспроизведение портретных черт какой-либо щедрой дарительницы.

Илл.
96

Очень впечатляюще, например, две скульптурные головы из Буткары. Одна, принадлежащая римскому Национальному музею восточного искусства, передает образ девушки с правильными чертами лица, обрамленного валиком убранных прядями волос, на которые был накинута платок. Широко расставленные, большие (но без утрировки) глаза с пластически разработанной радужной оболочкой и зрачком, твердый маленький рот над крутым подбородком, чистые линии лба и щек. Лицо исполнено вдумчивости и свидетельствует о богатом духовном мире той девушки, что послужила натурой ваятелю.

Илл.
95

Другая голова из Буткары, хранящаяся в Археологическом музее Сайду-Шарифа, изображает женщину в пышном лотосовидном головном уборе над зачесанными в челку волосами, с массивными серьгами и богатыми ожерельями. Лицо овального очертания, с крупным прямым ртом, низкой линией бровей и чуть скошенным разрезом глаз с припухшими нижними веками; на щеках по три «мушки» в форме розеток. Судя по обнаженности грудей, это либо якшиня, либо персонаж из буддийских легенд. Лицо очень властное, но взгляд, обращенный вдаль, и линия губ словно бы чуть тронуты горечью. Оно настолько неповторимо индивидуально, что не вызывает сомнений в воспроизведении его скульптором реальной модели.

Особая категория женских образов была связана с заказными портретами дарительниц, воздающих почести Будде. В этих случаях скульпторы были вынуждены следовать натуралистически точной передаче облика своих моделей. Вместе с тем торжественность ритуала не разрешала им вносить в эти образы какие-либо эмоции—одно лишь смирение, и потому эти лица недвижны, скованны, руки сложены в молитвенном жесте или держат традиционные подношения—цветы, сосуды.

Илл.
97

Горельеф из ступы Дхармараджика в Таксиле (Археологический музей) изображает целую семейную группу возле сидящего Будды, рядом с которым присутствует Ваджрапани. Здесь есть бабушка, мать, две молодые замужние женщины (дочери или





99

*Женская голова.
Из Бутхары.
Камень*

невестки?), девушка, две маленькие девочки. Все они выстроены в скованных позах и с застылыми лицами. По-видимому, представлены женщины из богатого слоя вайшьев (возможно, из купеческой среды), достаточно обеспеченные, чтобы внести в монастырь большой вклад, но лишённые внешних регалий высших каст—одежды их скромны, украшения неброски.

Илл.
98

Иное дело—статуя знатной адорантисы из Шагри-Бахлол (Пешавар, Музей). Скульптура объемна, хотя и несколько схематично обработана со спины. Дородная женщина средних лет держит перед собой модель трехлопастной арки (может быть, символ созданной на ее пожертвования ниши со статуей Будды). Богато орнаментированная диадема, перехватывающая сложную прическу, тщательная ювелирная отделка широких браслетов и ожерелий да и самый факт выполнения персональной портретной статуи—все это дает основания предполагать, что перед нами дама из царского дома.

Стоит она на пьедестале, который оформлен выступающей фигуркой богини Земли с воздетыми руками—тоже один из символов царского достоинства дамы. У нее тяжелое лицо с надменным выражением высоко прорезанного рта. Скульптура, очевидно, выполнена большим мастером. Поразительно передана им тонкая ткань облегающего платья (или кофточки) с короткими рукавами, сквозь которую просвечивает тело. Бедра окутаны тяжелой, драпирующейся мелкими складочками мантией, за спиной—длинный шарф, переброшенный через левую руку.

Можно утверждать, что среди женских голов из Буткары, хранящихся в римском Национальном музее восточного искусства, есть и такие образы, которые воплощают собой народную струю гандхарского искусства.

Илл.
99

Нам не известно, состоятельная ли дарительница представлена на одной из них или перед нами статистка, участница многофигурной композиции, прославляющей Будду, но в этом круглом, толстощеком лице с поджатыми губами столько простодушия, что как произведение искусства оно привлекает внимание больше, чем холодная правильность многих трафаретных—утративших всякую индивидуальность—лиц гандхарской скульптуры.

В групповых сценах гандхарских рельефов, а также в некоторых декоративных композициях нередки изображения детей: это либо пухлые младенцы, либо крепенькие фигуры подростков.

Среди других мирских персонажей фигурируют служанки, стражники, конюхи, охотники, но все это лишённые индивидуальности статисты, которые вводились рядом с главными персонажами рельефов в соответствии с содержанием иллюстрируемых событий.

ДЖАТАКИ И СКАЗАНИЯ О ЖИЗНИ БУДДЫ ГАУТАМЫ

Главный цикл гандхарской скульптуры составляют сюжеты жизнеописания Будды Гаутамы, а также джатаки—ряд «догаутамовых» историй, ибо буддизм включил в свой свод множество устных народных сказов о его провозвестниках.

ДЖАТАКА О СЛОНЕ

Глубоко народный, сказочный характер имеет джатака об одном из бесчисленных прошлых перерождений Будды, когда, по легенде, он был слоном с шестью клыками. У него было две слонихи, одна из которых от ревности покончила с собой. В последующем перевоплощении, став красавицей женой некоего царя, она послала охотника убить это редкостное животное и принести его клыки. Подкараулив слона, тот спустил стрелу, но не убил его, однако могучий слон не только не растоптал охотника, но, встав на колени, предложил спилить свои клыки. Когда бивни были принесены во дворец, царица, решив, что слон убит, умерла от разрыва сердца. Вся эта история построена в том назидательном стиле, который так типичен для индийских сказок-басен, частью вошедших в знаменитый сборник «Панчатантра», где мудрые,



100

*Джатака о слоне.
Рельеф из Мардана.
Камень*

хитрые или простодушные звери запросто общаются с людьми. Буддизм воспринял сказ о шестибивневом слоне как воплощение величайшей доброты и великодушия — ведущих черт характера и нравственной позиции будущего Шакья-Муни.

На рельефе из Мардана (Пешавар, собрание К.-А. Гея) представлены эпизоды из этой джатаки.

*Илл.
100*

БЛАГОВЕРНАЯ АМАРА

Полна народного юмора история об Амаре, прекрасной и благоверной жене бодисатвы, близости которой домогались четверо поклонников. Назначив им свидание в разные часы одной и той же ночи, Амара упрятала всех в корзины, которые наутро послала со слугами к царю.

На рельефе из Шахри-Бахлом (Пешавар, Музей), как и на предыдущем, джатака разворачивается в неспешном ритме, свободный фон выделяет главных участников и лишь отдельные детали обозначают место действия, где дерево — это лес, а колонна — часть дома.

*Илл.
101*

ЧУДО ДИПАНКАРЫ

Это один из популярных сюжетов гандхарской скульптуры. Сказание гласит, что в числе предтеч Будды Гаутамы в Индии был Будда Дипанкара, который странствовал и творил чудеса.

В ту пору жил в горах Гималаев юноша Мегха. Познаниями превосходил он учениейших, разумом — мудрейших. В поисках знаний и истины Мегха пустился странствовать, победил в диспуте не знавшего соперников мудреца и поразил всех своей скромностью, добротой, ученостью.

Однажды, находясь близ города Падмы, он узнал, что здесь ждут появления Будды, и устремился туда, желая, по обычаю, почтить его приход цветами, но все они были скуплены для торжественной встречи правителем страны — правоверным буддистом, царем Сатрунджайей.

Случайно Мегха встретил девушку Бхадру, у которой в кувшине плавал семистеблевый лотос утпала, сбереженный ею для встречи Будды. Мегха стал умолять продать ему этот цветок — она отказалась, но наконец, тронутая горячими просьбами, отдала



101

Благоверная Амара.
Рельеф из Шагри-Багдол.
Камень

его, поставив, однако, условие, что в каждом из своих посмертных перерождений Мегха будет брать ее — перевоплощенную — в жены.

По мере приближения Будды Дипанкары путь его устилали цветами, а те, которые бросал царь Сатрунджайя и его свита, подобно балдахину, вздымались над его головой. Но чудо — семь лотосов, брошенные Мегхой, вознеслись еще выше, ореолом окружив Дипанкару. Мегха не знает, как выразить свою преданность тому, кого он боготворит, чье учение чтит. Новое чудо творит Дипанкара. На дороге, с утра еще чистой, вдруг появляется лужа. Тогда Мегха самозабвенно бросает поверх свой скромный плащ горца, а затем падает ниц; длинные волосы его закрывают грязь, и по ним ступает нога Дипанкары. Проходя, он сулит Мегхе славу одного из величайших сподвижников буддизма, а в одном из будущих перерождений — достоинство Будды Шакья-Муни. В подтверждение пророчества раздается гром и неведомая сила подбрасывает Мегху на высоту семи деревеньев.

Крупная, намного выше остальных участников, фигура шествующего Дипанкары, с жестом абхайя-мудра и повернутой влево головой, доминирует на рельефе из ступы Сикри (Лахор, Центральный музей). Здесь в пролете городских ворот Мегха просит у Бхадры цветы, тут же бросает их, глядя на Будду, тут же Мегха, поверженный ниц, и, наконец, тут же Мегха, вознесенный на воздух. Слева от Дипанкары — его обычный спутник, монах Сумати, под деревом, благоговейно взирающий на чудеса.

Примечательно на рельефе воссоединение четырех главных актов джатаки в единой изобразительной композиции. Что касается образов участников, то они традиционны. Будда Дипанкара ничем не отличается от ранних канонов Будды Гаутамы.

Очень эмоционален образ Мегхи на фрагменте из Беграма (Ташкент, Гос. музей искусств Узбекской ССР). От Дипанкары сохранились лишь крупные ступни босых ног — правая попирает длинные, волнистые волосы коленопреклоненного Мегхи. Последний художав, на нем одна набедренная повязка и перевязь через плечо. Торс его полужаслонен другой фигурой Мегхи, бросающего цветы, пропорции тела которого стройны, пластичность линий подчеркивает сложный поворот вправо. Голова его поднята, правая рука, судя по положению плеча, была вскинута вверх, а левая, задрапированная плащом, опущена вниз, придерживая округлый сосуд. Густые волосы его убраны шиньоном надо лбом и рассыпаются прядями по плечам, лицо округлое, молодое, с мягким очерком щек и крутого подбородка. Дугообразно вскинутые брови, напряженные морщины на лбу, глаза с рельефными веками, бросающими густую тень, придают его лицу живое настроение восторга и изумления.

Илл.
104

Илл.
102, 103



102

*Чудо Дипанкары.
Фрагмент рельефа из Бетрама.
Камень*



103

*Чудо Дипанкары.
Фрагмент рельефа из Бетрама.
Камень*



104

*Чудо Дипанкары.
Рельеф из Сикри.
Камень*

СНОВИДЕНИЕ МАЙИ И ИСТОЛКОВАНИЕ СНА

Майя, жена Шуддходаны—царя Капилавасту, увидела вещий сон. Имя «Майя»—имя-образ: «Жизнь—сновидение, иллюзия, мировая игра вещества». Любопытно, как через полтора тысячелетия спустя к этому образу в ином контексте придет Шекспир в трагедии «Буря»:

«Мы созданы из вещества того же,
Что наши сны. И сном окружена
Вся наша маленькая жизнь...»

(Пер. Мих. Дюпюи)

Итак, уснувшей Майе пригрезилось однажды сновидение, что в правый бок ее вошел спустившийся сверху белый слоненок. То был будущий Будда, сошедший из рая Тушита, где в своем предпоследнем перевоплощении он пребывал в божественном качестве.

Истолкование сна было дано царской чете мудрецом Аситой, возвестившим, что Майя родит сына, которому суждено стать или повелителем мира, или же Буддой—Просвещенным.

Илл.
105

Плита облицовки ступы (Пешавар, собрание К.-А. Гея) содержит оба эпизода. Она разделена на два яруса, которые в свою очередь расчленены колонками в прямоугольных рамах, причем ритм этой разбивки внизу и вверху не совпадает, он подчинен самим сценам.

В нижнем поле—две главные темы. В правой половине—Майя, спящая почти ничком на невысоком ложе; над правым боком ее—нимб с летящим книзу слоненком; сон царицы охраняют служительницы, две из них, вооруженные копьями явани,—гречанки, которые довольно часто приглашались на роль стражниц в индийские гаремы.

В левой половине—истолкование сна. Царская чета восседает на задрапированной тканью суфе, внимая сидящему перед ними брахману, за спиной которого стоит юноша—по-видимому, племянник Нарадатта. В верхнем ярусе ступы, отделенном полосой акантов,—стоящие под арками в молитвенных позах молодые люди. Разнообразны и свободны повороты фигур. Молящиеся под аркой переданы в три четверти, в профиль, со спины; головы царственной четы повернуты к брахману; стражницы-явани стоят в устойчивых позах с широко расставленными ногами, одна нога выдвинута вперед, причем лица их обращены к Майе, а торсы—в противоположную сторону; тело возлежащей царицы объемно обрисовывают гибкие драпировки мягкой ткани.

В оформлении нижней половины плиты явственны эллинизированные черты: в одеяниях всех светских персонажей и в распределении драпировок, в самой «европейской» манере восседания, в акантовом карнизе и индо-коринфских колоннах.

Напротив, в верхнем ярусе подчеркнут индийский элемент: в облике молящихся и в деталях архитектуры (килевидные арки, массивные сложнопрофилированные колонны). Внизу плиты—сцены с конкретным составом действующих лиц, вверху—анонимные участники этого сценического действия, воздающие хвалу близкому приходу в мир Будды.

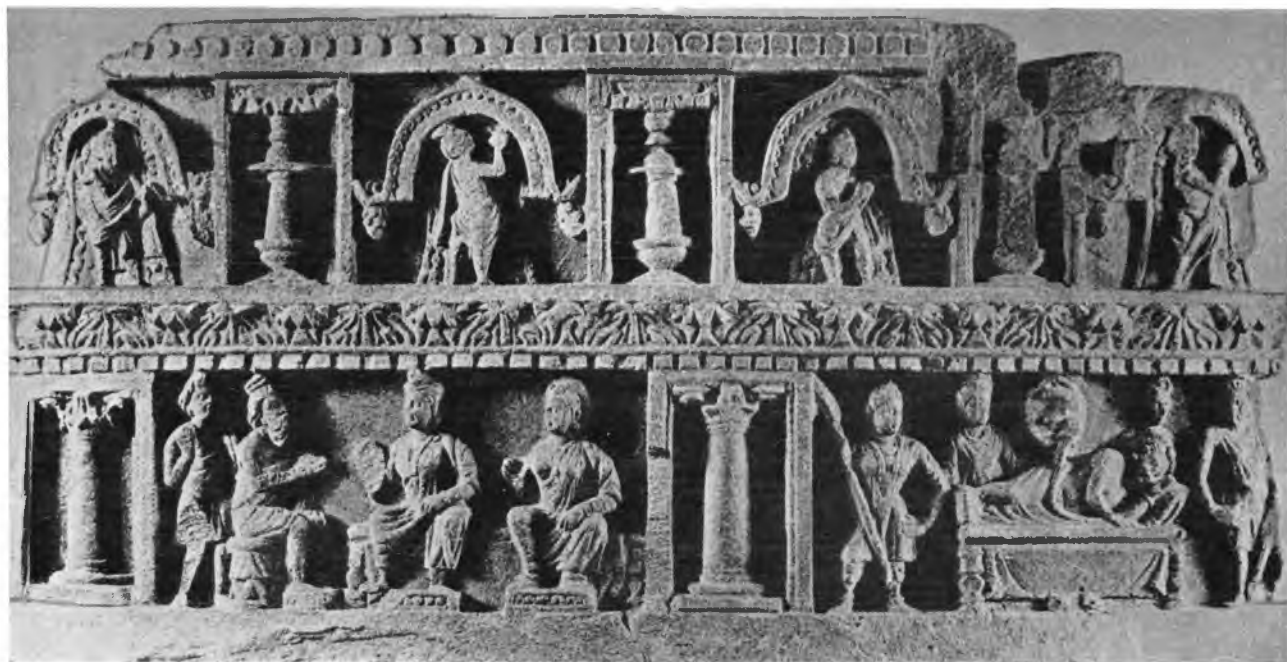
Гандхарские рельефы дают ряд вариантов описанных сюжетов.

Илл.
106

Из многих реплик на тему истолкования сна выберем плиту из Сикри (Лахор, Центральный музей). На ней рассказу брахмана внимает лишь Шуддходана, а Майи нет. Царь восседает в центре на троне с балдахином в строго фронтальной позе, скрестив по-восточному ноги. По левую руку от царя—мудрец Асита, по правую—Нарадатта, оба с флягой, характерным атрибутом брахманов; позади трона—служители с опахалами.

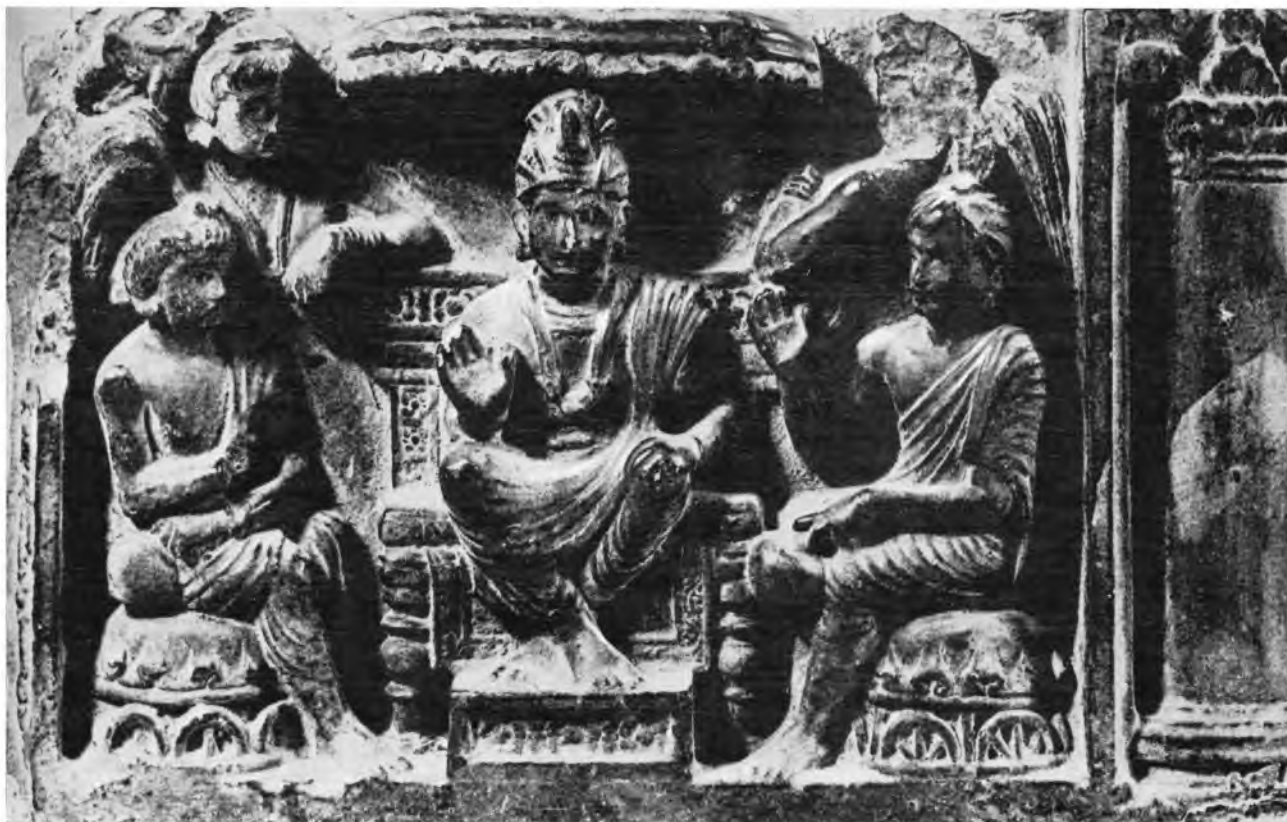
Горельеф исполнен отличным мастером, однако в нем царит скованность движений, переданных лишь жестами рук. Тщательно разделаны детали трона, ковра, круглых сидений, богато разработаны драпировки тканей, мягко окутывающие торсы, но лица бесстрастны и словно бы безразличны к радостной вести.

Коринфизированная колонна в правой половине плиты (при отсутствии ее у левого, углового края) позволяет предположить, что за ней находилась сцена сновидения Майи.



105

*Сновидение Майи и истолкование сна.
Рельеф.
Камень*



106

*Истолкование сна.
Рельеф из Сикри.
Камень*

РОЖДЕНИЕ СИДДХАРТХИ

Илл.
107

Ко времени рождения ребенка Майя уехала к своему отцу.

«Не возлюбя шумливости мирской,
Вспомнила она сады Лумбини,
Пленительное место, тихий лес,
Где источают влагу водометы,
Цветут цветы и копят сок плоды».

Здесь, под сенью древа сола, она произвела на свет младенца, который, не желая доставлять матери родовых мук, возник через ее правый бок, «великим состраданием побужден, не причинивши матери мученья». Сюжет этот вдохновил гандхарских ваятелей на создание ряда прекрасных горельефов со строгим составом основных фигур и различным—второстепенных персонажей.

Илл.
108

На рельефе «Рождение Сиддхартхи» (Берлин, Музей индийского искусства) под пышной кроной пальмовидной листвы в непринужденной позе стоит Майя с приподнятой правой рукой, под которой мы видим фигурку новорожденного. (Младенец исходит из чрева матери через одежду, но эта условность, как и само чудесное его рождение, не смущала ни скульптора, ни зрителей.) Его принимает Индра—бог громов, за ним—еще божество, с развевающимся шарфом в воздетой руке, возможно Вадо—бог воздушной стихии, далее Брахма—бог первопричины сущего. По левую руку от Майи—ее сестра Махапраджапати, затем женщина с сосудом для воды и пальмовой ветвью или опахалом, далее—знатный мужчина в тюрбане. Вверху рельефа, как бы на втором плане, расположены бюсты небожителей—дэватов и небесных музыкантов—гандхарв.

В этой сцене примечательно сочетание реальных участников и божеств, причем божеств не буддийского круга: Брахма и Индра—божества индуизма, ирано-индийский бог ветров Вадо особенно почитался, судя по монетным изображениям, при Канишке. Скульптор не дает каких-либо зримых отличий в изображениях богов и небогов: одинаков их рост, а у мужчин—одевание и прическа; отличны лишь некоторые атрибуты, например характерная шапка «ведерочком» у Индры или развевающийся шарф бога ветров.

Сценам рождения Будды присуща композиция с Майей в центре, к которой обращены все участники. Майя обычно представлена с перекрещенной правой ногой, так что опора сосредоточена на левой ноге, а это в свою очередь определяет мягкие изгибы торса. Голова ее в обрамлении пышной прически и венца несколько тяжеловесна, лицо с правильными чертами, на шее ожерелья, на запястьях и лодыжках браслеты. Царица одета в платье из тонкой ткани с длинными рукавами, на плечи ее наброшена мантия, перехваченная жгутом на бедрах. В подобном же одеянии и ее сестра, показанная со спины. Мужчины—в драпирующихся одеждах, в тюрбанах, при серьгах. Все участники сцены изображены босыми.

Видимо, не случайно, что облик и поза Майи аналогичны фигурам якшинь. Высокий акт деторождения, притом рождения будущего Будды, как бы приравнивает ее к этим божествам индийской мифологии, воплощающим душу живой природы, ее растительного мира.

РОЖДЕНИЕ ЧАНДАКИ И КАНТАКИ

Илл.
109

Ко времени появления у царской четы столь желанного наследника Сиддхартхи «народилось пятьсот его будущих слуг, и самый лучший из них—Чандака, пятьсот коней, и самый лучший из них—Кантака». Рельеф на эту тему (Карачи, Национальный музей Пакистана) передает сцену, где молодая мать дает грудь младенцу Чандаке, а муж заботливо подкидывает корм кобылице, которую сосет новорожденный жеребенок Кантака. Сверху из-за перегородки как бы сочувственно выглядывают морды коней. Углы плиты также украшают полусбитые фигуры двух якшинь—покровительниц живой природы, стоящих на лотосовидных пьедесталах.

В этом рельефе все очень скромно, все исполнено теплого отношения к простому человеческому счастью: труд, любящая семья, забота о новорожденном. Мастер гандхарского рельефа передал живую жанровую сценку из окружающей его трудовой



107

*Отъезд Майи.
Рельеф из Буткары,
Камень*



108

*Рождение Сиддхартхи.
Рельеф
Камень*



109

*Рождение Чандаки и Кантаки.
Рельеф.
Камень*

среды. При рассмотрении рельефа невольно вспоминаются незамысловатые картины художников раннего Возрождения на тему «Святого семейства», где в бедной хижине трудится плотник Иосиф, а Мария нежит свое божественное дитя.

ОТРОК СИДДХАРТХА ЕДЕТ В ШКОЛУ

Там, где жанровая тема связана с принцем Сиддхартхой, гандхарские ваятели были скованы нормами придворного этикета, даже обращаясь к эпизодам его детских лет. Такова композиция рельефа из Чарсады (Лондон, Музей Виктории и Альберта) с изображением сцены выезда в школу, к мудрым учителям, которых царственное дитя поразит блестящими способностями, богатой памятью, быстротой усвоения разнообразных познаний.

Принца везут в маленькой повозке; в упряжке — неожиданная деталь — два круторогих барана, которыми правит возничий, рядом шествует свита придворных юношей и подростков: согласно этикету все очень чинно в этой отлично скомпонованной сценке. Трогательна фигурка маленького принца с задумчивым личиком и нимбом за головой.

Процессия движется в неспешном ритме. Примечательно ее пространственное построение: повозка с сидящими, бараны и подросток составляют первый план, за ними на втором плане изображены фигуры знатных юношей; пышнолистая крона дерева сола в правом углу объема, но ствол его сходит в горельефе на нет. Внимательное рассмотрение композиции выявляет, что все здесь подчинено так называемой обратной перспективе, с масштабным нарастанием форм в глубь рельефа: баран на первом плане меньше, чем стоящий за ним, его наплечный фалар уступает размером фалару у второго, фигуры юношей из свиты намного крупнее фигуры возничего. Прием обратной перспективы станет позднее очень характерен для дальневосточной графики.

Та же тема, но совершенно иначе решенная, предстает на плите из Буткары (Рим, Национальный музей восточного искусства). Здесь Сиддхартха и другой мальчуган,

Пл.
110

Пл.
111



110

*Отрок Сиддхартха едет в школу.
Рельеф из Чарсиды.
Камень*



111

*Отрок Сиддхартха едет в школу.
Рельеф из Буткары.
Камень*

его ровесник,—может быть, из придворной среды, а может быть, это его верный Чандака—едут верхом на взнузданных баранах. Оба кудрявые, в длинных рубашках из мягкой ткани; принца от его приятеля отличают лишь тяжелые серьги. Мальчиков сопровождают две мамки—широколидые, коренастые, в драпирующихся мелкими складками платьях, одна держит над царевичем, по-видимому, зонт, у другой в руке, вероятно, опахало. Не скованные строго каноном, ваятели трактовали здесь сцену как жанровую, более свободную и по стилю и по композиции.

СВАДЬБА СИДДХАРТХИ

Обеспокоенный решением Сиддхартхи уйти от соблазнов мира, отец его Шуддходана решил привязать сына к радостям жизни женитьбой на прекраснейшей девушке своей страны Яшодхаре (Ясодхаре).

«Среди утонченно красивых
И первую меж дев приязных
Средь всех была Ясодхара.
Она во всем была такая,
Чтобы пленен ей был царевич,
Чтоб это сердце было можно
Ей нежной сетью уловить».

Плита из облицовки одной из ступ в Буткаре (Сайду-Шариф, Археологический музей) разделена коринфизированными пилястрами и содержит две сцены. На одной брахман сообщает Сиддхартхе о выборе невесты. На другой—свадебный караван: впереди верхом на богато убранном коне либо отец невесты, либо присланный за ней из царского дворца вельможа, далее—дюжие носильщики с полузакрытыми носилками, откуда выглядывает Яшодхара, перед нею—придворная дама с зеркалом, позади—другая, с ветвью или опахалом. Как и большинство буткарских рельефов, обе сцены отмечены грубоватая, но сильная и выразительная пластика лиц и фигур.

Илл.
113



112

Свадьба Сиддхартхи.
Фрагмент рельефа.
Камень



113

*Известие о выборе невесты.
Фрагмент рельефа из Буткары.
Камень*

Илл.
112

Обряд женитьбы царевича передавался в большинстве гандхарских рельефов как традиционно индийский свадебный ритуал возле пылающего огня. Но иногда и в них появляются черты, подчеркивающие необыденность этой свадьбы. На лахорском фрагменте (половина его утрачена) поражает контраст между фигурами жениха и невесты. Сиддхартха здесь возвышается в центре композиции, он в полтора раза выше других участников сцены. По левую руку от него стоят брахман—«придворный капеллан», Яшодхара и сопровождающая ей знатная дама, по-видимому из касты брахманов (судя по характерному атрибуту—сосуду для воды), а позади этой группы расположены фигуры небожителей с молитвенно сложенными руками.

Пластика тел и драпировки фигур в этом рельефе безукоризненны, особенно пленяет здесь образ Яшодхары. В полном соответствии с гандхарским эстетическим идеалом женской красоты у нее полное, округлое лицо в обрамлении волнистой прически и свадебного венца, шаровидные груди, пышные бедра. Нагота этого тела, созревшего для любви и будущего деторождения, просвечивает под тончайшей тканью, гибкие складочки которой лишь подчеркивают пластику линий и форм. Она—как в стихах Ашвагхоши:

«И дева в прелести любезной,
Столь утонченна и нежна,
Всегда тверда и величава,
И весела и днем, и ночью,
Полна достоинства и чары,
Спокойствия и чистоты...»

ЭРОТИЧЕСКАЯ СЦЕНКА

В гандхарской скульптуре нередки изображения стоящей четы в любовной позе. Это не божественная пара (как упомянутые выше Кубера и Харити, или Фарро и Ардохшо), но явно светские персонажи, связанные с тематикой буддийских сказаний.



114

Эротическая сцена.
Рельеф из Буткары.
Камень



115

Эротическая сцена.
Фрагмент рельефа из Буткары.
Камень

Илл.
114, 115

Может показаться странным, что в целомудренный цикл этих джатак вторгаются эротические сюжеты. Однако о связи их с буддийской тематикой свидетельствует плита из Буткары, на которой по соседству с подобной эротической сценой изображена фигура Будды (Рим, Национальный музей восточного искусства). Чаще всего этот мотив входит в оформление декоративных фронтонов, где под аркой, как бы выделяющей альков, стоят мужчина и девушка. На одном из рельефов оба обнажены до пояса, лишь на чреслах ниспадающая паридхана, оба в браслетах и серьгах, мужчина в тюрбане, девушка с венком на узле стянутых над висками волос и в ожерелье. В левой руке ее зеркало, она как бы стыдливо полуотвернулась от мужчины, вручающего ей ожерелье. Нелишне еще раз отметить, что зеркало, ожерелье и венок были атрибутами невесты.

Еще откровеннее аналогичный сюжет трактован на других рельефах из Буткары, где одежды уже почти сброшены, мужчина обнимает свою подругу и тянется к ней с поцелуем. Возможно, это брачная ночь Сиддхартхи и Яшодхары. Сцена полна эротизма, занимавшего видное место в индуистских культах и, соответственно, в индийском искусстве. Данный сюжет связан с добуддийским этапом жизни будущего Будды Гаутамы, и это объясняет ту переполняющую изображение чувственность, от которой впоследствии навсегда отвернется Сиддхартха и которая, в общем, осталась чуждой буддийскому искусству Гандхары.

ПЕРВОЕ РАЗМЫШЛЕНИЕ

В гандхарских рельефах крайне редки изображения, связанные с тем познанием бед внешнего мира, зрелище которых в юности потрясло воображение Сиддхартхи: старость—болезнь—смерть. Скульпторы как бы обходили эти жестокие сюжеты в сценах жизни Будды Гаутамы. В чем причина? Был ли таков «социальный заказ» тех знатных дарителей, на щедрые даяния которых выполнялось скульптурное оформление святилищ и ступ и которые предпочитали видеть либо привлекательные сценки дворцового быта, либо эпизоды торжества исповедуемого ими буддийского вероучения после ухода царевича на стезю проповедника? Или же тех, кто стояли во главе монастырских общин и предпочитали сосредоточить внимание созерцающих горельефы на божественных качествах Будды, а не на неизбежности предначертанных кармой людских страданий.

Тема «Первого размышления» на рельефе из Сикри (Лахор, Национальный музей) связана с эпизодами поездки Сиддхартхи в роскошные загородные сады. В своей золоченой карете, сопровождаемый свитой знатных друзей, царевич выехал из городских ворот, но на пути увидел пахарей, возделывавших землю. Душа его была поражена зрелищем тяжелого труда:

«О, горестно видеть свершение работы,
Работают люди с трудом,
Тела склонены их, и волосы сбились,
На лицах сочащийся пот,
Запачканы руки и пылью покрыты,
Пригнулись волы под ярмом...»

Сойдя с колесницы, Сиддхартха сел под дерево джамбу и предался все тем же неотступным мыслям:

«Он видел страду и томление мира,
Предельное горе его.
Болезнь разрушает, и в старости—тленье,
И смерть убивает совсем,
И люди не могут для правды проснуться,
И гнет он чужой принимал,
«Я буду искать», он сказал, «и найду я
Один благородный Закон,
Чтоб встал он на смерть, на болезнь и на старость,
Людей бы от них защитил».

Так созрело у него окончательное решение об уходе в мир отречения и отшельничества, в поиски пути в нирвану.

Быть может, небезынтересно сопоставить, как по-разному в разные эпохи воспринималось зрелище труда Буддой Гаутамой, который испытывал при этом лишь чувство сострадания и пронзительной душевной боли, и Гете, вложившим в уста Фауста восторженное восклицание: «Мгновенье! О, как прекрасно ты...» Поэт нового времени прославляет созидательное начало, которое заложено в любом, хотя бы и черном, труде (ведь пахарь создает насущный хлеб), буддийский же проповедник возмещает духовное раскрепощение ценой пассивного устранения от труда, ценой бездеятельности и нищенства.

Но возвратимся к рельефу. На первом плане согбенный крестьянин и упряжка волов, медленно взрыхляющих борозду. За ними в центре композиции—очень крупная, вдвое по отношению к другим участникам сцены, фигура принца в облике и позе



116

*Первое размышление.
Рельеф из Сикри.
Камень*

бодисатвы, восседающего на покрытом тканью сиденье под раскидистой кроной дерева. По обе стороны от него не свита (как в изложении Ашвагхоши), но те низшие божества, которые невидимо сопровождали будущего Будду со дня его рождения. В правом углу царь Шуддходана, павший на колени при виде чуда, когда тень от дерева джамбу осталась неподвижной над его сыном, в то время как тени других деревьев давно уже переместились за долгие часы размышления царевича. Фигура последнего канонична, позы парящих в небесных высях небожителей скованны, но пахарь и волы переданы с большой правдивостью, как зрелище хорошо знакомого скульптору крестьянского труда.

ОТРЕЧЕНИЕ И ВЕЛИКИЙ УХОД

Уход Сиддхартхи из Капилавасту представлял один из поворотных пунктов жития Будды Гаутамы—полный разрыв с мирскими наслаждениями и страстями, вступление на стезю подвижничества и начало пути к его становлению Буддой—Просветленным. Сюжет этот не раз привлекал гандхарских ваятелей, открывая перед ними обширный круг задач и возможностей.

По преданию, после решительного разговора с отцом, в котором царевич высказал желание уйти в отшельничество, царь Шуддходана созвал женщин из свиты двора, чтобы они помогли Сиддхартхе позабыться в усадях, и мудрых советников, которые внушили бы ему, на подобающих примерах сыновней почтительности, не покидать отчего дома. Вернувшись в свои покои, принц впал в глубокую задумчивость.

«Вокруг же танцовщицы с музыкой были,
И редкостный длился напев,
Но мысли царевича гнали напевность,
Он звуков умом не хотел,
И страстные звуки чертог наполняли,
Но он не слышал их совсем».

Тогда с небес спустился дэват и усыпил всех музыкантов и танцовщиц в тех позах, в каких застал их сон, в том числе и Яшодхару, поникшую на ложе.

«И полуодетые призраки эти,
Забывшись в сковавшем их сне,
Являли глазам некрасивые формы,
Их скорчены были тела.
Разбросаны лютни, разметаны члены,
Спина прилепилась к спине...
Иные во сне до стены прижимались,
Как будто подвешенный лук;
Иные руками цеплялись за окна,
Смотря как раскинутый труп;
Иные свой рот широко раскрывали,
Противно сочилась слюна,
И волосы были всклокочены дико,
Безумия жалостный лик...».

Глядя на эти изменившиеся, оцепенелые существа, Сиддхартха с грустью подумал о бренности и обманчивости женской красоты:

«Как юны сейчас они были и нежны,
Как искрист веселый был смех!
Как были прекрасны! И как изменились!
И как неприятен их вид!
Вот женщины прав. Лишь обманчивый призрак.
Заводят мужские умы.
И молвил себе: «Я проснулся для правды,
Оставляю я тех, в ком обман».

Тихо пройдя между спящими, Сиддхартха вызвал своего верного возничего Чандаку, распорядился оседлать коня и вышел из дворца. Навсегда.

Илл.
119

Среди рельефов на этот сюжет шедевром является плита из Джемруда (Карачи, Национальный музей Пакистана). Здесь два изображения. В верхнем ярусе — полулежащий Сиддхартха, рядом восседает его молодая жена, вокруг танцовщицы, музыканты, играющие на арфе, флейте, барабане и лютне. В нижнем ярусе — в центре уснувшие женщины, присевший на ложе и уже готовый к уходу царевич, приказание которого выслушивает Чандака, а в боковых галереях дворца стоят попарно ничего не подозревающие стражницы — ялани.

Построение обеих композиций удивительно архитектурно — при всей условности масштабов они передают архитектуру роскошного дворца. Основание нижнего яруса очерчивает полоса акантов, верхнего — валик, оформленный ромбической сеткой лавровой листвы.

В сцене музицирования центральная группа с царственной четой выделена просторной аркой, по обе стороны от которой как бы боковые нефы с музыкантами и над ними — балконы еще с какими-то персонажами. В сцене сна и ухода главная группа, наоборот, расположена в невысоком алькове, а сбоку две сводчатые галереи со стражницами, плафоны которых разработаны кессонами; между ними — балкон и в нем голова быка, по обе стороны которого мужские и женские божества, а на архивольтах сводов — по два попугая. Конструкции основаны на колоннах индо-персидского ордера с широкими импостными капителями в виде спаренных протом зебувидных бычков.

Все фигуры очень пластичны, повороты их разнообразны, но есть во всех группах нечто сценическое — и в том, как участники обращены на зрителя, и даже в передаче сводчатых галерей, выполненных в условно-перспективном сокращении, наподобие театральных декораций.

Образы уснувших женщин отнюдь не столь неприглядны, как описывает их Ашвагхоша, — пожалуй, наоборот: они пленяют грацией форм и раскованностью поз.

Эти особенности присущи и другим рельефам на ту же тему, где музыканты обычно сидят на полу в самых непринужденных позах, показанные то со спины с раскинутыми ногами, как, например, арфистка, то в три четверти с воздетой для удара рукой, как барабанщица (Пешавар, собрание К.-А. Гей). Фигуры же уснувших музыкантов на многих рельефах выполнены с мастерством, не уступающим знаменитому эллини-

Илл.
118



117

*Спящие музыканты.
Рельеф из Дхармапраджика.
Камень*



118

*Музыканты.
Рельеф.
Камень*



119

Отречение Сиддхартхи.
Рельеф из Джемруда.
Камень



120

*Выезд Сиддхартхи из Капилавасту.
Рельеф из Буткары.
Камень*

Пл.
117

стическому «Спящему гермафродиту», но только в чисто индийском понимании пластики пышного женского тела, полуокутанного легкой тканью. Такова, например, трактовка женских фигур на рельефе ступы Дхармараджика (Таксила, Археологический музей).

Контрастом этим творениям столичных центров гандхарского ваяния воспринимается рельеф из Буткары на тему усыпления женщин (Сайду-Шариф, Археологический музей).

При сходной композиции (уснувшие служительницы и музыкантши, Сиддхартха, сходящий с ложа, где спит Яшодхара, Чандака, выслушивающий его распоряжения) образы всех участников грубы, простонародны, почти вульгарны. Это создание провинциальных мастеров, чье творчество в большей мере подошло бы к повеллям «Панчатантры», нежели к опоэтизированной «Жизни Будды».

УХОД ИЗ КАПИЛАВАСТУ И РАССТАВАНИЕ С ЧАНДАКОЙ

Тайно покинув Капилавасту, Сиддхартха выехал верхом из городских ворот. Достигнув густого леса, где обитали подвижники—риши, он отдал своему верному слуге регалии царственного сана—ожерелье и тюрбан. После того

«Царевич вынул острый меч,
И узел он волос им срезал,
В котором царский яхонт рдел,
Он бросил волосы в пространство,
Они взошли на небосвод,
И плыли там в провалах света,
Как крылья феникса плывут».

Затем он возложил на коня меч и драгоценности и обменял у случайно появившегося охотника свое шелковое одеяние на скромный темный плащ. Между ним и Чандакой произошел последний долгий разговор, в котором тот умолял царевича:



121

*Выезд Сиддхартхи из Капилаватсу.
Фрагмент рельефа из Мекласанды.
Камень*



122

*Расставание Сиддхартхи с Кантаккой.
Рельеф из Сикри.
Камень*

«Не прогоняй меня отсюда,
Ты мой хозяин, я слуга.
С тобой моим я связан сердцем,
Как жар—с кипящею водой,—
Как без тебя могу вернуться,
Тебя оставив меж пустынь?
Как во дворец прийти к царю мне,
Как буду я ответ держать?»

После мучительного расставания, взяв за узды Кантаку, который лизал ноги своего хозяина, поливая их горячими слезами, Чандака двинулся в Капилавасту во дворец, где вручил тюрбан, драгоценности и меч убитому горем отцу. Тюрбан этот был возложен на опустевший трон как знак того, что сам владетель возвратится и его ожидают эти регалии власти. Изображение тюрбана надолго стало одним из символов отречения Будды.

Илл.
120

Выезд Сиддхартхи из Капилавасту очень экспрессивно передан на фрагменте из Буткары (Сайду-Шариф, Археологический музей). Ворота города уже закрыты, царственный всадник скачет во весь опор, а навстречу ему порывисто устремляется бог зла—Мара, который пытается воспрепятствовать избранному им подвижническому пути с помощью двух своих духов-служителей: один с невероятным усилием ухватился за передние копыта коня Кантаки, огромная голова другого выступает меж его задних ног, но ничто не может сдержать галоп могучего скакуна.

Илл.
121

Фрагмент из Мекхасанды на тему ухода из Капилавасту, где сохранилась лишь часть композиции, интересен нешаблонным показом события. Изображены часть крепостной стены изнутри города, а не вне его, как обычно, восседающая близ алтаря стражница—явана с копьём, городские ворота, внутри которых виден круп удаляющегося коня и часть фигуры всадника. Справа в нише—якшиня под деревом, а далее стоящая женщина—по-видимому, персонаж из другой дворцовой сцены.

Рельефы Гандхары передают все эпизоды великого ухода: ворота города, откуда выезжает принц и в которые позднее вступает Чандака, ведя под узды коня, последняя беседа царевича со слугой, где белый конь

«Пал на колени пред высоким,
И ноги он ему лизал,
И плакал грустными очами,
И испускал глубокий вздох...».

Начиная с эпизода отъезда из Капилавасту, в гандхарских рельефах появляется бодисатва Ваджрапани, который в преданиях невидимо, а в скульптуре зримо присутствует в качестве небесного охранителя Будды. И еще существенная деталь: хотя со времени прихода в лес, где Сиддхартха, по преданию, снял свои пышные волосы и далее до конца дней был обрит, как полагается монаху, гандхарские ваятели так и не решились лишить его образ той красивой, волнистой прически с шиньоном над выступом-ушницей, которая вошла в канон: эстетическое начало восторжествовало над культово-догматическим.

Илл.
122

Рельеф из Сикри (Лахор, Центральный музей) содержит сцену передачи тюрбана. У ног Сиддхартхи коленопреклоненный конь, по одну сторону—Ваджрапани, по другую—Чандака, а справа—якшини, нимфы леса, возле которого принц распростился со всем, что его связывало с прежней жизнью и где он вступил на путь подвига самоотречения, самопознания и обретения высшей истины.

Принц Сиддхартха встал на стезю бодисатвы, каковым он, собственно, уже был в своих предшествующих перерождениях.

АСКЕЗА ГАУТАМЫ

Отшельничество и умерщвление плоти еще в добуддийские времена имело распространение в Индии—считалось, что аскетизм обеспечивал посмертное воссоединение с Брахманом—носителем вечности, мировым духом. Сиддхартха также отдал этому дань. Прибыв к отшельникам, проживавшим близ города Кушинагары, он вступил в их общество под именем аскета Гаутамы. В течение шести лет продолжалось изнурение голодом и жаждой, жарой знойных дней и холодом тропических ливней.



123

Аскеза Гаутамы.
Статуя из Сикри.
Камень



124

Аскеза Гаутамы.
Статуя из Такхи-Бахи.
Камень

«Сердце свое обратил он
На умерщвление плоти,
На воздержание от страсти,
Мысли о пище отверг,
Пост соблюдал он, какого
Не соблюсти человеку,
Был в безглагольной он мысли,
Шесть продолжал так годов».

В конечном счете Гаутама пришел к заключению, что самоистязание ничуть не подвинуло его к ответу на мучительные вопросы и не восстановило его душевное равновесие.

Решительно порвав с отшельничеством, он направился к представителям секты Санкхья, проповедовавшим созерцательность как путь обретения внутреннего покоя.

Аскетизм Гаутамы нашел в гандхарском искусстве поразительное, но почти отталкивающее своим натурализмом воплощение сидящего по-индийски мужчины, у которого вместо тела кости и жилы, едва обтянутые кожей, как в фигуре из Сикри (Лахор, Центральный музей). Иногда это, как в скульптуре из Такхи-Бахи (Пешавар, Музей),



125

*Предсказание Калики.
Рельеф из Сикри.
Камень*

почти скелет с устрашающими провалами глазниц на лице. Здесь нет даже художественного преувеличения—по существу, это натуралистическая передача изможденных до скелетоподобия йогов и иных подвижников индуизма.

НА ПУТИ К ПРОСВЕТЛЕНИЮ

Учение Санкхьев не удовлетворило Гаутаму, хотя сами принципы их спокойной жизни и последовательного прохождения ступеней созерцания были ему близки. Он направляется дальше, к городу Гайя. На его пути земля содрогается от землетрясения и из водоема возникает Калика, или Кали-Нага,—царь змей, олицетворявший водную стихию, который предрекает, что близок момент его просветления и превращения в Будду:

«В оное время, когда я
Видел, как Будды приходят,
Землетрясение было,
Знаменье то же теперь...
Голубоватые птицы
Мчатся, их вижу пять сотен,
Кружатся в лёте направо,
Пересекая простор.
Льет освежающий ветер
Ласковость кротких дыханий,
Все эти дивные знаки
Те же, что в прежние дни.
Знаменья Будд миновавших!»

В гандхарской скульптуре передан этот мотив: Кали-Нага, обычно с женой, оба осененные капюшонами с извивающимися змеями, наполовину выступают из огороженного бассейна, обращаясь в молитвенной позе к шествующему Гаутаме (Лахор, Центральный музей).

Илл.
125



126

*Гаутама, Ваджрапани и косарь.
Рельеф из Мардана.
Камень*

Скульпторы охотно изображали и следующий эпизод, когда Гаутама
 «Вон от того человека,
 Он от косца получает
 Чистые гибкие травы,
 Их возле древа простиер,
 Выпрямясь, там он садится,
 Ноги скрестил под собою...».

Мотив этот иногда приобретает помпезную интерпретацию: так, на лахорском рельефе помимо двух главных, реальных участников фигурируют пять умильно взирающих божеств—Брахма, Индра, Ваджрапани и еще два второстепенных.

Живее и привлекательнее другой рельеф Пешаварского музея. Это буколическая сценка, где добрый крестьянин, склонившись, передает скошенную траву только что подошедшему Гаутаме, рядом с которым фигура Ваджрапани. Будда Гаутама особенно ценил дары не дорого стоящие, но идущие от чистого сердца: мед диких пчел, присенный ему в лесу обезьянами, горшочек с пылью, переданный игравшим мальчиком, а здесь—траву от косаря. Образы участников сцены несколько грубоваты, фигуры коренасты, лица широки, во всем рельефе много народных черт и заметен отход от изысканных образцов.

Илл.
126

ДЕВЫ-ИСКУСИТЕЛЬНИЦЫ И ВОЙСКО МАРЫ

Итак, Гаутама достиг древа Бодхи, сев под которым он погрузился в созерцание. Но тут появился Мара—бог искушения, зла, войны и смерти (нелишнее напомнить, что в ряде индоевропейских языков корневые звуки его имени вопли в понятие смерти, в том числе и в русском: мор—умирать—смерть).

Обеспокоенный тем, что его мировая власть будет поколеблена, Мара вначале приблизился со своими тремя прекрасными дочерьми-искусительницами—Рати, Прити и Тришной:



127

*Искушение Гаутамы.
Рельеф из Баудара-Кхархи.
Камень*



128

*Воины Мары.
Фрагмент рельефа из Буткары.
Камень*





130

*Воины Мары.
Фрагмент рельефа из Буткары.
Камень*



131

*Демон из воинства Мары.
Фрагмент рельефа из Буткары.
Камень*

«Имя первой—Любострастье,
А второй—Услада мужа,
Имя третьей—Люборадость,
Три искусницы в любви».

Требуя отказа от принятого им на себя обета, Мара пригрозил Гаутаме ядовитой стрелой, несущей смерть. Но «стрела, скользнув, мелькнула», не повредив созерцателя. Не заметил он и трех прекрасных дев. Тогда Мара вызвал свое ужасное воинство. Ашвагхоша дает впечатляющее описание этих воинственных чудовищ, из которого приведем лишь небольшой отрывок:

«Лик иных был лик змеиный,
Лик быка, и облик тигра,
И подобные дракону,
Львиноголовые скоты.
На одном иных теле
Много шей и глав носили,
Глаз один на лицах многих,
Лик один, но много глаз...
Горб у тех горе подобен,
Те и наги, и мохнаты,
В кожи, в шкуры те одеты,
Ало-белый в лицах цвет...
Эти скачут меж деревьев,
Эти воют, эти лают,
Те—вопят охриплым вопом,
Те пронзительно кричат».

Илл.
127

В сцене искушения из Баудара-Кхархи (Пешавар, Музей) Гаутам безучастно сидит под условно трактованной, пагодобие ниши, кроной дерева, с отстраняющим жестом правой руки, а по обе стороны от него—сам Мара, в облике которого словно бы и нет ничего угрожающего—это дэвараджа в богатом тюрбане и ожерельях, и три его

парадные дочери в столь характерных для гандхарской пластики позах, выявляющих женственную пышность форм.

Воинство Мары предстает и в ряде других гандхарских рельефов. Ваятелей, очевидно, увлекал тот ничем не сдерживаемый полет фантазии, который, так же как мастерам западноевропейского средневековья, позволял сочленять людские и животные формы, создавая поистине ужасающие демонические образы.

Знаменитые рельефы в Лахорском музее передают этих демонов в четырехрядном вертикальном расположении. Лица их подобны клыкастым собачьим мордам, человечьи торсы покрыты свисающей шерстью, все они при оружии—палицы, копьа, мечи. Но на переднем плане—воины вполне реального облика. Один из них бородатый, в пышной чалме, просторной рубахе и широких, драпирующихся шароварах, босой. Другой—в тунике и сандалиях, с непокрытой головой—безбородый, с короткой стрижкой. Третий—в каске с заостренными углами, в панцирной кирасе, из-под которой спускается рубаха, в сапожках с треугольными отворотами, в руке—копье. И всем трем находятся реальные прототипы. Первый живо напоминает своим обликом, чалмой и одеждой воинственных горцев, племена которых доньше населяют высокогорья Гиндукуша, второй—древнегреческого пехотинца, на третьем—кираса и шлем парфянского типа. Вероятно, скульптор, создававший рельеф, преднамеренно поместил в войске Мары обобщенные образы тех завоевателей, которые в докушанские времена захватывали долину Инда: варвара-горца, греческого воина-явана из фаланг Александра Македонского и бронированного копейщика сако-парфянского времени. Так политические пристрастия современников вторгаются в мир мифологии и исторические образы сочетаются с образами фантастическими.

То же мы видим на рельефах из Буткары (Сайду-Шариф, Археологический музей). Здесь воинство Мары расположено вокруг Будды в три ряда: вверху—клыкастые демоны, в среднем ряду—сам Мара со сподвижниками, а у подножия сиденья Будды—поверженные воины в панцирных кирасах. Они воплощают тот момент, когда

«...Его дружины

Все рассеяны кругом,
С мест попадали высоких,
Бранной гордости лишились,
И оружия, и доспехи
Разметали по лесам».

У этих воинов не звериные личины, но они изображены представителями иноплемennых воинственных народностей—одни кудлатыми, густобровыми, у других длинные усы, третьи с обритыми по греко-бактрийской моде лицами и в характерных бактрийских касках. Все повержены наземь, а лица их выражают смятение и благоговейный ужас.

ПЕРВАЯ ПРОПОВЕДЬ

Поворотным событием жизни Гаутамы явилось созревшее исподволь годами в его подсознании, но как бы внезапно обретенное под деревом Бодхи прозрение истины, как основы всей его будущей доктрины. Шакья-Муни—Сиддхартха—Гаутама становится Буддой—Просвещенным.

Разумеется, всю сложность этого перерождения раскрыть пластическими средствами гандхарские скульпторы были не в силах. Но с этого момента биографии Будды они чаще всего изображают его в канонической сидячей позе, варьируя лишь положение рук и позиции пальцев, сложенных в одном из жестов «мудра», каждый из которых символизирует определенное понятие. Разнообразие в их композиции вносят состав и расположение рядом с Буддой других участников сцены, объединенных сюжетом того или иного сказания, а нередко и не имеющих к ним прямого отношения второстепенных персонажей—якшей и якшинь, монахов и мирян.

Одна из историй связана с приходом Будды в Олений парк близ Банареса. Здесь жили старые риши-отшельники, некогда отвергнувшие разочаровавшегося в аскетизме Сиддхартху. Встреченный вначале с недоверием, Будда обратил их в новую веру длинной, логически построенной проповедью, в которой изложил основные позиции своего законоучения. Он метафорически уподобил его колесу, каждая спица которого соот-

Илл.
129

Илл.
128, 130, 131



132

*Первая проповедь.
Рельеф.
Камень*

ветствует основополагающим истинам, а также правилам высвобождения от «десяти уз», приковывающих человека к земному существованию. Сложная символика колеса закона гласит:

«То колесо—совершенно;
Спицы суть—правда поступков;
Ровный размах созерцания—
Равный размер их длины;
Твердо-глядищая мудрость—
Есть на ступице насадка;
Скромность и вдумчивость мысли
Суть углубленья в гнезде;
Ось вкреплена здесь надежно;
Правая мысль есть ступица;
То колесо в завершении—
Правда есть полный закон».

В буддийской скульптуре эта метафора передана изображением реальнопредметного колеса, которое еще в эпоху Вед было в Индии изобразительным символом.

Тема «Первой проповеди» в рельефе Лахорского музея представлена в компактной композиции с Буддой в центре, пятью внимающими ему риши и несколькими мирянами; перед сидящим Буддой—колесо на триратне—трехзубчатой подставке, обозначающей три главные опоры буддизма: Будду, закон и монашескую общину. Внизу—пара возлежащих лапей—указание на место действия в Оленьем парке.

Илл.
132

ОБРАЩЕНИЕ ОГНЕПОКЛОННИКА КАШЬЯПЫ И ЕГО КЛАНА

Проповедуя свое учение, Будда отправляется странствовать, обращая все большее число адептов в новую веру, ибо его нравственно-философская концепция воспринималась в народе как вероучение.



133

*Обращение Кашьяпы.
Рельеф из Шахри-Бахлал.
Камень*

Первыми были пять мудрых риши, затем знатный мирянин Ясое из города Кушитары и его пятьдесят четыре друга — всем им Будда поручил:

«В мире, что сжигаем всюду скорбью,
Рассевайте всюду поученья,
Укажите путь идущим слепо,
Светочем да будет жалость вам».

Сам же он двинулся на гору Гайя-Сиршу, где обитал знаменитый индустский аскет — огнепоклонник Кашьяпа, свершивший жертвоприношения в пещере. Там почамп находился и черный змей Нага, извергавший ядовитое пламя. Чтобы показать Кашьяпе силу своего законоучения, Будда остался на ночь в этом гроте, и змей тщетно изрыгал огонь, который перегорал, его не задевая.

«Злой тот Нага, увидавши Будду,
Видя лик, сияющий покоем,
Прекратил отравленные вихри,
Сердцем стих и преклонил главу».

После того Будда уложил змея в свою нищенскую чашу — патру, сквозь которую просвечивал источаемый им огонь. Видя пламя и решив, что пришелец погибает, Кашьяпа и аскеты его клана устремились с водой в пещеру, чтобы потушить огонь. Чудо покорения змея Буддой оказало на них впечатление не менее сильное, чем его проповедь. Кашьяпа, его братья и ученики-аскеты были обращены в буддизм и также направились распространять новое вероучение. Символика этого сказания — в победе буддизма над огнепоклонством.

Мотивы легенды об огненном змее и обращении Кашьяпы очень часты в гандхарских рельефах. Уникальна среди них плита с изображением братьев Кашьяпы и его аскетов, пытающихся погасить пламя (Лахор, Центральный музей). Это лишь часть композиции, в центре которой, по-видимому, располагалась под карнизом крупная фигура Будды в гроте. Большое число участников размещено как бы на горе в поразительном разнообразии поз, жестов, выражения лиц. Широко распространен был и образ Будды, вручающего Кашьяпе свой нищенский сосуд со змеем. Иногда аскет

*Илл.
134*



134

*Аскеты-отшельники.
Рельеф.
Камень*

Илл.
133

и Будда равновелики, иногда, как на рельефе из Шахри-Бахлол (Пешавар, Музей), фигура Будды передана в сверхчеловеческих масштабах. Между ним и фигурой Кашьяпы, расположенной справа, ваятели обычно помещали фигурку мальчугана, в страхе павшего на колени, с отстраняющим жестом руки. В буддийских текстах он не упоминается—это персонаж, «сочиненный» скульпторами, как бы воплощение ужаса, порожденного пламенем змея. Символичен и орнамент, построенный на изгибах змеиных тел.

УКРОЩЕНИЕ ЧЕРНОГО ЗМЕЯ

Тема укрощенного злого змея, на этот раз не огненного, а водяного, появляется вновь в одном из вариантов сказания о приходе Будды в город царя Бимбисары — Раджагриху. Здесь вельможа Коланда (по другой версии—сам Бимбисара) подарил проповеднику загородную бамбуковую рощу Велувану с домами и павильонами, где Будда разместился со своими ближайшими сподвижниками.

По преданию, близ Раджагрихи был сад, некогда принадлежавший богачу—злодею и скряге, зарывшему здесь клад. После смерти, в своем новом перерождении он обратился в черного змея, наводившего страх на всю округу. Будда по просьбе Бимбисары пришел в сад и укротил змея, поместив его в свой нищенский сосуд.

Илл.
136

На рельефе из Ранигата Лахорского музея в центре—стоящий Будда, позади него — Ваджрапани, рядом, в богатых одеяниях, ожерельях, тюрбанах, очевидно, царь Бимбисара, а напротив—Коланда (или наоборот), вокруг них в два ряда расположены фигуры других придворных. Будда простирает руку к свернувшемуся кольцом змею, помещенному над лотосами и водометом—эмблемами водной стихии, с которой в индийской мифологии связан змеиный царь Кали-Нага, некогда предрекший Сиддхартхе его великое будущее. Вместе с тем источник с лотосами и купы цветущих деревьев вверху горельефа на заднем плане условно обозначают сад, в котором произошло событие.

Вся композиция очень компактна, фигуры и детали заполняют ее в три плана, отсутствует фронтальность, тела участников сцены и драпировки их тканей на редкость пластичны.

ОБРАЩЕНИЕ НАНДЫ

Находясь в Раджагрихе, Будда Гаутама узнал, что отец, к которому он сохранял глубокую привязанность, находится при смерти. Спешно направившись в Капилавасту, покинутую двенадцать лет тому назад, он застал отца на смертном ложе и, положив на его пылающую жаром голову руку, поведал ему слова избавления от страданий. После смерти Шуддходаны и свершения траурных церемоний Будда своей проповедью обратил в буддизм многих обитателей родного города:

«Все исполнились желаньем
Бросить тесные дома.
Много знатных, много видных,
Бросив дом блестящий свой,
К верной Общине пристали,
Чтоб обнять Закон сполна».

В числе новообращенных был сводный брат Будды (от другой жены царя) Нанда, которому отказ от радостей светской жизни дался нелегко. Лишь недавно была отпразднована свадьба Нанды. Но вот во дворец пришел Будда, молча поставил у ног его сосуд для подаяний—патру и удалился, не оглядываясь, в свою обитель. Нанда помимо воли не смог отказаться стать членом монашеской общины. Однако молодого царевича не покидали мысли о прелестной жене, и однажды в отсутствие Будды он ускользнул из монастыря. И вдруг перед ним вознесся Будда. Нанда спрятался под деревом, но ветви его поднялись, приоткрыв беглеца. Будда же взлетел до самого солнца, обычно изображавшегося в виде божества Сурьи на четырехконной колеснице, после чего опустился к коленопреклоненному Нанде, пораженному чудом и смирившемуся со своей судьбой.



135

*Обращение Нанды.
Рельеф.
Камень*



136

*Укрощение черного змея.
Рельеф из Рангмата.
Камень*

Илл.
135

Рельеф Британского музея со сценой ухода Нанды из дому передает интимную сцену гаремной жизни, где возле туалетного столика красуется у зеркала его жена, вокруг столпились служанки, а Нанда, еще ничего не подозревая, выходит с патрой, наполненной пищей-подаванием для своего великого брата, из дворца, куда ему уже не суждено было возвратиться. В левой стороне, за дворцовыми воротами,—Будда, который удаляется, не взяв подавания от коленопреклоненного Нанды. Вверху, на балконах, видны какие-то женщины, а над зубцами ворот Будду приветствует стражник. Рельеф содержит массу интересных архитектурных деталей, воссоздающих (при всей условности своих масштабов) облик дворцового здания и крепостных ворот, интерьер богатого покоя, в котором колоннада несет трапециевидный свод, карниз на кронштейнах и боковые балконы. Весь рельеф вкомпонован между двумя угловыми пилястрами коринфизированного типа и увенчан сложнопрофилированным карнизом. Веселые лица молодоженов и гаремных служительниц, их непринужденные позы, мягкие линии тел, одежда, куафюр—все исполнено той радости мирской жизни, от которой суждено отрешиться Нанде. Уже на левом рельефе лицо его полно тревоги, несмотря на благостную улыбку удаляющегося Будды. Перед нами два акта из драмы с благочестивым, но печальным для юного принца финалом.

ГОРСТКА ПЫЛИ

Илл.
137

Собирая подавания в Раджагрихе, Будда проходил однажды мимо игравших у дороги мальчуганов. Увидев в руках его нищенскую чашу, один из них подбежал и насыпал туда пригоршню пыли, сказав, что это «понарошку» ячменная мука. Растроганный поступком ребенка, который даже в игре проявил доброе сердце, Будда возвестил, что в одном из перерождений ему предстоит стать великим буддийским монархом. Сюжет этот стал очень популярен в гандхарском искусстве, так как позднее традиция связала это пророчество с правоверным царем—покровителем буддизма Ашокой, в котором якобы возродилось «я» доброго ребенка. В силу этого на рельефе из Шахри-Бахлор (Пешавар, Музей) Будда, предстает не как обычно, среди играющих в пыли детей бедняков, а в окружении умиленной группы знатных почитателей. Рядом с ним прелестный нагой малыш, иногда с браслетами на руках и ногах и с ожерельем—признаками знатности. Пухлое личико ребенка напоминает античных путти. Иногда оно обрамлено кудрями, но в скульптуре из Шотарака голова по центральноазиатской моде почти оголена, лишь на темени, над лбом и у висков оставлены прядки. Выражение лица приветливое, ребенок с восторгом взирает на чем-то заворожившего его доброго прохожего, который сулит ему стать царем.

ПОДНОШЕНИЕ ОТ ОБЕЗЬЯНЫ

Среди фольклорных мотивов гандхарского ваияния, широко вошедших еще в догандхарское искусство Индии, известен рассказ об обезьяне, принесшей Будде в его сосуде для подаваний мед диких пчел. Довольная своим поступком, обезьяна ушла, оглядываясь на Будду, но на пути упала в колодезь и утонула (по другой версии, она умерла в экстазе радости). Однако в воздаяние за добрый поступок она тотчас же возродилась ребенком из касты брахманов.

Илл.
138

Доброта ко всему живому, как одна из заповедей буддизма, связанная с древнеиндийскими верованиями об извечности перерождений, здесь сплетается с народным сказочно-басенным циклом, из которого складывается «Панчатантра». В гандхарских рельефах из Сикри (Лахор, Центральный музей) обычно передается первый акт этой истории.

ИЗБИЕНИЕ НАГОГО АСКЕТА

В историю Будды, не имея прямого отношения к его житию и учению, вошел ряд «вставных новелл». Среди них история о Сумагадхе, правоверной приверженице буддизма. Она была выдана замуж в семью, проживавшую в Сарнагхе, где имела распространение секта аскетов-джайнов, ходивших абсолютно нагими. Вид их вызывал у молодой женщины—добродетельной буддистки—такое отвращение, что однажды она избила



137

*Горстка пыли.
Рельеф из Шахри-Бахлол.
Камень*



138

*Подношение от обезьяны.
Рельеф из Сикри.
Камень*



139

*Избиение Сумагадхой наготы аскета.
Рельеф из Сикри.
Камень*

пришедшего к ним в дом джайна. Однако при порывистом движении у нее самой сползла одежда, обнажив ее до пояса. И хотя в Индии не стыдятся обнаженной женской груди, объятая стыдом и страхом, что за ее поступок родители мужа отправят ее домой, Сумагадха обратилась с молитвой к Будде, который спустился к ней на языках пламени с небес и не только спас женщину от позора, но и обратил в свою веру ее родных.

Илл.
139

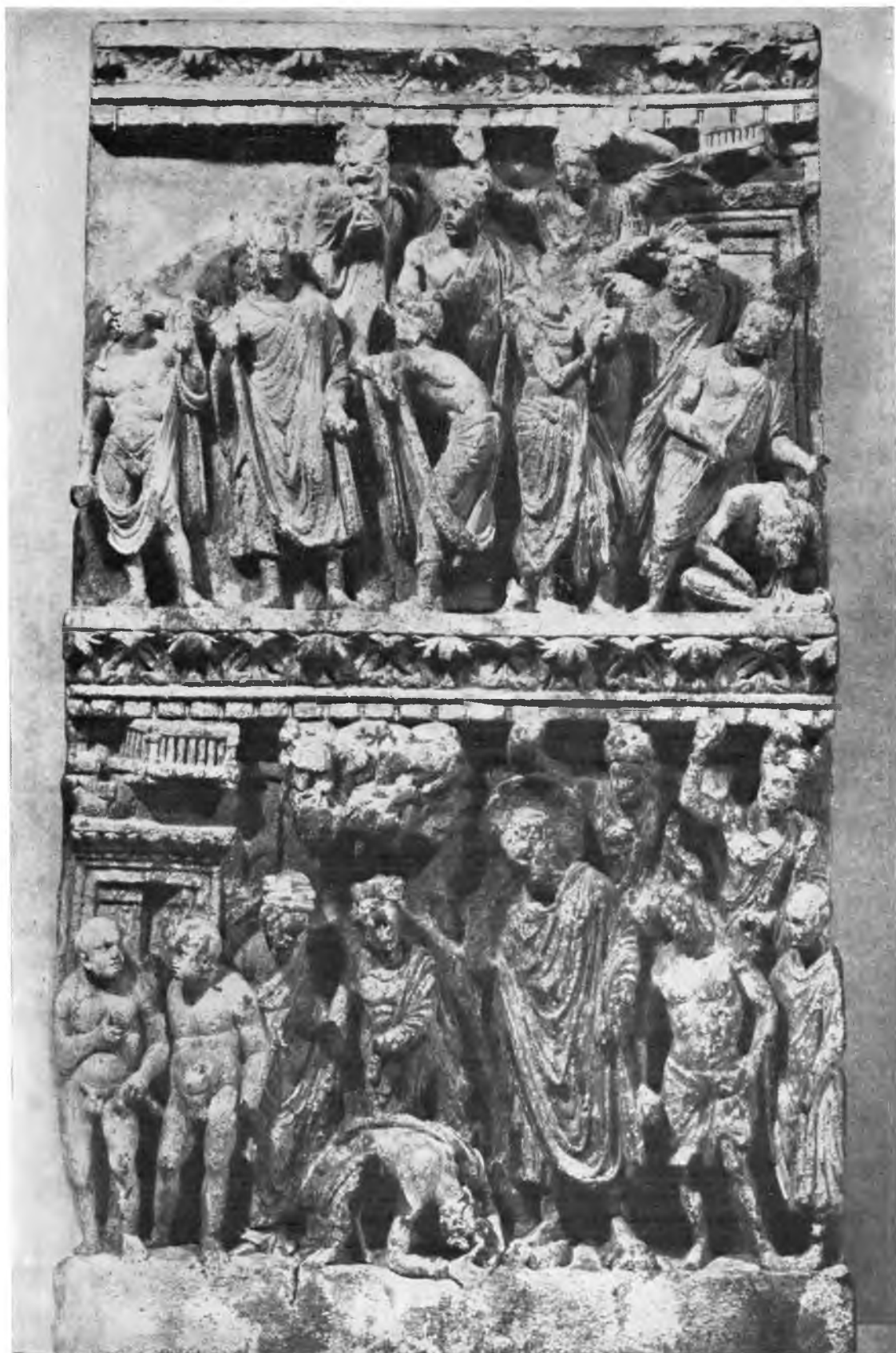
Этот рассказ, где переплетаются житейски-бытовое и чудесное, получил превосходную интерпретацию на рельефе из Сикри (Карачи, Национальный музей Пакистана). Вся сцена, где воссоединено несколько событий, полна порыва. Великолепна Сумагадха с прекрасно разработанной обнаженной спиной, на которую ниспадают кудри прически,—поза и нагота ее напоминают сражающуюся амазонку, только оружие—не меч, а палка. Смешон оторопелый пузатенький коротышка джайн под портиком дома, на кровле которого—жестикულიрующие в ужасе родители мужа. В центре господствует огромная фигура Будды, парящего над языками пламени, которого восторженно приветствуют высокородные мужчины и юноши. А у ног Благословенного—павшая на колени Сумагадха, чье молодое, гибкое тело обрисовано с поразительным мастерством. Вариант этого сюжета можно видеть и на рельефе из долины Свата (Лондон, Музей Виктории и Альберта).

Илл.
140

РАССКАЗ О ЗАМУРОВАННОЙ МАТЕРИ

Скульптурные рельефы, связанные с заключительным этапом жизни Будды Гаутамы, в основном посвящены его проповедям, нравственным победам нового учения над его противниками, обращением в буддизм все новых и новых сторонников. Иногда эти темы дополняются рассказами о чудесах, к которым Будда порой прибегал ради укрепления в народе веры в чудодейственную силу, данную ему после просветления. И здесь опять вторгаются фольклорные сюжеты.

Таков сюжет, отдаленно напоминающий мотив пушкинской «Сказки о царе Салтане». Прекрасная младшая жена одного царя накануне родов была оклеветана ревнивыми



140

Обращение Нанды.
 Сумагаджа перед Буддой.
 Рельеф из долины Свати.
 Камень



141

*Рассказ о замурованной матери.
Рельеф из Джемаль-Гархи.
Камень*

старшими женами, подкупившими брахмана. Тот объявил, будто появление ребенка связано с дурными предзнаменованиями, ибо он станет причиной гибели царя и его царства. Перепуганный царь распорядился замуровать жену в пещеру, где она и скончалась. Но так как в своих предшествующих перерождениях эта несчастная женщина и ее еще не родившееся дитя вели праведную жизнь, свершилось чудо: ребенок был рожден мертвой матерью и даже вскормлен ее молоком. Затем стена склепа отвалилась и мальчик вышел в дремучий лес. Здесь он жил три года, пока однажды в джунгли не пришел Будда, который и взял его в монашескую общину. Впоследствии молодой монах отыскал и обратил в буддизм своего постоянно терзаемого муками совести отца.

Рельеф из Джемаль-Гархи (Пешавар, Музей) заключен в раму, увенчанную пышным акантовым карнизом. В центре—овальное жерло грота, а в нем часть фигуры мертвой женщины с разметавшимися волосами и рядом нагой ребенок, идущий навстречу Будде. По одну сторону Будды—Валжрапани, по другую—словно бы снова Будда, судя по одеянию и ушнице, вверху на заднем плане—дэваты: одни выражают жестами благоговение перед чудом, другие в восторге рассыпают цветы.

В правой половине рельефа—очень крупная, больше самого Будды, фронтальная фигура шествующего бодисатвы в окружении предстоящих. Эта группа как будто сюжетно никак не связана с предыдущей, хотя, может быть, она являет какой-то незаписанный, локальный вариант сказания о мальчике из пещеры, которому в будущем перерождении суждено было стать бодисатвой.

Всю эту многофигурную композицию характеризуют плотная компоновка фигур и глубокое пространственное их размещение.

ИНДРА И АРФИСТ НАВЕЩАЮТ БУДДУ В ПЕЩЕРЕ ИНДРАСАЛА

Когда буддизм стал господствующей религией на большей части Индостанского полуострова, он оттеснил древние индуистские религии, но не смог их отвергнуть вообще. Тогда буддийская догматика ввела великих и низших богов древности в свой арсе-

Илл.
141



142

*Индра и арфист навещают Будду.
Рельеф из Сикри.
Камень*

нал, вслэсски демонстрируя, однако, их соподчиненную по отношению к Будде роль. Это подчеркивается и во многих гандхарских рельефах. Так, на них неизменным спутником Будды становится Ваджрапани, а среди божеств, почтительно взирающих на Будду, нередко находятся Брахма и Индра, не говоря о сонме сопутствующих ему дэватов и якшей. Только воинственный Шива не вступил в этот пантеон, и его неиступленный культ, судя по памятникам письменности, нумизматики и искусства, оставался одним из главных соперников буддизма.

Среди многочисленных рельефов, демонстрирующих смиренное почитание Будды другими божествами, большой интерес в художественном плане представляет сюжет, связанный с Индрой и арфистом. Бог-громовержец Индра был вместе с тем покровителем музыки и песнопений. Однажды, когда Будда пребывал в горной пещере Индрасала, Индра направился к нему с арфистом Панчасикхой. Музыкант, приблизившись, пропел торжественный гимн во славу Благословенного, а затем возвестил о своем божественном патроне. Индра завел с Буддой философский разговор, поставив ему вопросы, на которые получил столь исчерпывающие и ясные ответы, что тотчас же воздал ему знаки почитания.

Сюжет этот получил в гандхарских рельефах разнообразную интерпретацию. Сравним две из них, очень между собой несхожие.

На плите из Сикри (Лахор, Центральный музей) Будда восседает в пещере, лицо его полувернуто вправо. Рядом с пещерой — юный музыкант, украшенный ожерельями и браслетами, с дуговой арфой в левой руке и плектром в воздетой правой, подле него — Индра, вверху парят два небожителя. У ног Будды — козел, лань, между ними лев в норе (характерны его ненатуральная морда и когтистые лапы — художник явно не видел в натуре этого зверя). Фигура Будды крупна, но не чрезмерно, она лишь немногим более арфиста, а Индра — бог — меньше, чем его музыкант. Животные символизируют дикую природу, а также и смирение под воздействием доброты, источаемой Буддой.

Но главная тема здесь — упоение музыкой, которой захвачены все — боги, и животные, а возможно, и Будда.



143

*Индра и арфист навещают Будду.
Рельеф из Маман-Дхери.
Камень*

Илл.
143

Иная сцена на рельефе из Маман-Дхери (Пешавар, Музей). Это полуовальный блок, всю центральную часть которого занимает колоколовидная ниша, обозначающая пещеру. Будда восседает в ней в строго фронтальной позе, погруженный в созерцание. В нижней полосе—вереница божеств, среди которых есть Индра со своим богато убраным слоном, его супруга Сачи, Брахма и еще трое богов. Поразительна по насыщенности многоядная композиция обрамления пещеры, членения которой условно обозначают нарастающие уступы и склоны горы, густо поросшей растительностью. Здесь десятки различных персонажей, зверей, особенно много обезьян, спящих среди ветвей, и птиц.

Большинство изображений, к сожалению, наполовину сбито, но там, где они сохранились, поражает пластическое богатство лепки, тщательная отделка и правильные пропорции фигур—и все это при очень малых их размерах. Таковы хорошо сохранившиеся в левой группе фигуры арфиста, Ваджрапани, коленопреклоненных почитателей Будды и небесных дэватов.

При столь высоком качестве пластической обработки в рельефе из Маман-Дхери вместе с тем наблюдается в нем чрезмерное дробление формы и измельченность деталей. Оттеняя значительность центральной фигуры, прочие участники утратили ту индивидуальную роль, которая каждому из них была отведена на рельефе из Сикри Лахорского музея.

ПРИНОШЕНИЯ АМРЫ

Подобно истории евангельской Магдалины, обращенной в христианство, в буддизме есть сказание об обращении знаменитой куртизанки Амры, или Амрапали. На пути в Вансали Будда задержался в принадлежащей ей манговой роще:

«Амра, имя чье блуждало
В восхвалениях людей,
Наклонилась сердцем к Будде
И пошла в цветущий сад.
В свите женщин проходила,
Побеждая красотой,
Зачарованно глядели
Те, что видели ее».

При приближении красавицы Будда обратил к окружающим суровую проповедь с осуждением женских чар и порождаемых женщинами вожделений. Между тем Амра смущенно приблизилась, выражая полную покорность его словам, и, склонившись, просила принять в дар свою рощу, сосуд с едой и плащ, то есть тройственное подаяние, которое буддизм предписывал мирянам,—пищу, одежду и убежище.

Будда был тронут таким самоотречением.

«Он сказал: «Твой облик скромнен,
Безыскусственен наряд,
Ты юна, и ты богата,
Ты красива и умна.
Чтоб с подобными дарами
Сердцем так принять Закон,
Это—редкостное дело,
Трудно в мире отыскать».

Так свершилось обращение куртизанки Амры, на которую Благословенный обратил свое благословение. Амра стала в буддизме воплощением женщины, способной во имя веры отречься от всех услад, какие приносят ей красота и богатство.

На рельефе из Сикри (Лахор, Центральный музей) в центре—крупная каноническая фигура сидящего Будды и трижды—Амра. Амра, вручающая Будде сосуд, Амра, подносящая одежду, Амра, дарищая рощу, которая обозначена на втором плане листвою и плодами манго. Как это принято в гандхарской скульптуре, разные моменты соединены в одной сцене. Вверху парят небожители.

Амра здесь отнюдь не красавица—коренастая, с крупным округлым лицом, она напоминает скорее женщину из народа, нежели многоопытную обольстительную куртизанку. Образы на рельефе трафаретны, он и изваян далеко не первоклассным масте-

Илл.
144



111

*Приношения Амры.
Рельеф из Сикри.
Камень*

ром, выполнившим реплику сюжета, хорошо знакомого созерцающим. И не был ли рельеф сделан по заказу и подобию некой дарительницы, не чуждой греховной жизни самой Амры до ее превращения в правоверную буддистку.

ПАРИНИРВАНА

Наступает заключительный акт жития Будды — смерть, которая для него означала уход в нирвану — в полное ничто, в совершеннейший покой:

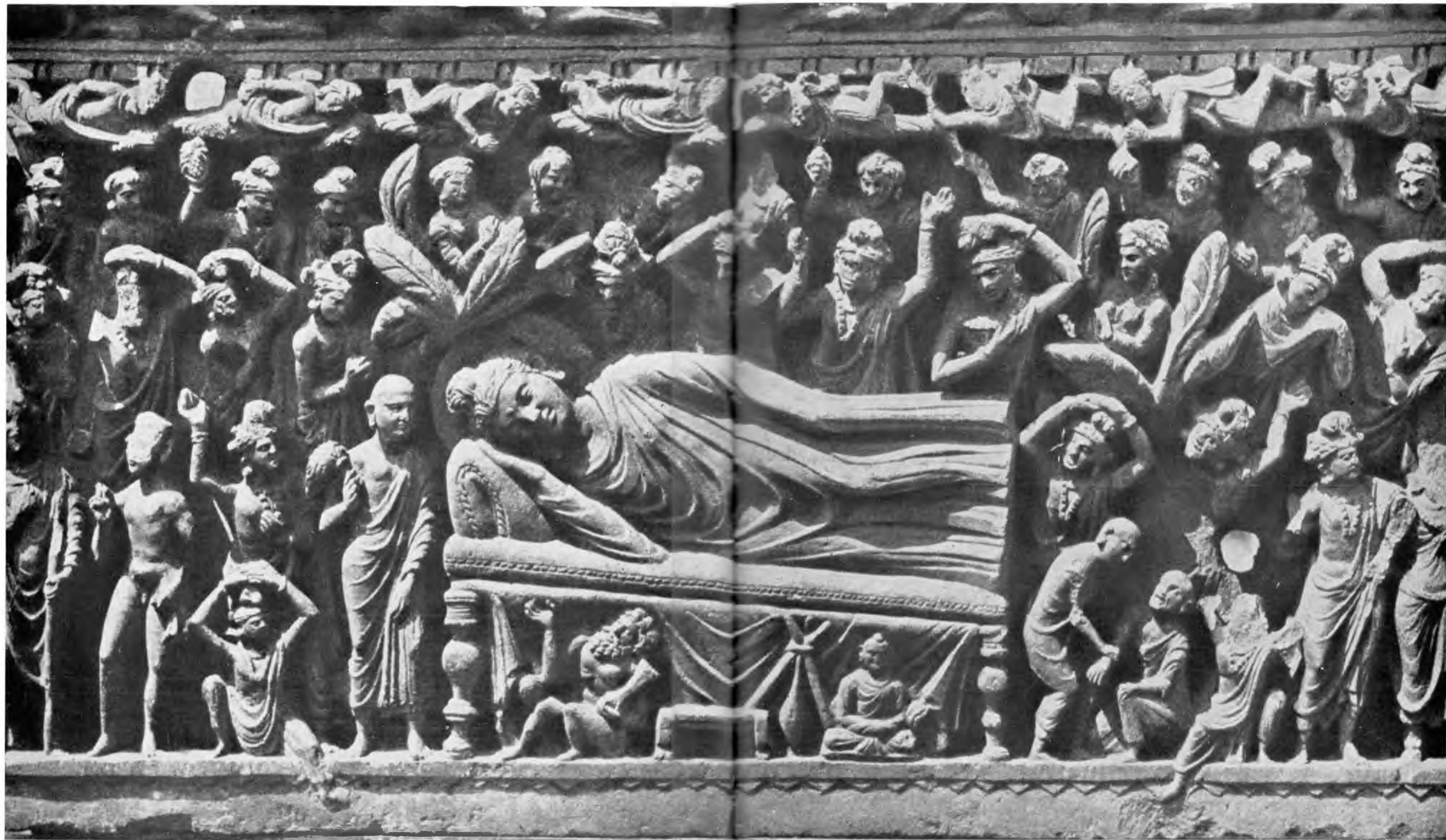
«Лишь Нирвана вечный отдых,
То — Безветрие души!»

Согласно традиции, Будда скончался в Кушинагаре 13 октября 483 г. до н. э. Предчувствуя близкую смерть, он проводил долгие беседы с ближайшими учениками, которым поручил продолжать распространение своего вероучения:

«Теперь, свершив свой путь, войду в Нирвану,
А вы Закон великий соблюдайте,
Он ваша высочайшая твердыня,
Когда вы в нем, вы им защищены.
Того держитесь, что вам говорил я,
Что с этим несогласно, отвергайте
И не держитесь буквы, а глядите,
Что золото и что лишь примесь есть».

Для повседневной же жизни он внушает:

«Тело, и мысли, и слово
Вы в чистоте соблюдайте,
Жизнь вашу чистой храня.
От накопления богатства
В днях вы своих воздержитесь...
Лжи и притворства бегите,





146

*Паринирвана.
Фрагмент рельефа из долины Свата.
Камень*



147

*Паринирвана.
Рельеф из Лориан-Тангай.
Камень*

Следуйте правой дорогой,
Будьте благими к живому,
Это — мой краткий завет».

Смерть Будды — паринирвана («Великая кончина») — стала одним из главных мотивов буддийского искусства, причем основная иконография этой сцены была разработана в гандхарской скульптуре.

Илл.
145—147

Сцена включает центральный образ лежащего Будды, выполненного в определенном каноне. Фигура Будды почти фронтальна и возлежит на правом боку с правой ладонью под щекой и вытянутой вдоль туловища левой рукой. Будда покоится на покрытом ниспадающей тканью ложе с точеными ножками, а внизу, с боков, позади — охваченные горем свидетели кончины. Число их колеблется от трех и до более чем двадцати человек.

При каноничности главной фигуры в изображении других участников сцены ваятели проявляли большую творческую свободу, по-разному передавая их отношение к горестному событию.

В числе основных персонажей: верный Ваджрапани, любимый ученик Будды Ананда (ему поручили организовать посмертные церемонии), Мага-Кашьяпа (хотя, по преданию, он прибыл лишь на восьмой день, когда гроб уже предавали кремации), Субхандра — последний из обращенных самим Буддой, другие монахи, а из мирян — маллы — высшие чины кушинагарской военной знати.

Скульпторы воплощали в этих фигурках отчаяние или тихую скорбь, созерцательное состояние или просветленное чувство осознания того, что Будда обрел нирвану. Разнообразие поз, жестов, мимики — все это напоминает трагедийный хор вокруг главного действующего лица и придает сценичность всей композиции, ощущение кульминации действия перед падением занавеса.

РАЗДЕЛ РЕЛИКВИЙ

Паринирвана была завершающим актом возвышенной мистерии Будды, но имела и свой эпилог. После кремации его прах и останки нестгоревших костей были сложены в золоченую урну.

«Птица златокрылая не стронет
То, что в золотой кувшин вошло.
И пока Вселенная пребудет,—
До конца останутся они».

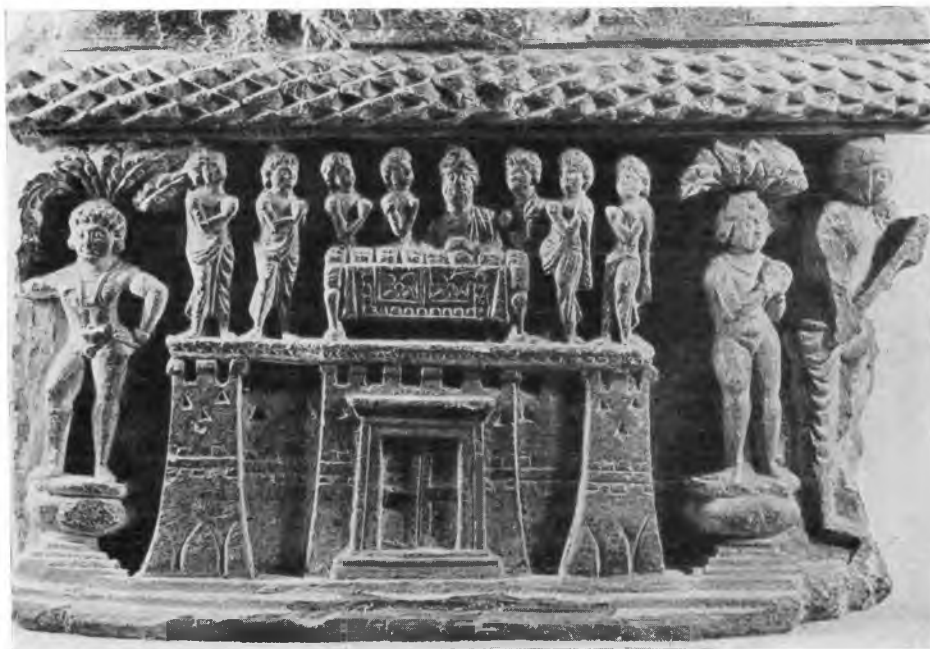
Могущественные маллы унесли эту урну в Кушинагару и поместили наверху высокой ступы «в почитанье дэвам и земным». Однако семь царей из других принявших буддизм областей направили послов с требованием уделить им частицы священного праха. Получив отказ, они двинулись в «крестовый поход».

«Город Сильных окружили
Колесницы и слоны,
Все окрест — сады, деревни,
Водоемы и поля —
Было вытоптано войском,
Что пришло как саранча...».

Маллы в свою очередь приступили к обороне, устремив со стен на неприятеля стрелы, камни и огонь.

Гандхарские ваятели избегали изображения ожесточенной битвы у стен Кушинагары. В этом отношении необыкновенно выразительную картину дает изображение на южных воротах Большой ступы в Санчи, где возле городских твердынь столпились воины, слоны, боевые колесницы и ведется подкоп у подножия стен, а сверху из-за зубцов и стрелковых галерей выглядывают защитники города, вооруженные луками, копьями и булавами²⁷. Гандхарские же рельефы содержат эпизоды переноса урны в Кушинагару или последующего распределения реликвий. Они малоэкспрессивны и имеют, скорее, познавательный интерес, воскрешая — правда, при всем схематизме изображения — облик городских укреплений кушанской Индии: крепостные ворота, башни, стены с зубцами, машикулями и бойницами, как на рельефе из Ранигата (Пешавар, Музей).

Илл.
148



148

*Раздел реликвий.
Рельеф из Ранигата.
Камень*

Согласно преданию, некий брахман Дрона стал увещевать сражающихся у стен Кушинагары, упрекая их в нарушении одной из главных заповедей Будды:

«Этот спор — лишь жажда крови...

Раз почтить хотите Будду, —
Знайте сдержанность, как он!»

В конце концов он убедил противников. Послы вошли в Кушинагару, где священный прах был разделен на восемь частей и помещен в реликварии, которые каждый царь увез в свою страну и установил на специально воздвигнутой ступе.

«Это первые святыни,
Что воздвиглись на земле.
Ими в первый раз молельно
Остров мира воссиял...
Тот, кто звался Совершенный,
Он в Нирване навсегда,
Но священные останки
Светят миру до сих пор».

Прославляя апофеоз буддизма, индийский поэт заключает «Жизнь Будды» словами:

«Кто, живя, осуществляет
Совершеннейший Закон,
Он в немеркнувшее место
За Высоким отойдет...
Будем чтить того, кто сердцем
Сострадательным любил,
И достиг высокой правды,
Чтоб избавить всех живых.
Боль рождения и смерти
Им навек побеждена,
Он скопления страданья
Отодвинул ото всех».

СЦЕНЫ ПРАЗДНИЧНЫХ И РИТУАЛЬНЫХ ПРОЦЕССИЙ

Среди гандхарских рельефов выделяется особая категория плит, входивших в облицовку лестничных маршей и пьедесталов ступ.

Часть этого цикла можно было бы назвать «дионисийским».

Здесь характерны праздничные сцены с фризообразным расположением фигур. В составе участников музыканты и танцоры, мужчины с кубками, женщины с цветами. Фигуры стоят раздельно на гладком фоне. Одежды их струятся богатыми, легкими драпировками, мужчины то полунагие, то в коротком, подхваченном у бедер хитоне, открывающем одно плечо, женщины в длинных туниках и накинутых поверх гиматиях.

Не исключено, что тематически они связаны с празднествами времени дворцовых услад принца Сиддхартхи.

Другая часть плит этой группы соотносится с темой почитания Будды: знатные адоранты стоят в молитвенной позе или с дарственными цветами в руках. Но ни Сиддхартхи, или Будды Гаутамы, на рельефах нет.

Рассмотрим некоторые из этих рельефов, стиль которых претерпевает со временем определенную эволюцию.

Рельеф из Тахти-Бахи (Лондон, Британский музей) передает сцену представления Яшодхары жениху. Она в центре композиции, а с обеих сторон расположены попарно фигуры мужчин и женщин. Примечателен чисто греческий тип женского костюма: длинная, подхваченная под грудью туника, брошенный поверх нее гиматий, на голове лавровый венок. Мужчины — один в хитоне, другой в короткой, перепоясанной у чресел кожаной тунике: такими греки изображали «варваров».

Но не только одежды (приемы распределения драпировок) или позы фигур (поза «уравновешенного покоя» с легким оборотом фигуры и опорой на одной ноге) — сами образы мужчин и женщин здесь следуют эллинистической традиции. Бородатый мужчина вызывает в памяти статую греческого философа, а мускулистое тело другого напоминает античного атлета, но никак не тонкие, словно бы бескостные фигуры индийских якшей. Только женские лица и прически на этом рельефе явно не греческого или римского, но того среднеазиатского типа, который ныне известен по памятникам бактрийского и восточнопарфянского искусства.

На плите Кливлендского музея искусства мы видим тот же эллинизированный стиль в сценке пиршества. В числе участников — мужчины с бурдюком, кратером, кувшином, а один из них играет на закрепленном у пояса бубне. В центре — женщина в длинной тунике и гиматии с пальмовой ветвью в руке, — видимо, распорядительница праздника. Есть еще одна женщина, пьющая из кубка вино, которое только что налил ей из пузатого кувшина сосед, — она полуобнажена, лишь гиматий накинут на плечи и окутывает бедра. На ногах у нее браслеты — единственная индийская деталь в этой группе. Мужчины в коротких перепоясанных туниках из выделанных шкур и в прорезных сапожках с поножами (точно такие мы видим у Фарро в группе титулованной пары из Тахти-Бахи). У всех на головах венки. Примечательная деталь — у мужчин по-козлиному заостренные уши и у всех парфянская манера стрижки бороды клином и свисающих усов. Перед нами «сатиры» и «менады», очень напоминающие сцены на ритонах из парфянской Нисы.

Восточнопарфянские признаки еще более ярко предстают на рельефе из Бьюнера, расположенного в долине низовьев Свата (Кливленд, Музей искусства). Здесь шестерка мужчин — танцоры и музыканты. У них такая же, как на предыдущем рельефе, форма бороды и усов, лишь один, видимо самый юный, с гладким лицом, на головах характерные заостренные башлыки со свисающими наушниками («Узнают парфян кичливых по высоким клобукам...»), одеты они в свободные подпоясанные рубахи, длинные, но не пышные шаровары из мягкой ткани. Один играет на угловой арфе; другой — на бубне, закрепленном у пояса, поза его идентична позе бубниста на рельефе из Тахти-Бахи; третий держит какой-то странный прямоугольный инструмент — может быть, это крупная свирель, «флейта Пана», — а трое танцуют, пощелкивая кастанетами: подобные позы можно видеть доныне в плясках пуштунов.

К «парфянизированной» группе примыкает и рельеф Метрополитен-музея с необычным составом фигур. Здесь изображены «морские божества», но не индийской мифологии. У них та же форма бороды и усов, та же форма обуви, что и у персонажей кливлендского рельефа. Это стройные, мускулистые атлеты с утрированной разработ-

Илл.
149

Илл.
151

Илл.
160

Илл.
150

кой брюшных мышц; на бедрах у них род юбочки из набегающих крупных листов. У пятерых в руке по веслу, у шестого — как будто морской копек. Эллинизированная основа здесь несомненна, хотя в обширном репертуаре греко-римского искусства прямых аналогий этим могучим божествам морской стихии нет.

Усвоение подобных композиций буддийским искусством со временем приводит к изменению их существа. Так, тема музыки и танца предстает уже не в «дионисийском», но в ином содержании, когда облик участников, костюмы, музыкальные инструменты приобретают чисто локальные, индизанизированные черты (Рим, Национальный музей восточного искусства).

Эти видоизменения явственны на ряде рельефов, где представлены группы знатных мирян-донаторов, мужчин и женщин. Такова плита Музея народного искусства в Лейдене. Наряду с классической постановкой одних фигур в позе «уравновешенного покоя» другие стоят здесь в чисто индийской позиции с перекрещенной ногой. Тела полуобнажены, лишь мантия-сангхати в густых складках опускается от плеча на бедра, лица же, тюрбаны, серьги, ожерелья, двойные браслеты у лодыжек — все здесь индийское, а в руках дарственные букеты экзотических цветов.

Особый акцент приобретает ритуал почитания на рельефе из Бьюнера (Торонто, Королевский музей Онтарио).

Илл.
153

Его выполняют шестеро мужчин в кушанских костюмах — свободно драпирующихся рубахах, углами спускающихся с боков, длинных шароварах и легкой обуви. Все при оружии — с мечами, подвешенными у пояса, на рукоять которых они опираются привычным жестом. Это те завоеватели, которые подчинили долину Инда кушанским монархам, но которые позднее сами были духовно подчинены буддизмом. Их бородатые лица и статные фигуры полны достоинства — это не рядовые солдаты, а военачальники. В них нет той умиленности и подобострастия, которые обычно придавались гандхарскими ваятелями стоящим возле Будды адорантам. Лишь двое из шести участников стоят со сложенными в молитвенном жесте руками, прочие как бы лишь присутствуют на ритуале. На ритуальное содержание рельефа указывает присутствие с краю фигуры яхши под кроной дерева.

Небольшое различие в облике участников сцены составляют лишь прически — у одних густые гладкие волосы, у других кудрявые. Однотипность их облика указывает на то, что это не индивидуальные портреты, а типизированные образы. Но благодаря разнообразию поворотов фигур, придающих живость всей композиции, в ней нет монотонности.

Илл.
156

Пиршественная, «дионисийская» тематика запечатлена на оформленном львиными лапами небольшом пьедестале (Лакхор, Национальный музей), где изваян рельеф: две пьющие четы и между ними какая-то неясная пятая фигурка. Все участники сцены полуобнажены. Женщины сидят на коленях своих партнеров, повернутые к зрителю спиной, головы их изображены в профиль; мягкая ткань соскользнула у них на бедра, на торсе перетяжка, крест-накрест подхватывающая ткань, на шее ожерелье, у запястий и предплечий браслеты. Одна протягивает широкую чашу полунагому бородатому мужчине, другая обнимает безбородого юношу. Едва ли это жанровый пиршественный эпизод, скорее — вакхическая сценка.

Илл.
152

Тематически близкие, но отличные по стилю образы предстают на каменных блоках из Буткары. На одних изображены парные фронтальные фигуры между листьями акантов (Сайду-Шариф, Археологический музей). На других — разделенные попарно жирным виноградным стеблем и листвою мужчины и женщины то в обнимку, то с пиршественными сосудами. Так, на фрагменте из Буткары бородатый мужчина потягивает вино из небольшого ритона с головой льва, а женщина пригубливает чашу. Оба изображены почти в профиль, в непринужденных поворотах. На женщине украшенный камнями венец, серьги и ожерелье, платье с длинными, в горизонтальную складку, рукавами. Мужчина в рубахе также с длинными рукавами. Облик обоих азиатский, но не индийский. Не исключено, что такие сценки на фризах были как-то связаны с нижерасположенными горельефами (например, на темы дворцовой жизни царевича Сиддхартхи), однако стилистически ничто в них не указывает на буддийский цикл, но смыкается с «дионисийской темой» парфянского и раннего кушано-бактрийского искусства.

Илл.
163

В этот же цикл входят фрагменты карниза из Буткары (Сайду-Шариф, Археологический музей), где на узкой полоске (около 5 см) изображены небольшие, откинутые то вправо, то влево головки женщин с ветвями, плодами, букетами в руках.





150

*Сцена пириества.
Рельеф из Бьюнера.
Камень*



151

*Представление Яшодхары жениху.
Рельеф из Тажти-Бахи.
Камень*



152

*Пирующая пара.
Фрагмент рельефа из Буткиры.
Камень*



153

*Кушанские воины-донаторы.
Рельеф из Бьюнера.
Камень*



154

*Процессия гирляндосцев.
Фрагмент рельефа.
Камень*



155

*Женские головы между апантами.
Фрагмент рельефа из Буткары.
Камень*



156

*Сцена пиршества.
Рельеф.
Камень*

Волосы лежат валиком, без пробора, обрамляя лицо, либо покрыты замысловатой повязкой, в ушах их серьги, а шею охватывают бусы или плоское ожерелье. Лица у них широкие, типичные для буткарской скульптуры.

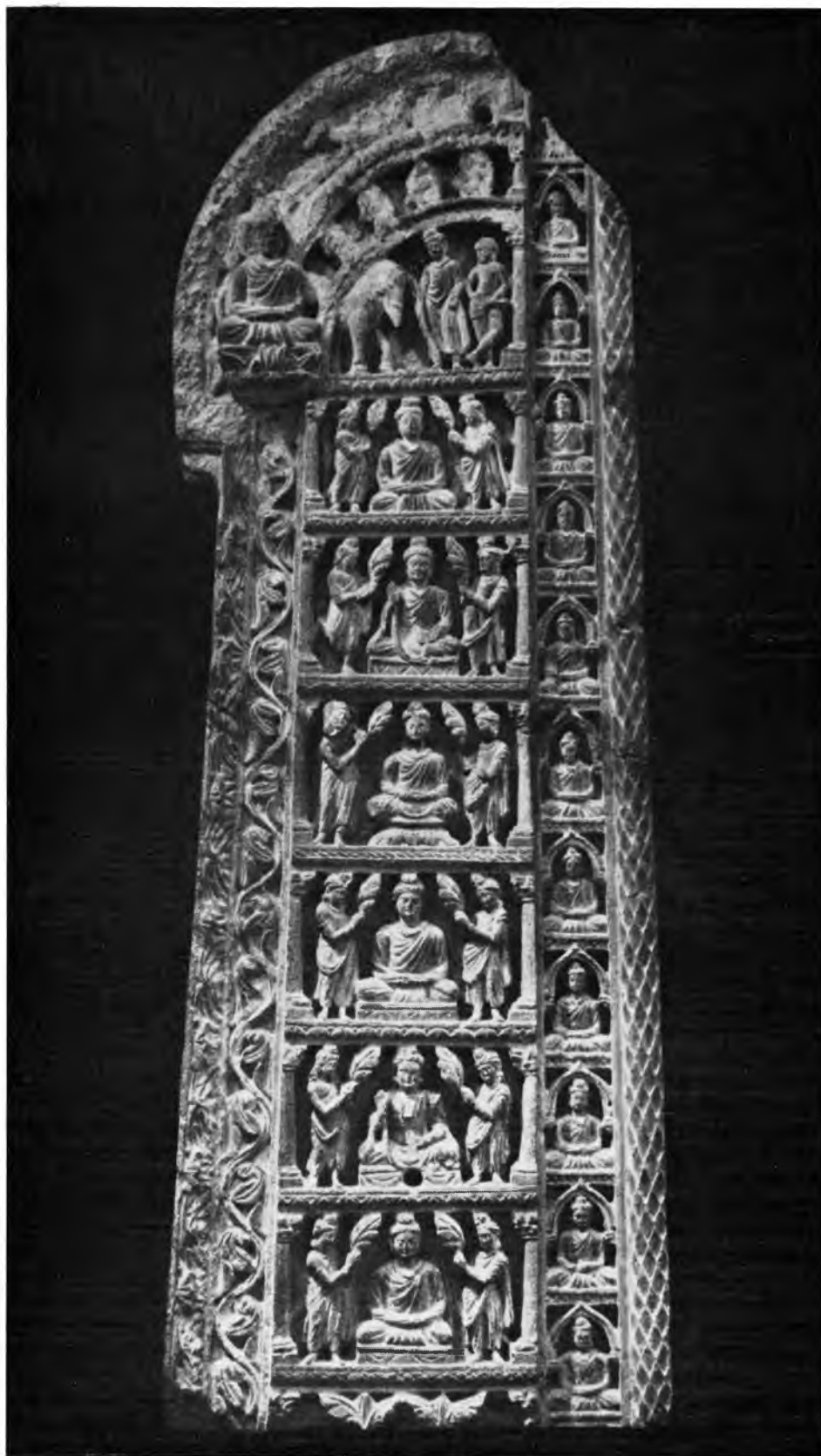
*Илл.
164, 155*

Стилистически этот карниз перекликается, с одной стороны, с карнизами, украшенными скульптурными головками на нисийских ритонах, но лица и стиль их иные, отблески эллинизма здесь едва заметны. Другой фриз из Буткары сходен с айртамским фризом (Северная Бактрия), где музыкантши и носительницы даров разделены акантами, в то время как на буткарском карнизе — ветвями и букетами. Антропологический тип здесь и там сходен, но бюсты на фризах строго фронтальны, на буткарском же карнизе все головки даны в непринужденных поворотах. Они, как и на ритонах из Нисы, связаны с эллинистической традицией.

*Илл.
165*

Тему праздничной процессии, прообраз которой явно лежит в лоне греко-римского искусства, передают композиции с фигурками нагих мальчуганов, несущих на плечах тяжелые гирлянды, в свесах которых обычно размещены более крупные человеческие полуфигуры — чаще всего крылатые гении или гандхарвы с музыкальными инструментами в руках, как, например, в рельефе из Калавана в Таксиле (Карачи, Национальный музей Пакистана). Гирлянды здесь перевиты лентами, иногда с них свисают грозди винограда, которые склевывают птицы или обирают крохотные нагие дети. Порой взамен полуфигур между свесами гирлянд поднимается крупный лотос, условно орнаментальный характер изображения которого напоминает не столько индийскую, сколько египетскую трактовку этого цветка.

В ранних рельефах дети-гирляндоносцы напоминают античных эротов, в более поздних нарастает индианизация образов, отраженная в типе лиц и в ряде деталей. Сам мотив процессии детей с тяжелыми гирляндами — эллинистического происхождения. Он нередок в гандхарском искусстве, притом разных периодов, отчего одни образы сохраняют близость к классическим прототипам, а другие в высшей степени индианизированы. Их обычно сопоставляют с «путти» или «аморини» с гирляндами на римских саркофагах II—III вв. Однако эта тема старше и известна уже в бактрийско-кушанской скульптуре I в. н. э. (Халчаян, Фаяз-тепе). Видимо, именно из



157

Фрагмент декоративного фронтона.
Из Таксилы.
Камень



158

*Декоративный фризон.
Из Таксилы.
Камень*



159

*Будда и предстоящие в нише.
Скульптурная группа
в Мохра-Мораду в Таксиле.
Гипс*

Бактрии она проникла в Гандхару. На гандхарской же почве постепенно происходит индианизация образов: если на более ранних рельефах они в большей мере сохраняют эллинизированные черты, то на более поздних лица, одеяния, атрибуты приобретают все более локальный гандхарский характер.

Рельеф Пешаварского музея включает четырех нагих гирляндоносцев, но это уже не пухлые «аморины», а крепкие подростки с устойчиво раздвинутыми, сильными ногами. Они одномасштабны с полуфигурами, выступающими в свесах гирлянд в непринужденных поворотах, с букетами лотосов в руках. У всех фигур индогандхарский тип лиц, некоторые с короткой стрижкой, у других длинные волосы, завязанные пучком над лбом или сбоку, один из мальчуганов — в венке. У всех них серьги, ожерелья, ручные и ножные браслеты. Гирлянда иногда бывает с моделированной листвой и цветами, но чаще, как и на данном рельефе, это толстый вал, разработанный то ромбической сеткой, то спиралевидными полосами квадратиков. В свесах гирлянд — условно трактованные массивные перевязи, лишь отдаленно напоминающие те гибкие ленты, которые ниспадают с гирлянд в произведениях греко-римского искусства.

Круглообъемные статуи гандхаро-буддийской скульптуры устанавливались обычно в нишах. Что касается рельефов, украшавших стены этих ниш, а в основном пьедесталы и тело ступ, то размещение описанных выше образов и сцен подчинялось нескольким композиционным схемам. Одна из них — линейно-фризообразное построение фигур, согласно последовательности событий, в полосах разделенных на определенных интервалах пилястрами, колонками или арочками. Вторая — когда в едином поле совмещены одновременно несколько событий, причем ваятель распределяет их и по горизонтали и по вертикали. Третий тип композиции соединяет рамками отдельные тематически не связанные между собой изображения и сценки.

Этот последний, наиболее сложный, прием особенно типичен на декоративных фронтонах ступ, имитировавших реальные щипцы индийских домов с изогнутыми по внешнему контуру строительными конструкциями или же форму трехлопастной арки (Таксила, Археологический музей). Такие декоративные фронтоны очень плотно заполнялись рельефами, строго соподчиненными разбивке самой архитектурной формы. Обычно здесь

*Илл.
154*

*Илл.
159*

*Илл.
157, 158*

имеется внешнее обрамление, то имитирующее фигурные кладки стен или балясины балконов, то бордюры или рельефные валики, покрытые орнаментом в виде растительного побега, виноградной лозы, гирлянды, розеток или несложного геометрического узора. Внутри этих обрамлений плоскость фронтона расчленена по вертикали на три отдела. Два узких боковых включают однородные клетки, которые заполняет какой-нибудь трафаретный мотив. Чаще всего это «иконка»: сидящий Будда или бодисатва либо стоящий адорант с молитвенно сложенными руками. Но иногда это почти бытовой мотив — например, балкон и в нем чета, по-видимому, почитателей-буддистов.

Центральная плоскость фронтона иногда разбита на горизонтальные панно. В них одна и та же схема нередко повторена из ряда в ряд, как на упомянутом лейденском рельефе, — Будда и двое предстоящих. А на фрагменте Музея народного искусства в Лейдене над монотонно повторяющимися «иконками» располагается сценка великого ухода — бодисатва Сиддхартха, Чандака и конь Кантака. Основание его криволинейного перекрытия зрительно закреплено коринфизированной капителью с восседающим на ней Буддой. Но чаще здесь заключены разнообразные сюжеты из жизни Будды. К примеру, фронтон из Тахти-Бахи включает следующие темы (сверху вниз): нападение воинов Мары, Будда среди монахов, сцена у городских ворот, Будда и наемники дэвадаты, паринирвана.

Так постепенно в гандхарских рельефах утрачивается последовательное изложение жатак и взамен изобразительного повествования рождается своего рода иконоста

Среди бега и рева жизни ты, Красота, изваянная из
камня, стоишь немая и недвижимая, всему чуждая
и далекая.
Великое Время влюбленно сидит у ног твоих и шеп-
чет: «Говори, говори мне, любовь моя, говори,
невеста моя!» Но голос твой сокрыт в камне,
о Недвижная!

Рабиндранат Тагор. Садовник

Вопросы формирования гандхарской школы, причин ее возникновения, истоков, датировок, стилистических особенностей составляют предмет долгой, неутихающей дискуссии. Она в основном была сосредоточена на анализе скульптуры и лишь отчасти иных видов искусств, специфика которых выражена не столь отчетливо в общем русле материальной и художественной культуры Северо-Западной Индии.

Французский исследователь А. Фуше, автор четырехтомного труда «Греко-буддийское искусство Гандхары»²⁸, отстаивал позицию, которую сформулировал на склоне своих лет следующим образом. Скульптура Гандхары — буддийская по содержанию и инданизированно-греческая по форме. Ее создателями были мастера тех греческих колоний, которые при Александре и Селевкидах осели в сердце Азии. Выдвигавшееся в литературе предположение о ее зарождении в соседней Греко-Бактрии, по мнению А. Фуше, никакими данными не подкрепляется. Как он полагал, местом формирования греко-буддийского искусства в русле гандхарской школы была сама Гандхара, ибо здесь сосуществовали «географическая почва и исторический климат, благоприятные для ее появления, сама же эта школа — лишь одна из ветвей эллинистического искусства»²⁹.

Р. Груссе рассматривал сложение и развитие гандхарской школы в аспекте определяющего фактора греко-римских влияний, «как последней фазы греческого владычества около 100 г. до н. э. в районах, примыкающих к долине Кабула, где эллинизм имел такие крепкие корни», и новый импульс к подъему которой был получен с I в. н. э., «когда прекрасное греко-римское искусство Цезарей и Флавиев оказывает огромное влияние на вкусы кушанских государей»³⁰.

Исходя из общности некоторых мотивов в гандхарской и римской скульптуре, а также из факта оживленных при Кушанах коммерческих связей Индии с римским миром, группа англо-американских ученых (Х. Бачтал, Б. Роуланд, М. Уилер, А. Соупер)³¹ настаивала на влиянии скульптуры поздней императорского Рима как решающем факторе в ее формировании. На этом основывались и соответственно поздние датировки всей гандхарской скульптуры. По утверждению Б. Роуланда, проводниками этих влияний были прибывшие в Гандхару воспитанные на хороших римских традициях

мастера, скорее из центров Римской империи, нежели из ее периферийных окраинных пунктов, таких, как парфянская Дūra-Европос или Пальмира³².

Римский аспект был безоговорочно принят индийским ученым А. Кумарасвами. По его словам, «гандхарское искусство — это фактически фаза провинциально-римского искусства, смешанного с индийскими элементами и принятыми для иллюстрации буддийских легенд... Перед нами работы чужеземных мастеров, имитирующих индийские формулы, которых они не понимали»³³.

К. Кодрингтон, который также считал, что «римские прототипы гандхарского искусства совершенно бесспорны», но и отдавал себе отчет в том, что объяснить это искусство лишь уроками римских ваятелей было бы явно недостаточно, делал акцент на исторической обстановке. Он подчеркивал роль Кушан, «создавших тип индийского царства, тот идеал, вне которого мистический культ добрых спасителей махаянского буддизма не смог бы возникнуть», в силу чего зарождается и потребность в иконографии Будды, джайнистских святых и брахманских богов и появляется их изображение в камне³⁴.

Г. Ингхолт, обратив внимание на общность некоторых стилистических черт в гандхарских рельефах и в скульптуре Хатры и Пальмиры, отрицал преобладающую роль собственно римских воздействий на Гандхару, но объяснял эту общность влиянием на Пальмиру и на Гандхару художественной культуры парфяно-месопотамских центров, а несколько позднее он пришел к заключению об ирано-сасанидских влияниях³⁵. Рассматривая богатейшие собрания гандхарской скульптуры, Г. Ингхолт выделил четыре хронологические и стилистические группы: первую — от 144 до 240 г. (с вшествия Канишки — по далеко не признанной дате 144 г. — до завоеваний Шапура I); вторую — с 240 по 300 г.; третью — с 300 по 400 г. и четвертую — с 400 по 460 г. Основным аргументом для датировок и классификации им был избран такой чисто внешний признак, как драпировки одежд, и отправным аргументом — сходство этих драпировок в гандхарской скульптуре в одних случаях с таковыми у пальмирских статуй, в других — на скальном рельефе Шапура I и на сасанидских сосудах времени Шапура II и III³⁶. А.-Х. Дани резонно восстал против столь формального метода, отметил, в частности, что выделенная Г. Ингхолтом четвертая группа якобы V в., где складки обозначены парными параллельными линиями, в раскопках на Шейхан-Дхери оказались в слоях времени ранних и Великих Кушан, то есть I—II вв. Соответственно в тех же слоях были и скульптуры третьей группы Г. Ингхолта³⁷.

В посмертно изданной книге «Буддийское искусство Гандхары» Дж. Маршаллом была предложена детализированная периодизация гандхарской скульптуры, основанная на данных археологических раскопок Таксилы и на привлечении ряда музейных объектов. Автор выделил начало формирования гандхарского искусства (сакский период: II—I вв. до н. э.), его «детство» (парфянский период: между 25—60 гг.), «отрочество», «возмужание» и «зрелость» (в пределах кушанского владычества и вплоть до разгрома Таксилы при эфталитах, то есть с конца I в. до IV в.). В вопросах об истоках гандхарской школы Дж. Маршалл отстаивал положение об определяющей роли греческого влияния в его контакте с пластикой Индии. Упадочные формы греческой культуры проникли, по его мнению, в Гандхару еще при саках (II—I вв. до н. э.) — кочевом народе невысокого культурного уровня, усвоившем ее от греков в Бактрии, но лишь «эллинизация» парфян, недолго владевших этой областью в I в. н. э., породило здесь подлинный Ренессанс эллинистического искусства³⁸.

Эта классификация гандхарской скульптуры, как крайне субъективная в самих ее характеристиках, подверглась резкой критике со стороны А. Соупера и А.-Х. Дани. Первый указывает, что Дж. Маршалл не дал обоснования дат, что аргументы его недоказательны, а ссылки лишь на самого себя их не подкрепляют³⁹. Второй отмечает ряд несоответствий в принятых Маршаллом датировках, в тенденциозности оценок скульптур, преимущественно в плане близости к греческим прототипам, и недооценку кушанского этапа гандхарской истории⁴⁰.

Г. Циммер решительно отвергал позицию А. Фуше и его сторонников об эллинизированном образе Будды, как созданном или по меньшей мере вдохновленном греками, считая ее «просто абсурдной». Сам он ставил появление этого образа в прямую связь с махаяной как новой концепцией буддизма, практически впервые задокументированной именно искусством Гандхары, полагая, что изображение Будды было создано на местной почве для буддистов с эллинизированными вкусами, но что сами

идейно-художественные принципы эллинизма оставались здесь чуждыми и непонятными⁴¹.

Глава французской археологической делегации в Афганистане Д. Шлюмберже, оспаривая греко-буддийский и римско-буддийский тезис своих предшественников, усматривал в формировании гандхарской скульптуры важную роль «греко-иранского» элемента, представлявшего сплав форм и мотивов искусства греческого, искусства древневосточного, опосредствованного Ираном, и, наконец, искусства индийского. Археологические исследования Сурх-Котала и Айртама в Бактрии, Кухи-Ходжа в Сакастене убеждают, по его мнению, в существовании в соседних с Гандхарой областях местного, сильно эллинизированного искусства, близкого к гандхарскому, но не буддийского. Этот единый «греко-иранский» источник и определил собой ту общность, которая отмечается в западно-парфянском и греко-буддийском искусстве первых веков нашей эры⁴².

Автором этих строк, на основе памятников искусства, открытых при работах советских археологических экспедиций в Северной Бактрии (Термез, Айрам, Халчаян) и Восточной Парфии (Ниса, Мерв), была показана близость к ним многих эллинизированных образов и сюжетов гандхарской школы и выдвинуто положение об опосредствованном восприятии подобных мотивов эллинистического искусства через бактрийский и парфянский фильтр⁴³. Вместе с тем подчеркивалось, что процесс был обоюдный: «Если тематика гандхарской школы преимущественно буддийская, а творческое раскрытие сюжетов индийское по духу, то на ранней фазе становления этой школы многое было почерпнуто из эллинизированной культуры Среднего Востока, особенно из стран непосредственного соприкосновения с Гандхарой — из Бактрии и восточно-парфянских провинций... В первых же веках нашей эры в системе огромного государства Кушан протекает обратный процесс, когда стилистически целостное творческое направление гандхарского ваяния распространяется на территории сопредельных областей — от Бактрии на северо-западе и до Матхуры на юго-востоке»⁴⁴.

Существует группа сторонников происхождения буддийского искусства Гандхары из соседнего очага индийской культуры — из Матхуры⁴⁵. Однако, как справедливо отметил Э. Ламонт, матхурские статуи Будды эпохи Кушан по крайней мере на столетие моложе гандхарских⁴⁶.

Пакистанский ученый А.-Х. Дани, осуществлявший раскопки городища Шейхан-Дхери (Пушкалавати) и других археологических памятников Гандхары, резонно поставил вопрос о том, что эволюция гандхарской скульптуры сможет быть определена лишь на основе стратиграфических данных, но не путем проекции ее на произведения искусства внешнего мира. Сам он склонен признавать роль греков, пребывавших здесь во II—I вв. до н. э. и их скифо-парфянских преемников, установивших контакты с западным миром. Но главную роль А.-Х. Дани отводит вхождению Гандхары в огромную империю Кушан, раздвинувшую границы международной общины, чем были открыты широкие творческие перспективы для всех вошедших в ее орбиту народов и стран. Кушанские слои в Шейхан-Дхери дали комплексы датированных скульптурных фрагментов. На основе стратиграфии этого городища, а также Чатпата и Андан-Дхери он выдвинул периодизацию найденных при раскопках фрагментов буддийской скульптуры⁴⁷. Однако и эта периодизация и выделенные им стилистические, а вернее, иконографические признаки вызвали решительные возражения известного итальянского археолога М. Тадdei, который считает выводы А.-Х. Дани поспешными и недостаточно обоснованными⁴⁸.

Опыт синхронистической сводки стратиграфических колонок с целью датировки и определения эволюции стиля гандхарской скульптуры был недавно опубликован К.-В. Доббинсом. Им привлечены данные археологических раскопок Таксилы, Шейхан-Дхери, Беграма, Чатпата, Андан-Дхери, Бамбалая, Даштата и Рамары. Соответственно выделены добуддийские объекты со II в. до н. э. и до начала II в. н. э. (терракоты, туалетные диски, мелкие каменные статуэтки) и более поздние буддийские. Автор приходит к заключению, что возведение буддийских сооружений в Гандхаре начинается не ранее середины I в. н. э., когда появляется каменная буддийская скульптура. В датировке же последней предложены следующие три периода: 40—130 гг., 130—200 гг. и 200—300 гг. (или 400 или даже 500 г.). Первые два периода стилистически непосредственно продолжают друг друга и заключают недолгую фазу экспериментов, после чего вырабатываются каноны стиля, основанные на соединении клас-



160

*Сцена пиршества.
Рельеф.
Камень*



161

*Сцена пиршества.
Фрагмент рельефа.
Камень*

сического западного и индийского элемента. Около 200 г., с крушением государства Кушан, начинается утрата стилистических стандартов, и со временем все более нарастает стилизация и условность⁴⁹.

В концепции К.-В. Доббинса далеко не все убедительно. Он опирается при датировке скульптур из Таксилы на данные Дж. Маршалла, а из Чатгата и Андан-Дхери — на А.-Х. Дани, которые, как уже отмечено выше, весьма спорны. Едва ли правомерно и автоматическое распространение на Гандхару датировок на основе аналогий из Хатры и Пальмиры. Автор не привлекает материалов Буткары на том основании, что они якобы не имеют стратиграфически уточненных датировок.

В действительности же именно Буткара ныне дает наиболее прочные датирующие критерии гандхарской скульптуры и архитектуры. Они были изложены Д. Фаченной еще в 1968 г. на Международной конференции по проблемам кушановедения в Душанбе и позднее опубликованы в трудах этой конференции⁵⁰. Ключ к уточнению датировок дали монетные находки из тех «футляров», которые кольцо за кольцом облекали здесь главную ступу, причем на двух из них были обнаружены скульптурные плиты, и еще три малые ступы (синхронные третьему периоду главной ступы), на которых сохранились многочисленные рельефы. Путем сопоставления соответственно синхронизируются и другие рельефы из Буткары — преимущественно во фрагментах, — исчисляемые сотнями экземпляров. Д. Фаченна подразделяет их на несколько групп и предлагает следующую стилевую характеристику.

Первая группа⁵¹. Рубеж I в. до н. э. — I в. н. э. «Линейный стиль». Фигуры несколько уплощенного рельефа, позы угловаты, формы мужских тел обобщены. Головы крупные, с широко открытыми глазами, где вырезан кружок радужной оболочки и зрачок. Драпировки передаются тонкими параллельными врезами, свидетельствующими о чувстве линии, преобладающем над пластикой форм; характерен мотив эротов и мотив фронтальных полуфигур между листьями акантов.

Вторая группа⁵². Хронологически близка первой группе, хотя в целом датируется несколько позднее. «Натуралистический стиль». Образы более экспрессивны, чувство формы почти реалистическое, драпировки свободно струящиеся. Характерны живая



162

*Дионисийская сцена.
Фриз ритона.
Из Писы.
Слоновая кость.
II в. до н. э.*

передача волос, особый тип тюрбанов; глаза в большинстве случаев без врезанных зрачков.

Третья группа⁵³. Позднее предыдущей (в основном, очевидно, великокушанского времени — конец I—II в.). «Стереометрический стиль». Объемная моделировка фигур, крупные и массивные головы, мясистые формы тела, тяжелые драпировки одежды с несколько манерно распределенными складками; отмечается ряд характерных только для этой группы частных деталей. Для поздней поры буткарской скульптуры присущ метод вторичного использования, когда новый рельеф наносился на обороте скульптурно обработанной плиты более раннего времени⁵⁴.

Мы видим, в каком клубке противоречивых мнений стоит гандхарская проблема. Однако в наши дни уже едва ли правомерна защита какой-то единственной из высказанных точек зрения. Было бы несправедливо отказывать в известной обоснованности большинства из приводимых учеными в пользу этих точек зрения аргументов. Но истина, по-видимому, лежит не на отрицании, а на стыке порой как будто и исключаящих друг друга мнений. Попробуем извлечь из них рациональное зерно.

Аргументы сторонников греческого или римского генезиса гандхарской скульптуры базировались на стилистических аналогиях. Так, если А. Фуше сопоставлял изображения гандхарского Будды с Аполлоном Бельведерским Леохара или с Аполлоном Мусагетом Скопаса, то его оппоненты — с римскими статуями императорского периода; если первый соотносил «Афицу из Лахора» с греческой Палладой, то они — с богиней Ромой. Сторонники римских влияний ставили тему «пути с гирляндами» в связь с позднеримскими саркофагами, а Д. Шлюмберже находил им аналогии в скульптуре республиканского времени и т. д.

Общность отдельных образов и мотивов гандхарского ваяния с некоторыми произведениями и греческой и римской пластики бесспорно есть. Но творцами здесь были не импортированные мастера, и не предметы заморского экспорта были в Гандхаре прямым источником вдохновения. Объяснение этой общности в том, что в творчестве как римских, так и парфянских, бактрийских, а также гандхарских мастеров, при всех различиях их локального культурного подслоя, имелось и общее наслоение —



163

*Женские головы.
Фрагмент рельефа из Буткары.
Камень*

эллинистическая культура в разных ее проявлениях, в том числе и в пластическом искусстве.

Что касается собственно греко-римских мотивов и образов, то в обширном наследии гандхарской скульптуры они не столь многочисленны. Подобно тому как коринфский ордер, чья греко-римская подоснова несомненна, вошел, притом с заметным видоизменением пропорций и деталей, в зодчество Гандхары, в котором общая композиция построек и их архитектурные формы имели совершенно не греческий, а местный характер, так и скульптурные мотивы греко-римского типа были второстепенными в гандхарской пластике, тематика и образы которой имели иную природу.

Пути воздействия эллинистической культуры на Гандхару были сложны, а ее проникновение шло не столько прямо, сколько опосредствованно. Оно, возможно, началось уже вслед за походами Александра, но закрепление его было обусловлено не вторжением греков, а иными факторами. Первые греки-колонисты (яваны), вероятно, были посетителями и передатчиками эллинистических традиций. Восприятие же и творческое претворение их в большей мере было связано с периодами вхождения этих областей в состав греко-бактрийского (III—II вв. до н. э.) и сако-парфянского (II в. до н. э.—I в. н. э.) царств, когда в придворной среде поддерживалась эллинская культура, чтились эллинические боги, употреблялся греческий алфавит.

Черты филэллинизма запечатлены и в художественной культуре этих государств. Раскопки огромного города греков—городища Ай-Ханум на побережье Окса—Амударьи в Афганистане выявили портики зданий с коринфскими колоннами, мраморную герму, статуи Диониса и Геракла. Вскрытия в Таксиле дали произведения мелкой пластики с образами Эроса, Диониса, гиппокампа, пиришествующих сцен в духе греческих изображений.

К этому следует добавить обильные сборы на обеих городищах монет, на которых и в греко-бактрийском и в скифо-парфянском чекане выбивались образы главных и второстепенных божеств греческого пантеона. Этот массовый, всем доступный для обозрения нумизматический материал—вероятно, не без определенного намерения тех, по чьему распоряжению он изготовлялся монетариями,—играл роль зримой, широкой пропаганды культов, исповедуемых правителями, культуры, с которой эти культы были связаны, и через нее—с греческим искусством, разработавшим классические скульптурные эталоны самих божеств и создавшим глубоко достоверный «иллюзионистический портрет». Той же цели могли служить государственные празднества, показ народу пластических изображений официально почитаемых божеств и храмы, украшенные их изваяниями.



161

Головы.
Фрагмент карниза ритона.
Из Нисы.
Слоновая кость.
II в. до н. э.

В эпоху Кушан для всего кушанского региона не прошел бесследно и римский экспорт. Оживление торговли через морские порты на западном побережье Индостанского полуострова, откуда заморские купцы поднимались по Инду, как и караванные тропы Великого шелкового пути, пересекавшие Иранское плато и горные цепи Памиро-Гималайской системы, создавали благоприятные возможности для международной торговли. Драгоценные изделия прикладного искусства из восточноримских провинций—Сирии, Александрии—проникали в самое сердце Азии. Богатейший набор римского стекла и бронз, индийской резной кости, китайских лаков, гипсовых муляжей с греческих рельефов, обнаруженный в едином комплексе в Беграме (Афганистан), дает выразительную картину встречи в азиатском центре разнородных культур.

Эллинистические мотивы на почве Гандхары первоначально предстают в изделиях малых форм (серебряные и бронзовые сосуды, ювелирные украшения, каменные туалетные диски). В I в. до н. э. они сказываются и в архитектуре буддийских сооружений и связанном с ней скульптурном оформлении.

Характерны «дионисийские мотивы» с изображением музыкантов и танцоров, мужчин и женщин с цветами и сосудами. В какой взаимосвязи они могли бы быть с джагаками и жителями Будды Гаутамы, составлявшими основной сюжетный цикл гандхарского ваяния? Выше уже была отмечена стилистическая близость этих изображений с мотивами и персонажами на ритонах из парфянской Нисы (II в. до н. э.), где дионисийская тематика естественна в силу самого назначения этих сосудов для пиршественных и ритуальных возлияний. Как и рельефы на ритонах из Нисы, гандхарские рельефы данной группы несут в себе черты эллинистического искусства—в их композиции царит классическое равновесие, фигуры разделены гладким фоном, каждая завершена в себе самой. Между тем в сценах из жизни принца Сиддхартхи темы игры на музыкальных инструментах, выступления танцовщиц и акробатов переданы в композициях, обильно насыщенных фигурами и атрибутами, причем не только одеяния и инструменты, а самый облик исполнителей, стиль танца, замысловатость поз—все здесь иное, чисто индийское.

Определяют ли эти различия рельефов только временной промежуток? Думается, нет: это различие художественных критериев, преобладавших в эллинистическом ваянии, с одной стороны, в индийском—с другой.

Дионисийская тематика имела заметное распространение в античном искусстве Среднего Востока. Ее иконографические образы нередко были навеяны эллинистическим искусством, но на местной почве они получали локальную окраску, а иногда и вполне оригинальное воплощение. Их популярность объясняется существованием

Илл.
160—162



165

*Процессия гирлядоносцев.
Фрагмент рельефа из Таксилы.
Камень*

собственных народных культов и празднеств, связанных со сбором лоз винограда и виноделением или с изготовлением иных напитков, возбуждающих или одурманивающих, какими были, например, в древнем Иране хаома, а в древней Индии сома.

По-видимому, адаптация дионисийских образов ранее, чем в Гандхаре, началась в Бактрии и Восточной Парфии — странах тесных контактов с эллинистическим миром. Развитие здесь виноградарства и виноделия, засвидетельствованное античными авторами, подтверждается открытием при археологических раскопках большого числа винохранилищ — хумхан, нескольких виноделен, а в Старой Нисе — целого архива хозяйственных документов, связанных с поставкой вина в царские винохранилища.

Произведения бактрийского и восточнопарфянского искусства III—II вв. до н. э. служат свидетельством не только пирашественно-бытового потребления вина, но и его роли в соответствующих культах дионисийского характера. В царских хранилищах парфянской Нисы открыты десятки ритуальных ритонов из слоновой кости, украшенных рельефами, в своем большинстве дионисийского содержания. Здесь же оказалась и часть терракотовой матрицы, дающей оттиск крупной виноградной грозди. В Ай-Ханум была найдена небольшая мраморная скульптура — дионисийский персонаж, нагой, в венке. Статуя не закончена обработкой, то есть явно местного изготовления, так как незавершенной ее бы не стали вывозить из далеких стран.

Дионисийская тематика была распространена в Бактрии и в кушанское время. В главном зале дворца в Халчаяне (I в. до н. э. — I в. н. э.) одну из стен украшали живописные узоры с мотивом виноградной лозы, а по верху стен тянулся скульптурный фриз, заполненный процессией носителей гирлянд, чередующихся с бюстами козлорогих сатиров, музыкантов и скоморохов. Процессия детей с гирляндами, в свесах которых расположены полуфигуры музыкантов, представлена на каменном рельефе из династического святилища Великих Кунан в Сурх-Котале (II в. н. э.).

Среди кушано-бактрийских терракотовых статуэток, изготовлявшихся на массовый спрос (свидетельство популярности определенных культовых образов в широкой среде), упомянем изображение бородатого, козлоухого певца-танцора на матрице из Дальверзин-тепе, мужские фигуры с виноградной кистью в руке из Дильберджина и Емиш-тепе. В гандхарском ваянии в оформление буддийских построек помимо сцен с музыкантами и танцорами также входит мотив веселой процессии детей, несущих гирлянды с крупными полуфигурами в их свесах.

Труднообъяснимым кажется, почему дионисийские темы и образы вошли в иконографию религии, доктрина которой призывала к отказу от упоительных удовольствий и житейских усад. Шумное, оргиастическое празднество с возлияниями и музы-

Илл.
167, 168

Илл.
166



166

*Процессия гирляноносцев.
Фрагмент рельефа из Сурх-Котала.
Камень.
II в. н. э.*



167

*Гирляноносец.
Из Халчалла.
Глина раскрашенная.
Конец I в. до н. э.— начало I в. н. э.*



168

*Гирляноносец.
Из Халчалла.
Глина раскрашенная.
Конец I в. до н. э.— начало I в. н. э.*



169

*Атлант.
Из Сикри.
Камень*



170

*Кентавр.
Фрагмент ритона.
Из Нисы.
Слоновая кость.
II в. до н. э.*

кой противоречит сосредоточенной размеренности буддийского ритуала. А между тем приверженность к теме «путти с гирляндами» подтверждают рельефы из буддийских комплексов Таксилы, Буткары, Мекхасанды, Хадды, Термеза и других пунктов.

Быть может, объяснение в том, что дионисизм выражал не только радость жизни, а экстаз высвобождения духа от власти приземленного бытия. Не случайна прямая связь дионисизма в Греции с историей театра в его и комедийном и трагедийном жанрах, а в римском искусстве—введение сцен дионисийского фиаса и «путти с гирляндами» в оформление саркофагов. Для индийской философии, сложившейся в буддизме, уход из жизни—это переход в другую субстанцию. Концепция кармы, включающей безначальность и бесконечность перерождений и превращений, когда индивидуальное «я» (атман) лишь сменяет телесное обличье, внушала, что «умерший» равнозначен «возрожденному», ибо карма—это смена бесконечных трансформаций телесной оболочки. Конец же им может положить лишь достижение нирваны—высокоблаженное, вечное состояние инобытия, без страха нового перерождения.

Таким образом, введение процессии гирляноносцев, музыкантов и актеров в скульптурное оформление тела ступы не противоречило ее символике как памятного сооружения Будды, мавзолея над частицами его праха или реликвиями. Более того, если напомнить о древности индийского профессионального театра, возникшего, как полагают, на основе синтеза народных зрелищ Индии и греческих трагедийных и комедийных действ, то сам изобразительный мотив этой процессии в буддийском цикле логически входит в тот же индо-греческий синтез.

В скульптуре Бактрии (Халчаян, Сурх-Котал, Фаяз-тепе) участники процессии гирляноносцев эллинизированы по стилю, но вместе с тем в их облике нередко подчеркнуты местный этнический тип и детали (например, куафюра, музыкальные инструменты). На многих гандхарских рельефах этой группы явственна индианизация образов и реалий. Вместо игривых, пухлых мальчуганов—«путти» появляются мускулистые подростки, на концах гирлянд свисают то кисти винограда, то тропические плоды, полуфигуры в свесах изображены в индийских тюрбанах и ожерельях. В свое время Дж. Маршалл пытался обосновать хронологию рельефов данной группы, пола-



171

*Голова Ваджранани.
Из Буткары.
Камень*



172

*Голова Марка Аврелия.
Мрамор.
II в. н. э.*

гая, что большая близость их к греко-римскому прототипу определяет и более раннюю датировку, в то время как возрастающая индианизация образов указывает на более позднюю дату. Думается, что это не так (не случайно те и другие встречаются в единых хронологических слоях); суть, скорее, в принадлежности гандхарских ваятелей к разным мастерским—более эллинизированного или более индианизированного направления.

Другой эллинизированный в своей основе скульптурный мотив—это атлант, вошедший в гандхарскую пластику, по-видимому, опосредствованно через Парфию (сравните фигуры на ритонах из парфянской Нисы). Но в Гандхаре это не титан греческой мифологии, обреченный извечно поддерживать небосвод, а лишь скульптурная деталь. Если в храме Зевса в Акраганте атланты замещают несущие столбы, поддерживающие архитрав, то в Гандхаре они не подменяют пиластр, а размещены между ними, чередуясь в правильном ритме, причем не повторяют друг друга, а варьируют сходный статуарный тип. Фигуры атлантов как бы создают добавочные зримые опоры для массивных, сложнопрофилированных тяг и карнизов, венчающих пьедесталы или ярусы ступ, тем самым подчеркивая тяжеловесность всего массива постройки и ее горизонтальных членений.

Эта тенденция запечатлена и в образах самих атлантов. Лишь немногие из них напоминают эллинистический прообраз могучего, немолодого, бородатого атлета. Таков, например, атлант из Сикри. Это почти объемно выполненная полуфигура бородатого мужа с горделивой осанкой, кудлатой головой и могучим торсом с перекачивающейся мускулатурой. Но в большинстве гандхарские атланты выполнены в горельефе, и они как бы придавлены непосильным грузом—голова уходит в плечи, руки напряжены, ноги раздвинуты, одна поджата, другая, согнутая в колене, далеко отставлена в сторону. Лица их под спутанной шапкой волос иногда бородатые, но чаще безбородые, притом нередко гротескно широкие, с распластанными чертами. Порой они напоминают безобразных, пучеглазых, пузатых карликов.

Гандхарские атланты, иконография которых имеет греческие истоки, это не эллинистические титаны, а люди шудры—низшей касты древнеиндийского общества, обреченные

*Илл.
170*

*Илл.
169*



173

*Голова монаха.
Из Шатри-Батлол.
Камень*



174

*Голова пожилого римлянина.
Мрамор.
Вторая четверть I в. н. э.*

на черный, неблагодарный труд. Но и им, шудрам, нашлось место в постройках, призванных прославить Будду, проповедовавшего доброту к людям всех социальных рангов. Присутствие атлантов-шудр в рельефах ступ раскрывает, таким образом, идею вовлечения в буддийскую веру всех от мала до велика, и символика здесь в том, что эти малые мира сего своими могучими, натруженными руками поддерживают нижний ярус здания буддизма.

Еще пример. Там, где ваятели, изображая даже персонажей свиты Будды, прибегали к эллинистическому источнику, обращаясь вместе с тем к реальной модели, они достигали почти портретной достоверности и одухотворенности образов. Это во многом сближает их с римской портретной скульптурой. И потому, быть может, не столь уж неожиданна стиливая близость голов Ваджрапани и Марка Аврелия, обнаруженных в столь удаленных друг от друга пунктах, как Буткара в Пакистане и Аквинкум в Венгрии⁵⁵. Или голов гандхарских монахов и портретных бюстов римлян.

Воздействие эллинизма на духовную и художественную культуру азиатского Востока—это сложный процесс, существо которого заключалось не в прямых заимствованиях и не в послушном следовании его урокам, но во включении искусства азиатских стран в орбиту тех общественных идей и духовных устремлений, которые захватили весь цивилизованный круг античного мира. Северо-Западная Индия не осталась при этом в стороне.

По мнению Р. Циммера, идейно-художественное существо западного стиля оставалось непонятным ваятелям Гандхары в силу самого их психического склада. Взамен чувственно-импрессионистского искусства здесь развивался духовно отвлеченный стиль, направленный на дематериализацию камня, преобразующий субстанцию в познавательную фантасмагорию. Не существо во плоти, но лишь его молчаливо возвещаемая суть—такой видится она в позднегандхарских формах⁵⁶.

Противопоставление мистического начала в искусстве Индии рационалистически земной его основе в искусстве античного Запада отстаивал и ряд индийских ученых. С.-М. Эль-Мансури формулировал это так: «Искусство Индии и Египта было идеалистично по своей сути в гораздо большей мере, чем западное, оно было в наивысшей

*Илл.
171, 172*

*Илл.
173, 174*



175

*Голова Будды.
Из Шатри-Батлол.
Камень*



176

*Голова Аполлона Бельведерского.
Фрагмент статуи.
Мрамор.
IV в. до н. э.*

мере мистическим, символическим и трансцендентным. Художник был жрецом и поэтом, а искусство служило призывом к воображению и стремилось воплотить спиритуализм и абстрактность надземных сфер»⁵⁷.

Сведение смысла древневосточных культур к мистицизму и трансцендентности как их имманентной сущности, к сожалению, глубоко укоренилось в науке. Это представление распространяют и на индийское искусство как отражение стойкой, не изменяющейся с веками психологии народа. Между тем если черты спиритуализма и мистицизма и были присущи искусству Индии, то не во всем, и не во все эпохи, и не во всех проявлениях. Против таких воззрений своих соотечественников восставал еще Рабиндранат Тагор. «Мы считаем,—писал он,—что древние индусы не обладали обыкновенной плотью из мяса и крови, они были просто живыми шлоками шастр; вселенная представлялась им Майей, и они целыми днями бормотали молитвы. Мы сознаем умом, но не можем внутренне ощутить, что они вели войны, защищали свое государство, занимались поэзией и искусством, пересекали океан, торговали, что в их характерах были черты добра и зла, они спорили, бунтовали, полемизировали—одним словом, жили»⁵⁸.

Гандхарская скульптура неоднoplanова. В ней спаяно многое: реализм и трансцендентность; символично-религиозный смысл и народная мудрость; исполненное философского подтекста повествование о жизни великого подвижника Шакья-Муни и сценки народной или придворной жизни; тема Добра и «одоление запечатленного в демонических ликах Зла».

Изъять из этой скульптуры ее глубоко жизненную основу, сузив ее одной лишь трансцендентностью,—значит обескровить искусство, в основе своей глубоко гуманистическое, обращенное к человеку ради его совершенствования в нормах высокой нравственности, проповедовавшей буддизм. Нельзя не согласиться со словами большого знатока не только культурного наследия Индии, но и духа своего народа, Джавахарлала Неру, который писал: «В Индии во все периоды расцвета ее культуры наблюдается восторг перед жизнью, природой, наслаждение своим существованием, развитие искусства, музыки, литературы, пения, танцев, живописи и театра и даже

весьма совершенное исследование отношений между полами. Немыслимо, чтобы все эти проявления энергичной и богатой жизни могли быть порождены культурой или мировоззрением, основанным на идее о призрачности или никчемности мира. Ясно, что ни одна культура, основанная на идее о призрачности мира, не могла бы просуществовать несколько тысячелетий»⁵⁹.

Искусство Гандхары подхватило и развило именно тот аспект буддийского учения, который нес в себе духовные запасы животворящей силы и высокого гуманизма. Значение личности и деятельности Будды и буддизма в период его творческой, а не поздней, догматической стадии тот же Дж. Неру расшифровывал так:

«У Будды хватило мужества выступить против популярной религии, суеверий, обрядности и жреческого ритуала, а также против всех привилегированных групп, цеплявшихся за них. Он осудил также метафизические и теологические воззрения, чудотворство, откровения и сношения со сверхъестественными силами. Он взывал к логике, разуму и опыту; на первый план он выдвигал этику; его метод был методом психологического анализа—психология без души. Весь его метод после затхлой атмосферы метафизических рассуждений был подобен струе свежего ветра, дующего с гор»⁶⁰.

Жития Будды, как светлый путь подвижничества во имя людей, составили главный цикл гандхарской скульптуры. Он охватывает основные периоды и события долгого жизненного пути Шакья-Муни. Рождение, детство и юность, проведенные в роскоши дворцового быта. Соприкосновение со зрелищем страданий—болезни, старости и смерти—как неизбежного удела людей. Стремление к познанию смысла бытия, отказ от царского сана и уход на поиски истины. Постигание, проповедь нового учения и завоевание все новых и новых приверженцев. Обретение нирваны—уход в абсолютное инобытие. Борьба адептов за идейное наследие буддизма и их примирение. И, наконец, апофеоз вероучения, с веками ставшего одной из мировых религий.

Гандхарское ваияне выдвинуло проблему создания иконографии самого Будды, чье присутствие в искусстве других областей Индии с эпохи Маурьев обозначали лишь каким-либо символом—колесом Закона, лотосом, тюрбаном. Передача Будды в образе человека поставила очень сложную идейно-художественную задачу: зримыми средствами показать, что, хотя «се—человек», в его человеческом существе воплощено то возвышенно-одухотворенное, что подняло Будду над людским окружением. Пока он фигурирует в цикле джатак как принц Сиддхартха—это благородный юноша в расцвете молодости и красоты. Но Будда, обретший истину,—уже иное: это глубоко духовный образ, телесная оболочка которого должна передавать высшую мудрость и неисчерпаемую доброту, душевное равновесие и устраненность от земных тревог, активностей деяния во имя приобщения окружающих к своему учению и глубокую самопогруженность созерцателя.

Разработанные ранее индийским ваиянием образы божеств абсолютно не отвечали этой идее. В них было слишком много порыва, тревоги и напряжения, ибо божества индуизма пребывали и действовали в мире неистовых страстей. Соответственно и люди были как бы захвачены вихрем их деяний и извечной предопределенностью собственной судьбы—кармы.

Есть определенная закономерность в том, что иконография Будды возникает лишь через несколько столетий после появления самого буддизма и времени жизни его основателя Шакья-Муни—личности исторической, но с веками оплетенной легендами. То же явление мы отмечаем и в христианстве, где образ Христа складывается к IV в. от рождения Христова, притом вначале в подражательной концепции буколического пастушка—Доброго Пастыря. И лишь ортодоксальная церковь Византии выдвигает перед искусством определенную изобразительную программу образа Христа.

Объяснение этому лежит, по-видимому, в факторе временной отдаленности, когда реальная или исторически придуманная фигура проповедника нового вероучения—сына царя (Будда) или пасынка плотника (сын человеческий, Христос, объявленный по смерти сыном божьим)—за ходом веков приобретает черты божества, вокруг которого слагаются канонизированные духовенством представления, догматы и ритуалы. Тогда возникает потребность в зримом его восприятии верующими, и тогда-то привлекаются художники, чтобы создать его иконографический облик.

Но даже при заданной идейной программе этот образ возникает не вдруг, а проходит через стадии поиска, становления и канонизации. Вначале мастера обращаются



177

*Статуя стоящего Будды.
Из Давалта.
Камень*



178

*Статуя оратора.
Бронза.
Конец II в. н. э.*

Илл.
175, 176

к уже существующим художественным идеалам, затем отталкиваются от них и, наконец, создают тот новый образ, который закрепляется в искусстве на многие века.

Так, образы Будды и бодисатв вбирают в себя черты греческого Аполлона, но ваятели придают им азиатский овал лица и лотосовидное очертание глаз, так что от греческого идеала остаются лишь шиньон и нос, продолжающий линию лба. Они воспринимают игру драпировок от греческого лигаматия или римской тоги, но обряжают Будду в индийские одежды, а бодисатвам сохраняют богатые перевязи, ожерелья и браслеты индийской знати. И все же не это слияние внешних черт и примет определяет совершенно новый скульптурный тип в мировом ваянии, а тот духовный строй, который воплощен пластическими средствами в облике Будды и бодисатв, выражая идейную концепцию буддизма.



179

Голова мужчины.
Из Гандхары.
Камень

Будда отвергал веру в существование богов, но в повседневной обрядности в народе по-прежнему сохранялось почитание богов индуизма, и в конечном счете буддизм их адаптировал. Как дань этому и в пластическом искусстве Будда нередко представлен в многофигурных композициях в окружении сонма божеств и второстепенных полубожеств индуистского пантеона.

Тема проповеди, познания высшей истины, одним из положений которого является активное деяние во имя добра и блага людей, находит свое воплощение в сценах шествия Будды-проповедника. В его фигуре усматривается общность со статуарными образами греческих мудрецов или римских патрициев. В сценах проповеди к словам Будды прислушиваются почитатели и новообращенные, а вокруг реют фигуры небожителей, и все с восторгом взирают на него, как бы создавая театральный хор, воспевающий славу возвышенным словам Учителя, причем хор не аскетический, а радостно-просветленный. Она, эта радость, запечатлена в облике прекрасных гениев и дэватов, лица которых полны юной прелести, пышнокудрые прически обрамляют нежный овал с правильными чертами, на головах повязки в драгоценных камнях, на шее тяжелые ожерелья, а в руках букеты или гирлянды цветов.

Эволюция буддизма заключалась в том, что постепенно из этического учения он превращается в вероучение, из философского мировоззрения — в религиозную доктрину, когда, по выражению М. Таддеи, «Будда сменил плащ Учителя на мантию Божества»⁶¹. Соответственно менялось и содержание буддийского искусства, и этот процесс наглядно запечатлен в гандхарской скульптуре. Интересны размышления португальского писателя XIX в. Эса де Кейроша о существе этого процесса:

«Буддизм выработал самую возвышенную метафизику и самую благородную мораль на свете. Но куда бы ни проникал буддизм... для толпы он всегда состоял из обрядов, церемоний, благочестивых поступков... Чем больше религия освобождается от умозрительных наслоений богословия, морали, гуманизма и т. д., отбрасывая их в присутствующие им области философии, этики и поэзии, тем непосредственней создает прямое и простое единение людей с их богом. ...Мистическое общение человека с богом, к которому вы стремитесь, навеки останется привилегией избранных духа, приви-

Илл.
177, 178



180

*Голова кушанского принца.
Из Халчаяна.
Глина раскрашенная.
Конец I в. до н. э.—начало I в. н. э.*



181

*Голова мужчины.
Из Дильберджина.
Глина раскрашенная.
I—II вв.*

легией немногих. Для толпы же—будь то толпа языческая, христианская, магометанская, дикая или культурная—религия будет всегда иметь одну цель: выпросить у бога милость и отвести его гнев. И материальным средством достижения этой цели всегда будут храмы, священники, алтари, богослужения, облачения, образа»⁶².

Восприятие буддизма в высокоинтеллектуальной среде и народный взгляд на его существо были неоднородны, но то и другое очень точно учитывалось духовенством, которое вносило в ритуал элементы, удовлетворявшие всех. Искусство с его огромной эмоционально воздействующей силой призывалось на службу религии в первую очередь. И в этом отношении скульптура Гандхары дает поучительный пример.

Монастыри с их живописными комплексами сооружений, искусно вписанных в красоту природного ландшафта, принимали паломников, которые следовали среди дворов, святилищ, ступ. Сам этот проход включался в церемониал священнодействий, внушая вдохновенный трепет и благоговение простым сердцам. Скульптурное же оформление ступ, вокруг которых совершался обряд прадакшина, и храмовых ниш, откуда на проходивших взирали статуи Будд и бодисатв, захватывали олухотворенностью и совершенством пластического воплощения. Они закрепляли в душе образы и события, знакомые приходившим с детских лет—по устным ли пересказам деревенскими сказителями жития Будды Гаутамы или по прочтении поэмы великого Ашвагхоши. Рельефы ступ были особенно близки восприятию людей из широкой народной среды своей повествовательно-сказовой системой. Отрешенный же взгляд Будды и загадочная улыбка бодисатв воспринимались просвещенными посетителями из высших каст как сопричастие к сокровенной тайне.

Знаменательную черту индийской культуры при Кушанах и Гунтах составляло появление теоретических трактатов по искусству. В числе их—трактат о театре «Натьяшастра», приписываемый легендарному мудрецу Бхарате, где содержится теория драматургии, определяются виды драматургических представлений и основные типы действующих лиц, правила актерской игры, законы жестов, пластики движений, приемы пантомимы, характер музыкального сопровождения, а также излагается теория восприятия театрального искусства.



182

*Демон из воинства Мары.
Фрагмент рельефа из Буткары.
Камень*



183

*Фрагмент крошкетейна.
Собор Парижской богоматери.
XIII в.*

В IV—V вв. теоретик литературы Бхамахи создает трактат «Кавьялакшара», посвященный анализу эстетического существа изящной словесности, системы поэтических форм, стилистики поэтического языка, достоинством которого он считал ясность и доступность.

В первых веках нашей эры складывается «Читралакшана», в переводе — «Характерные черты живописи», где содержатся сведения «о размерах, характерных особенностях, пропорциях и формах, украшениях и красотах». Выше мы уже останавливались на древних архитектурных трактатах разных эпох, наиболее известный из которых, «Манасара-Шильпашастра», помимо архитектуры включает также разделы, связанные со скульптурой: обработку дерева, камня, создание образов божеств.

Эти трактаты приобрели догматический характер уже в VI—VII вв., когда буддизм, завоевав Дальний Восток и Юго-Восточную Азию, в самой Индии клонился к упадку. Закостенев в бездушной обрядности, он накладывает печать жесткой регламентации на изображения Будд и бодисатв⁶³: трактаты предписывают им строго определенные формы, детали, позы, атрибуты и расцветки⁶⁴.

В кушанский период в скульптуре Гандхары эти предписания еще не были так строги, а в гуптское время они уже довели над мастерами.

«Манасара-Шильпашастра» содержит очень строгую регламентацию труда мастеров художественных профессий — зодчих, скульпторов, живописцев. Мастера — говорится в этом трактате — должны знать тексты Вед, быть осведомленными в тридцати двух учебниках по ремеслу. Они должны входить в одну из верхних каст (чаще всего эти мастера состояли в касте вайшьев, но ни в коем случае среди касты шудр, представители которой привлекались лишь к вспомогательным работам), имея внешними признаками ожерелье и кольцо священных трав при почитании божества. Мастер должен сохранять верность жене, иметь профессиональные навыки, быть пiousным, осведомленным в разных науках. Работать он должен в одиночестве или с другими художниками, но никогда — в присутствии мирян⁶⁵.

Таким образом, здесь сформулированы предписания глубокого профессионализма, широких познаний, пiousности и нравственной чистоты. А сам творческий акт рас-



184

*Крылатый гений.
Фрагмент кронштейна.
Из Буткары.
Камень*



185

*Фрагмент консоли.
Либерфрауэнкирхе в Ариштадте.
XIII в.*

смачивается почти как священнодействие («Служенье муз не терпит суеты»). В четвертой главе «Сакранитишары» прямо говорится о том, что «выполнение художественных образов обусловлено взаимоотношением между обожателем и обожаемым»⁶⁶ — то есть между создателем образа божества и самим божеством.

Появление теоретических сочинений по искусству, обобщающих творческий опыт поколений и разрабатывающих его систематику как руководство для современных и будущих поколений, знаменует высокий общекультурный уровень, достигнутый страной и народом. Глубокая воспитующая роль таких трактатов бесспорна. Но диалектика явления в том, что они таят в себе опасность стабилизации форм и правил, превращения художественных закономерностей в канон, нарушение которого рассматривается и осуждается как нарушение догмата.

Можно по-разному, разумеется, подходить к канону: позитивная и негативная оценка его имеют закономерные основания. Говоря о гандхарском каноне, обычно подразумевают прежде всего канонический образ Будды и бодисатв.

В каноне Будды было достигнуто наивысшее изобразительное приближение к идее Учителя — созерцателя и деятеля, создателя философского учения, которое стало вероучением, со временем захватившим огромную часть азиатского мира. К статуарному канону Будды можно приложить слова Рабиндраната Тагора: «Смысл мастерства заключается в том, чтобы отбросить все, что можно отбросить, и принять все, что необходимо принять»⁶⁷. В нем воплощена именно эта наивысшая мера мастерства.

В меньшей мере канон коснулся передачи второстепенных мифологических существ и мирян. Однако и здесь вырабатываются определенные иконографические типы, охарактеризованные в предыдущей главе. В кушанское время, в частности, значительную роль сыграла династическая иконография Кушан.

Гуптский период как бы закрепляет достижения предшествующих веков во многих сферах художественной культуры, придав им характер канона, выражением чего служит послушное следование упомянутым трактатам по архитектуре, живописи, театральному искусству, танцу и т. п. Но, как всякая догма, они становятся непроходимым барьером на пути к новаторству.



186

*Голова аскета.
Из Буткары.
Камень*

В позднегандхарской скульптуре мы наблюдаем, с одной стороны, высокое техническое совершенство обработки материала, точно разработанные и пропорционально уравновешенные композиции, отстоявшийся цикл мотивов и образов, но с другой — утомительный повтор шаблонных схем и однообразие персонажей. Утверждение канона и стремление к ускорению процесса работы приводят к широкому применению гипсовой скульптуры, где отдельные детали, а иногда и целые фигуры оттискиваются или отливаются посредством матриц.

Последние выполнялись с высокосовершенных образцов работы первоклассных ваятелей, но их многократное тиражирование обесценивало то индивидуально-неповторимое, что было присуще подлинникам.

Скульптура Гандхары эпохи Гуптов подошла к той опасной черте, когда установился шаблон определенных композиций, состава и размещения участников, их поз и облика, их одеяний и атрибутов. В этот период еще создавались шедевры, но неизмеримо больше — посредственные повторы, в которых была начисто утрачена творческая индивидуальность мастеров.

Объяснение тому, быть может, — в ослаблении роли буддизма. И не только потому, что время Гуптов отмечено нарастанием и торжеством индуистских верований, в которых триединство: Брахмы —демиурга, творящего вселенную, Вишну, ее охраняющего, и Шивы — бога страсти и разрушения — оттесняет доктрину буддизма, уже утратившего привлекательность этической проповеди в мире, где неизменно царили зло, насилие и несправедливость. Благостное устремление к нирване не могло соперничать, например, со страстным динамизмом культа Шивы, вобравшим в себя многие черты народных верований, связанных с природными стихиями и древнейшими культами плодородия, где столь большую роль играли оргиастические и эротические моменты. А эта экстатическая религия требовала иного художественного воплощения, нежели буддийское ваяние Гандхары, которое все более заостривалось в кругу канонизированных мотивов и форм.

В период своего расцвета гандхарское ваяние разработало собственный, не греко-римский, но и не чисто индийский идеал мужской и женской красоты. Образы ста-



187

*Голова сатира.
Из Халчанна.
Глина раскрашенная*



188

*Голова Христа.
Фрагмент статуи портала.
Собор в Фрейбурге.
XIII—XV вв.*

рости как одной из неустрашимых бед, настигающих человека на склоне жизни, в скульптуре Гандхары почти не встречаются. Характерно, что, хотя Будда Гаутама и дожил до восьмидесяти лет, гандхарские скульпторы никогда, даже в рельефах на темы его последних лет и паринирваны, не изображали Будду стариком. Стан у него здесь прямой, лицо без единой морщинки. Если не считать изображений старых отшельников и некоторых монахов, то мужчины в гандхарской пластике также как бы неподвластны годам. Бодисатвы и дэваты полны очарования юности, прочие мифологические существа и миряне переданы в возмужалом возрасте, с отлично моделированным статным или коренастым телом.

В трактате «Читралакшана» приведены указания на пропорции фигур, которые следовало соблюдать при изображении правителей и других людей, богов и демонов с их характерными признаками. Исчисление этих пропорций дано в единицах, причем «каждая [мера] по отношению к следующей возрастает в восемь раз». Но там же дана оговорка: «Чтобы избежать уродливых форм, нужно в пределах указанных размеров поступать по собственному усмотрению»⁶⁸.

Позднее, по мере закрепления канонов, индийские средневековые теоретики (например, Санкрачарья, VIII в.) предписывали соблюдение строжайших пропорций, выраженных в числовых соотношениях⁶⁹. По этому поводу Рабиндранат Тагор, обращаясь к богине красоты, воскликнул: «Эти законы, о Богиня, не для тебя, — эти каноны, что я описываю, эти мелочные анализы созданы для культовых образов. Но бесчисленны формы, которые ты принимаешь, о Красота, и никакие шастры не смогут их определить»⁷⁰.

Иконометрия, в которой формы и образы исчислены во всех деталях, в пропорциональных соотношениях от пальцев руки до общего роста фигуры, в гандхарском ваянии при Кушанах еще не играла столь строгой роли и едва ли она закрепилась в нем ранее времени Гуптов. Этому содействовало в известной мере и возрастающее применение литого гипса, когда крупные части тела и отдельные детали оттискивались с помощью матриц, выполненных по образцам, изготовленным ваятелями с глубокой теоретической подготовкой.



189

*Голова адоранта.
Из Гандхары.
Камень*



190

*Мужская голова.
Замок в Маркзуде.
Конец XVI в.*

По поводу изображения женщин в «Читралакшана» говорится: «Как и при изображении правителей, полагаясь на собственное усмотрение, следует изображать их пропорционально сложенными и скромными. Везде во всех позах они должны изображаться стройными, молодыми и свежими»⁷¹.

В гандхарской скульптуре женщины предстают в расцвете женственности и пышных форм. Можно выделить здесь три разновидности. Одни изваяния—их меньше—восходят к эллинистическому прототипу, закрепленному еще в греко-бактрийское время: статные, с мягкими формами зрелого тела, обрисованного драпирующей туникой, подхваченной под грудью,—такими они предстают в рельефах «дионисийского» цикла, в упомянутой статуе «Афины из Лахора» и полуобнаженном торсе из Шахри-Бахлол. Для них присуща классическая поза «уравновешенного покоя», которая была одним из достижений греческого ваяния в его поисках гармонии человеческого тела.

Другие женские изображения—а они преобладают в гандхарских рельефах—следуют индийским понятиям о женской красоте. Пластическим воплощением их были якшини—полуобнаженные, пышнотелые, в чувственных поворотах, подчеркивающих гибкость стана, с крутыми бедрами и тяжелыми чашами груди, между которых ниспадают массивные ожерелья. Эти вычурные изгибы тела, перекрещенные или раздвинутые ноги в тяжелых браслетах напоминают позиции донны сохранившихся древнеиндийских ритуальных танцев. Подобный тип женской красоты запечатлен в классической литературе Индии, как, например, в следующем отрывке из «Панчатантры»:

«Газелеоких жен, чья добродетель—грех,
прославленных повсюду
Упругостью груди, живым сияньем глаз,
преlestными устами,
Кудрявой головой, размерностью в речах,
великолепьем бедер,
Пугливостью своей и чарами в любви...»⁷².

Третий тип, передающий реальные или идеализированные портреты знатных адорантис, как бы синтезирует два предыдущих. Это дамы в костюмах и головных убо-

рах местной моды кушанской и гунтской эпох, участвующие в сценах почитания Будды. Сам этот акт требует той смиренности облика, которому отвечает классическая поза «уравновешенного покоя» и скромный полуоборот слегка склоненной головы. В лучших образцах перед нами предстают подлинные портреты реальных женщин тех далеких времен—с передачей этнического типа, индивидуальных черт, особым, а не подчиненным стандартным нормам внешним обликом, а иногда и запечатленной в их лицах психологической характеристикой.

В гандхарской скульптуре есть и своего рода черты народности, и это сближает ее в наибольшей мере с пластическим искусством всей античной Индии. Проявление народности здесь—в обращении к фольклору то в сказово-нравоучительных сюжетах, то в сценах одухотворенного общения человека с животными (обезьянами, змеями-наги, слоном), то в образах сказочных, очеловеченных по облику духов природы (якшинь, киннари и др.). И в передаче картинок из народной жизни, когда великий Будда—нередко его величие выражено чисто масштабным увеличением фигуры—общается с простыми людьми, посещая ли хижину аскета, принимая ли спонс у доброго крестьянина-косаря. И, наконец,—в повышенном интересе ряда скульпторов к разнообразному этносу народонаселения Гандхары; среди подобных творений есть подлинные шедевры.

Одну из характерных черт культуры всего античного мира составлял синтез искусств. Он был присущ и Гандхаре.

Взаимопроникновение разных видов и жанров искусства издревле характерно для Индии. Так, в прозаическое повествование нередко вводились стихотворные вставки, содержащие либо поучение, либо афоризм, либо намек на какой-то известный рассказ, либо басню.

В индийском театре драматическое действие перемежалось вокальными и танцевальными номерами, отражая глубинную связь с древнейшими обрядовыми действиями, которые некогда составляли длительную церемонию, сопровождавшуюся пением, игрой на музыкальных инструментах, танцами и пантомимой.

Синтез господствовал и в изобразительных искусствах Индии: скульптура и живопись были взаимосвязаны с архитектурой, соподчинены архитектонике ее объемов, поверхностей и пространственной среды. Такое органическое слияние архитектурной и скульптурной пластики присуще и гандхарской школе. Изолированные монументальные статуи—главным образом громадные фигуры Будды—включались в замкнутое пространство святилищ, полуоткрытое пространство дворов, открытое и архитектурно организованное пространство ансамблей. Но преобладали настенная скульптура и горельеф. Они входили в композиции ниш, трехлопастных или килевидных арок (Будда или бодисатва и иногда—фигуры предстоящих), в ленточные либо аркатурные фризовые поля ступы, в оформление кронштейнов (гаргули, гандхарвы), капителей (фигура среди листьев аканта, парные фигуры львов-грифонов, бычков). Архитектура—будь то целая стена или конструктивная деталь—здесь организует пластические элементы, а скульптурные включения соподчиняются общему ритму архитектурной композиции.

Скульптуре Гандхары не чужд был индивидуальный светский портрет, привнесенный из эллицизированной-азиатской среды. В других областях Индии он встречается крайне редко: даже в династийном храме Матхуры образы кушанских царей и принцев отличаются лишь деталями одеяний и головных уборов, в то время как лица их однотипны и идолоподобно-застылы. Не случайно в трактате «Сакранитанара», где поощряется создание образов индуистских божеств, подчиненных ряду канонических предписаний, реалистически портретное изображение людей строго осуждается.

А.-К. Кумарасвами выделяет в скульптурных портретах два различных типа: посмертно почитаемые, исторически идеальные образы, с одной стороны, и взятые из жизни, полные чувства народные образы—с другой. В индийских текстах подчеркивается различие между зримо воспринимаемым внешним обликом и внутренней сущностью каждого из изображений первого типа, где внутреннее может быть раскрыто и понято лишь путем углубленного созерцания. В «Уттаратантре» содержится абзац о художниках, где объясняется трансцендентность изображения Будды, в котором каждая деталь имеет особое значение не физической оболочки, но мистической сущности⁷³.

Между тем гандхарская скульптура наряду с канонизированными образами Будды, бодисатв и второстепенных божеств дает цикл реальных—и реалистических по своему

выполнению — мирских персонажей из царской, аристократической и народной среды, причем облик многих из них явно портретен.

Илл.
179—181

И все же этот цикл во многом уступает тому богатству реалистических образов, которые подарила исследователям Хадда в Нагарахаре, или тех, которые были открыты в Бактрии (Ай-Ханум, Дильберджин, Дальверзин-тепе, Халчаян). Примечательно, что часть бактрийской скульптуры этого плана обнаружена не в буддийских комплексах, а в храмах иных религий и во дворцах.

Со времени греко-бактрийских басилевсов в Индию проникает чеканка монет с портретными изображениями государей (традиция эта была продолжена при Кушанах). Через Паропомисады, где греко-бактрийские царьки правили еще в I в. до н. э., уже после завоевания Бактрии племенами саков и юедей, портретный жанр был воспринят в Гандхаре, а при Кушанах и в Матхуре. Династическое искусство, как его иногда именуют, или, поскольку термин этот несколько сужен, правомерней сказать — светская линия искусства Гандхары обязана своим происхождением тем токам, которые шли сюда из-за Гиндукуша.

В гандхарской скульптуре может быть выделен особый «инфернальный» круг образов. В индийской мифологии демонические существа ведут свое начало из глубины веков, когда были сильны пережитки тотемизма. В их облике народная фантазия сочетала животное и людское начало в причудливых, но органически слитных формах. Но когда и где они оформлялись на индийской почве в изобразительном искусстве? В пластических произведениях времени Мохенджо-Даро (число которых вообще-то невелико) их нет. Терракоты хараппской культуры III—II тысячелетий до н. э., как и статуэтки первой половины I тысячелетия до н. э. из Матхуры, передают идолоподобный облик богини-змеи и фигурки различных вполне реальных животных — быка, слона, собаки, но полиморфные изображения здесь очень редки. А между тем фантастические существа этого рода фигурируют в древнем устном фольклоре Индии в необычайном разнообразии. «Махабхарата» дает тому неоспоримое свидетельство.

Появление в Индии полиморфных существ было, по-видимому, связано знакомством с искусством соседних областей праиндоэвропейского мира и произошло это около середины I тысячелетия до н. э., когда таким соседом стала обширная держава Ахеменидов. Само ахеменидское искусство, в свою очередь, многое впитало от более ранних форм художественной культуры древнего Востока, создавшего сфинксов, керубимов, грифонов, демонов с отталкивающей личиной и с лапами, когтями, крыльями, хвостами хищных птиц, зверей, скорпионов на человеческом торсе. Доахеменидский Иран в так называемых луристанских бронзах запечатлел особенно странный цикл демонических существ, сочетающих антропоморфные и зооморфные элементы. Из этого богатого творческого фонда народной фантазии искусство ахеменидского Ирана вобрало и закрепило многие образы. Некоторые из них уже ко времени заката древнеиранской державы были восприняты ваятелями Индии эпохи Маурьев — таковы, например, львы-грифоны, которые нередко венчают памятные столбы — стамбы и капитали колонн.

Но главный цикл демонических образов был создан в Индии значительно позднее, в первых веках нашей эры и именно фантазией ваятелей гандхарского круга. Они уже отталкиваются от древневосточного мифологического мышления и принадлежат античному мирозерцанию с его повышенным интересом к человеческому интеллекту не только в прекрасных или героических проявлениях, но и во всех тех странных, жестоких, необузданных и страстных формах, которые присущи разнообразным граням человеческой личности.

Мир этих «демонов» особенно разнообразен даже не столько в главных художественных центрах Гандхары, сколько в ее периферийных ответвлениях, например в Буткаре, в Хадде, притом по-разному воплощенных в этих двух художественных центрах.

Демоны многочисленны в рельефах на темы войска Мары, но есть и иная категория демонических существ. Таковы отдельные фигуры фризов, к которым как нельзя более подходит термин «химеры»: из тела каменной кладки, поддерживающей свесы карнизов, выступали выполненные в полном объеме полуфигуры, чьи морды-лики взирали по-звериному настороженно и по-человечески умно.

Здесь мы подходим к одному из удивительных феноменов гандхарской скульптуры, словно бы предвещающей некоторые образы и стилиевые черты средневекового искусства Западной Европы⁷⁴. Иные архаты напоминают апостолов и самого Христа в скульптуре готических соборов, демонические существа и карликовидные атланты —

Илл.
186—188

Пл.
182—185,
189, 190

химер, а буддийские небожители-дэваты—католических ангелов. Выносные плиты в архитектуре готики поддерживаются полуфигурами жанрового характера, сходными со скульптурами гандхарских кронштейнов.

В отношении дэват и ангелов еще можно искать объяснение в едином истоке греко-римского искусства, причем если для европейских ваятелей это были реминисценции некогда отринутого классического наследия, то для гандхарских—результатом его прямого восприятия. Но в остальном гандхаро-готические параллели остаются одной из тех загадок, которые искусство ставит порой перед потомками. Многовековой интервал и многие тысячи километров отделяют пластическое искусство Гандхары от скульптуры средневековой Европы, возможность любого—непосредственного или опосредованного—знакомства здесь исключена, а между тем общность некоторых образов и стилевых черт поразительна. Может быть, объяснение этому в том, что высокая духовность и склонность к символическому наряду с обращением к типам и образам окружающей среды были сродни как буддийскому искусству на стадии еще не окончательно сковавшей его канонизации, так и христианскому средневековому искусству Запада.

Прямое же восприятие гандхарских традиций, творческих достижений и художественных открытий сказалось в тех странах, куда вело распространение буддизма. Его начальные отблески отражены в ваянии Матхуры, с одной стороны, и в областях от Нагарахары до Северной Бактрии и Маргианы—с другой.

В эпоху Кушан и Гуптов засвидетельствовано прямое участие гандхарских мастеров в оформлении буддийских построек во вновь возникавших буддийских центрах. В Хадде, Беграме, Кундузе обнаружены рельефы гандхарского стиля, причем выполнены они на шифере, которого вблизи этих пунктов нет. Налицо либо приезд гандхарских мастеров вместе с привычным для них материалом, либо прямой привоз из Гандхары готовых рельефов. Свидетельством того, что такой привоз практиковался, служат небольшие гандхарские рельефы, обнаруженные в реликварии ступы, возведенной в далекой Маргиане у стен Гяур-калы древнего Мерва. Одновременно наблюдается и работа местных ваятелей на местных материалах—в Матхуре на красном песчанике, в Бактрии на белых мраморовидных известняках, а также в глине и в гипсе.

На юге Узбекистана, особенно вдоль побережья Аму-дарьи, следы буддийских колоний открыты на кушанских городищах. Буддийские монастыри Фаяз-тепе и Каратеке (первый наземный, второй—полузастенный) исследованы в старом Термезе, комплексы буддийских строений в Айргаме, Хатия-Рабаде, буддийское святилище—на Дальверзин-тепе. И всюду обнаружена скульптура, генезис которой явно лежит в лоне гандхарской школы.

Все эти области высокой древней культуры вносят в буддийскую скульптуру свои особенные локальные черты. Так, в Хадде, где мастера вообще предпочитали формовку в гипсе, сложилась своя, отличная от гандхарской, буддийская скульптурная школа, создавшая неповторимые шедевры.

В V—VII вв. в спектр гандхарской школы попадает вся Средняя и Юго-Восточная Азия, Дальний Восток и Малайский архипелаг. И хотя буддийская пластика претерпевает здесь существенные видоизменения, отвечающие этническим особенностям и духовным запросам разнородных и разноречивых народов, их населявших, гандхарский подслон проступает под новой, иной оболочкой. Сколь стойким он был, свидетельствуют рельефы X в. в буддийском комплексе Боробудура на Яве, где многие приемы композиции и отношения к пластике человеческой фигуры вызывают к индийской скульптуре времени Гуптов IV—V вв., в свою очередь многое воспринявшей от гандхарской традиции.

Окидывая вновь ретроспективным взглядом то лучшее, что создало искусство Гандхары—ее скульптуру, мы видим, что это было не застывшее, но развивающееся явление. Приведенную выше стилистическую классификацию рельефов Буткары, предложенную Д. Фаченной, считаем возможным значительно расширить материалами из других гандхарских центров.

На основе археологически датированных и стилистических данных в развитии гандхарского ваяния могут быть выделены три основных этапа: раннегандхарский (I в. до н. э.—I в. н. э.), среднегандхарский (I—II вв.) и позднегандхарский (III в.—начало V в.). Резких рубежей между ними нет, процесс перехода был последовательным и

плавным. Но черты эволюции бесспорны, причем они затрагивали и содержание и форму, хотя тематика оставалась по преимуществу буддийской.

Раннегандхарский этап. В рельефах—повествовательный стиль и фризообразная композиция. Материал—преимущественно серый и синеватый темный шифер. Ведутся поиски и складывается иконография образов Будды и бодисатв, еще не отлившихся в канон. Тематика рельефов разнообразна. Преобладает сказово-повествовательный жанр на темы джатак и эпизодов из жизни Будды Гаутамы. Передки нейтральные сюжеты, например из «дионисийского» круга: винопитие, музыканты, танцоры.

Распределение фигур на рельефах ленточно-фризообразное. В композиции выделен гладкий фон, сами фигуры пластически объемны, переданы в разнонаправленном движении и поворотах. Это относится и к образу стоящего Будды: торс его в некотором повороте, голова слегка склонена к участникам сцены и на лице начертано благоволение. Будда сидящий передан фронтально, что обусловлено, однако, еще не каноном, а «позой йога». Образы мирян, а также ряда второстепенных божеств реалистичны, нередко индивидуальные, по-видимому взяты ваятелями с натуры. Складки одежд естественны и мягки, напоминая своим распределением драпировки греческих статуй.

Эллинистические и эллинизированно-азиатские (парфянские, бактрийские) связи отображены в «дионисийском цикле», в образах Ваджрапани, атлантов, амуров. Среди декоративных мотивов—аканты, гирлянда из лавровых листьев. Появляются комбинированные капители, где из куши акантов выступает бюст бодисатвы, дэвата, гандхарвы.

Среднегандхарский этап. Драматизированный стиль в рельефах—объемно-пространственные композиции. Материал скульптуры—тот же серый и синевато-темный шифер, глина и формованный гипс.

Тематика преимущественно повествовательная (сюжеты джатак и житий Будды Гаутамы), прокламативная (Будда и знатные донаторы), иконообразная (Будда или бодисатва между дэватами и почитателями). Продолжается разработка иконографии Будды и бодисатв, и складывается их канон.

В композиции рельефов—театрализованный принцип: воссоединение в едином поле как бы нескольких сцен единого сюжета. Построение по горизонтали, но не фризообразное, а размещение фигур в двух-трех пространственных планах при еще большем, чем ранее, разнообразии поз и поворотов. В передаче этнического типа лиц, одеяний, головных уборов нарастает индианизация образов. Она запечатлена не только в джатаках, но и в «дионисийских» мотивах с уже измененным содержанием (изображения музыкантов или же стоящих донаторов). Получают распространение фризы эллинистически римского типа—«путти с гирляндами».

В прокламативных сценах фигурируют индогандхарские и кушанские донаторы и донатрисы. Многие портретны, хотя среди них преобладают образы типизированные.

Из эллинистических деталей сохраняются коринфизированные и комбинированные капители, последние—с фигурами буддийского характера. С архитектурными формами связаны также скульптурные фигуры на кронштейнах—крылатые гении, гандхарвы, карлики-атланты, несущие карниз; изредка одиночные головки на карнизах—все индианизированного облика. В орнаментальном репертуаре популярен лотос.

Позднегандхарский этап. Иконообразный стиль, фронтальные композиции. Материал—зеленоватый шифер, глина; широко применяется формованный гипс. Темы джатак и жития Будды почти исчезают. Стабилизируется буддийский канон. Изображения преимущественно наподобие киота икон: повторение строго фронтальных фигур сидящих или стоящих Будд и бодисатв, представленных в одиночку либо с небольшим числом других персонажей с двух сторон (дэваты, монахи, адоранты), причем центральная фигура изображена как бы вне и помимо них—она обращена на зрителя.

Фигуры объемны, но выявление пространства не играет в композиции существенной роли. Размеры фигур, согласно небесной и земной иерархии, резко сокращаются от Будды к его почитателям.

Облик участников окончательно индианизирован, а все индивидуальное в них устранено: это абстрактно-локальный этнический тип. Складки одежд мелки, дробны, жестковаты.

Из декоративно-пластических мотивов греко-римского происхождения сохраняются «путти с гирляндами», где пухлых малышей заменяют дюжие подростки, гирлянды выполнены сухо-орнаментально, а в свесах их размещены полуфигуры донаторов в тюрбанах или крылатых дэватов.

Иератизм и трафарет господствуют в скульптуре, но в ней заключены те отстоявшиеся, канонизированные образы и черты, которые получают свое обновление в искусстве уже не Гандхары, а других воспринявших буддизм стран.

* * *

Школа гандхарской скульптуры на своем почти 500-летнем пути предстает как сложное, многосоставное, но целостное явление, в котором слияние разнородных элементов нельзя уподобить ни угловатым стыкам, ни сварным швам. Оно напоминает закон интерференции, который физики иллюстрируют простым и наглядным примером. В тихую заводь пруда брошен камень—круги воды расширяются равномерно от центра, ослабевая на периферии. Но если в разных местах одновременно или с некоторыми интервалами, с большей или меньшей силой пущено несколько камней, от каждого из которых расходятся круговые волны, то при встрече круги смещаются, вздымаются гребнями, сильная волна одолевает более слабую, но и сама изменяет форму, сдвигается с орбиты, приобретает иное качество...

Не так же и в искусстве?

Рожденный в некой зоне художественный импульс широкими кругами расходится вдаль, тревожа недвижную до того гладь. Но если к ним устремлены встречные, хотя бы и не столь сложные, движения, возникают замысловатые всплески, в которых уже трудно определить, какие из первоначальных, разнонаправленных сил их создают. Так в процессе взаимодействий в искусстве возникают новые качества и их плавно очерченная слитность, образующая не заданный и не предвиденный в изначальных движениях новый, гармоничный, порой причудливый художественный феномен.

Таким рисуется гандхарское искусство—своеобразное явление художественной культуры Индии. Оно формировалось в широких взаимосвязях с искусством других регионов античного мира—Греко-Бактрии и Парфии, эллинистических государств и восточноримских провинций, сопредельных областей Индии и Паропомисад, но главным центром его оставалась сама Гандхара и главным создателем—ее высокоодаренный народ.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: *Deydier H.* Contribution à l'étude de l'art du Gandhara. Paris, 1950.
- ² См. главные монографии об искусстве (в основном о скульптуре) Гандхары: *Grünwedel A.* Buddhistische Kunst in Indien. Berlin, 1900; *Foucher A.* L'art gréco-bouddhique du Gandhara. Paris, vol. 1—1905, vol. 2—1917, 1922, 1951; *Idem.* The Beginning of Buddhist Art. London, 1917; *Ingholt G.* [and *Lyons J.*]. Gandharan Art in Pakistan. New York, 1947; *Marshall J.* The Buddhist Art of Gandhara. Cambridge, 1960; *Faccenna D.* Butkara. Sculpture from the Sacred Area of Butkara I (Swat, Pakistan), 2 vols. Roma, 1962; *Hallade M.* Gandharan Art of North India. New York, 1968. См. также разделы об искусстве Гандхары в кн.: *Fergusson J.* History of Indian and Eastern Architecture, vol. 1. New York, 1899; *Coomaraswamy A.* History of Indian and Indonesian Art. New York, 1927; *Bachhofer L.* Early Indian Sculpture, New York, 1929; *Combaz G.* L'Inde et l'Orient classique. Paris, 1937; *Majumdar N. G.* A Guide to the Sculpture in the Indian Museum. Pt. 2. The Greco-Buddhist School of Gandhara. Delhi, 1937; *Ashton L.* (Ed.). The Art of India and Pakistan. London, 1948; *Wheeler M.* Five Thousand Years of Pakistan. London, 1950; *Marshall J.* Taxila, 3 vols. Cambridge, 1951; *Rowland B.* The art and Architecture of India. Harondsworth, 1953 (3 ed.—1967); *Shakur M. A.* A Guide to the Peshawar Museum. Peshawar, 1954; *Zimmer H.* The Art of Indian Asia. New York, 1954; *Franz H. G.* Buddhistische Kunst Indiens. Leipzig, 1965; *Seckel D.* The Art of Buddhism. London, 1965; *Rosenfield J.* The Dynastic Arts of the Kushans. Berkeley and Los Angeles, 1967; *Dani A. H.* Gandharan Art in Pakistan. Peshawar, 1968; *Mizuno S.* Mekhasanda. Kyoto, 1969; *Dani A. H.* Chakdara Fort and Gandharan Art.—«Ancient Pakistan», vol. 4, Peshawar, 1971.
- ³ См.: *Тюлев С. И.* Архитектура Индии. М., 1939; *Виноградова Н., Прокофьев О.* Искусство древней Индии.— В кн.: Всеобщая история искусств, т. 1. М., 1956; *Ильин Г. Ф.* Древнеиндийский город Таксила. М., 1958; *Лебедев Ю. Д.* Гандхарское искусство.— В кн.: Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия, т. 1. М., 1962; *Тюлев С. И.* Искусство Индии. М., 1968; *Короцкая А. А.* Сокровища индийского искусства. М., 1966; *Она же.* Архитектура Индии.— В кн.: Всеобщая история архитектуры, т. 1. М., 1970.
- ⁴ См. данные археологических исследований гандхарских городищ и погребенных в них архитектурных руин в указанных публикациях: *Marshall J.* Taxila; *Mizuno S.* Op. cit.; *Dani A. H.* Chakdara Fort... См. также: *Faccenna D., Gullini G.* Reports in the Campaign 1956—1958 in Swat (Pakistan). Rome, 1962; *Wheeler M.* Charsada, a Metropolis of the North-West Frontier. Oxford, 1962; *Dani A. H.* Shaikhan-Dheri Excavation.—«Ancient Pakistan», vol. 2. Peshawar, 1965—1966.
- ⁵ См.: *Schlingloff D.* Die Altindische Stadt.—«Akademie der Wissenschaften und Literatur. Abhandlung der Geistes und Sozialwissenschaftlichen Klasse. Wiesbaden, 1969, N 5, S. 24, Abb. 19, 20.
- ⁶ См.: *Asharya P. K.* Manasara Silpa-Shastra. Oxford (6. г.).
- ⁷ См.: *Bhattacharya T.* The Canon of Indian Art or a Study of Vastuvidya. Calcutta, 1963.
- ⁸ Ibid., p. 124, сл.
- ⁹ Ibid., p. 29, сл.; 43, сл.
- ¹⁰ См. извлечения из кн. Филострата «Жизнеописание Аполлония Тианского», II, 23.— В кн.: Архитектура античного мира. Сост. В. П. Зубов и Ф. А. Петровский. М., 1940, с. 494.
- ¹¹ См.: *Przyluski J.* The Harmika and the Origin of the Buddhist Stupa.—«Indian Classical Quarterly», XI, 2, p. 199, сл.
- ¹² О генезисе ступ Гандхары см.: *Combaz G.* L'évolution du Stupa en Asie. Mélanges chinois et bouddhiques, vol. 2. Bruxelles, 1933, p. 166, сл.; vol. 3, 1935, p. 103, сл.; p. 108, сл.; p. 124, сл.; *Longhurst A. H.* The Story of the Stupa. Colombo, 1936; *Franz H. G.* Ein unbekannter Stupa des Sammlung Gay und die Entwicklung des Stupa im Gebiet des alten Gandhara.—«Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft», Bd 109, H. 1. Wiesbaden, 1959, S. 128, сл.; *Idem.* Buddhistische Kunst Indiens, S. 17, сл.; *Zimmer H.* Op. cit., p. 231, сл. Небезынтересно, что корневая основа слова «ступа» — «тепе» донныне сохранилась в терминологии Среднего Востока в значении большого оплывшего холма, причем археологического, а не естественного происхождения.
- ¹³ См. примеч. 10, II, 43.
- ¹⁴ Там же, II, 24.
- ¹⁵ См.: *Coomaraswamy A.* Ancient Archaic Terracottas. Leipzig, 1928, p. 70, сл.; *Puri B. K.* India in the Time of Patanjali. Bombay, 1957, p. 251, сл.; *Wheeler M.* Charsada..., p. 104, сл.; *Dani A. H.* Op. cit.—«Ancient Pakistan», vol. 2, p. 48, сл.
- ¹⁶ См.: *Banerjee J. N.* The Development of Hindu Iconography. Calcutta, 1941, p. 227, сл.
- ¹⁷ См.: *Hallade M.* Arts de l'Asie ancienne. Thèmes et motifs. vol. I. L'Inde. Paris, 1954, pl. V-42.
- ¹⁸ См.: *Coomaraswamy A.* Introduction to the Indian Art. Adyan, 1956, p. 331, сл.
- ¹⁹ *Неру Дж.* Открытие Индии. М., 1955, с. 135.
- ²⁰ См.: *Foucher A.* L'art gréco-bouddhique..., vol. 2, p. 48, fig. 321—332.
- ²¹ См.: *Deltrop G., Hausmann U., Wegner N.* Die Flavien. Berlin, 1966, pl. 51, 52; *Sadurska A.* Les portraits romains dans les collections polonaises. Warszawa, 1972, pl. 13.
- ²² Махабхарата.— В кн.: Махабхарата. Рамаяна. «Б-ка всемирн. лит.», серия I, т. 2. М., 1974, с. 133.
- ²³ См.: *Combaz G.* L'Inde et l'Orient classique, p. 204—205.
- ²⁴ Махабхарата, с. 258—259.
- ²⁵ Джаммапада. М., 1960, с. 120.
- ²⁶ Панчатантра. Серия «Лит. памятники». М., 1958, с. 62.
- ²⁷ См.: *Hallade M.* Gandharan Art of North India, pl. 80.
- ²⁸ См.: *Foucher A.* L'art gréco-bouddhique du Gandhara; *Idem.* The Beginnings of the Buddhist Art.
- ²⁹ *Foucher A.* La vieille route de l'Inde de Bactres à Taxila. Mémoires de la Délégation archéologique Française en Afghanistan, t. 1, pt. 2, Paris, 1947, p. 306, сл.

- ³⁰ Grousset R. L'Inde. Paris, 1949, p. 42.
- ³¹ См.: Buchthal H. Foundations for a Chronology of Gandhara Sculpture.—«Transaction of the Oriental Ceramic Society. 1942—1943». London, 1944; *Idem*. The Western Aspects of Gandhara Sculpture.—«Proceedings of the British Academy», t. 31. London, 1945; Rowland B. Revisited Chronology of Gandhara Sculpture.—«Art Bulletin», 18, 1936; *Idem*. The Art and Architecture of India; *Idem*. Gandhara, Rome and Mathura.—«Archives of the Chinese Art Society of America», vol. 10, 1936; *Idem*. Rome and Gandhara.—«East and West», vol. 9, 1938, N 3; Wheeler M. Romano-Buddhist Art.—«Antiquity», t. 23, 1949; *Idem*. Rome Beyond the Imperial Frontiers, London, 1954; Soper A. C. The Roman Style in Gandhara.—«American Journal of Archaeology», vol. 55, 1954, N 4.
- ³² Rowland B. Rome and Gandhara, p. 199—208.
- ³³ Coomaraswamy A. Buddha and the Gospel of Buddhism. Bombay, 1936, p. 330, 331.
- ³⁴ Kodrington K. The Art of India and Pakistan. Catalogue of the Exhibition. London, 1947—1948, p. 13.
- ³⁵ См.: Ingholt H. Palmyrene and Gandharan Sculpture. Yale University Art Gallery, 1954.
- ³⁶ См.: Ingholt H. [and Lyons T.]. Op. cit., p. 24, с. 1.
- ³⁷ См.: Dani A. H. Gandharan Art in Pakistan, p. 19—20.
- ³⁸ См.: Marshall J. The Buddhist Art of Gandhara.
- ³⁹ См. рец.: Soper A.—«Artibus Asiae», vol. 23, 1960, N 3/4, p. 262, с. 1.
- ⁴⁰ См.: Dani A. H. Gandharan Art in Pakistan, p. 20, с. 1.
- ⁴¹ См.: Zimmer H. Op. cit., p. 340, 343.
- ⁴² См.: Schlumberger D. Descendants non-méditerranéens de l'art grec.—«Syria», 1960, N 1—2; *Idem*. Art parthe, art gréco-bouddhique, art gréco-romain. Atti del settimo Congresso internazionale di Archeologia Classica, vol. 3. Roma, 1961. Те же позиции разделял и Р. Гиршман (см.: Ghirshman R. Iran. Parthes et Sassanides. Paris, 1962, p. 2—5).
- ⁴³ См.: Пугаченкова Г. А. Бактрийский и парфянский вклад в формирование гандхарской школы.—В кн.: Искусство Индии (сборник статей). М., 1969.
- ⁴⁴ Там же, с. 74.
- ⁴⁵ Coomaraswamy A. K. The Indian Origin of the Buddha Image.—«Journal of American Oriental Society», vol. 46, 1926; *Idem*. The Origin of the Buddha Image.—«Art Bulletin», N 6, 1927.
- ⁴⁶ См.: Lamotte E. Histoire du bouddhisme Indiens. Louvain, 1968, p. 181—182.
- ⁴⁷ Dani A. H. Gandharan Art..., p. 24, с. 1; *Idem*. Shaikhan-Dheri Excavation, p. 29, с. 1; *Idem*. Chakdara Fort..., p. 14, с. 1, 20, с. 1.
- ⁴⁸ См., рец.: Taddei M. «Ancient Pakistan», IV.—«East and West», vol. 23, N 3—4, 1973, p. 380, с. 1.
- ⁴⁹ См.: Dobbins K. W. Gandharan Art from Stratified Excavations.—«East and West», vol. 23, N 3—4, 1973, p. 279, с. 1.
- ⁵⁰ См.: Faccenna D. Excavations of the Italian Archaeological Mission (IsMEO) in Pakistan: Some Problems of Gandharan Art and Architecture.—В кн.: Центральная Азия в кушанскую эпоху, т. 1. М., 1974, с. 126, с. 1.
- ⁵¹ См.: Faccenna D. Butkara..., pl. 137—288.
- ⁵² *Ibid.*, pl. 18—112.
- ⁵³ *Ibid.*, pl. 289—335.
- ⁵⁴ *Ibid.*, pl. 488—519.
- ⁵⁵ См.: Poczy K. Cz. Aquincum. Budapest, 1969, pl. 1.
- ⁵⁶ См.: Zimmer H. Op. cit., p. 340.
- ⁵⁷ El Mansouri S. M. Art-culture of India and Egypt. Calcutta, 1959, p. 69.
- ⁵⁸ Тагор Р. Бенгальская национальная литература.—Соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1957, с. 266.
- ⁵⁹ Неру Дж. Указ. соч., с. 83.
- ⁶⁰ Там же, с. 122.
- ⁶¹ Taddei M. Inde. Genève, 1970, p. 176.
- ⁶² Эса де Кейрош Ж.-М. Переписка Фрадики Мендеса.—В кн.: Преступление падре Амаро. Переписка Фрадики Мендеса. «Б-ка всемирн. лит.», серия 2, т. 127. М., 1970, с. 539, 540.
- ⁶³ См.: Bhattacharya B. The Indian Buddhist Iconographia. 2 ed. Calcutta, 1958; Varma K. M. The Role of Polychromy in Indian Statuary.—«Artibus Asia», vol. 24/2, 1961.
- ⁶⁴ К примеру, семь смертных Будд обычно имели желтое или позолоченное тело (см.: Bhattacharya B. Op. cit., p. 76—77).
- ⁶⁵ См.: Zimmer H. Op. cit., p. 320.
- ⁶⁶ *Ibid.*
- ⁶⁷ Тагор Р. Литературный критик.—Соч. в 8-ми т., т. 8, с. 287.
- ⁶⁸ Читралакшана (Характерные черты живописи). Пер. и примеч. М. И. Воробьевой-Десятовской.—В кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 1. М., 1966, с. 30, 37.
- ⁶⁹ См.: Combaz G. L'Inde et l'Orient classique, p. 97, с. 1.
- ⁷⁰ Тагор Р. N. Art et anatomie hindous. Paris, 1921, p. 14.
- ⁷¹ Читралакшана, с. 38.
- ⁷² Панчатантра, с. 49.
- ⁷³ См.: Coomaraswamy A. Figures of Speech and Figures of Thought. London, 1946, p. 161, с. 1; *Idem*. Christian and Oriental Philosophy of Art. New York, 1956, p. 117, с. 1.
- ⁷⁴ См.: Rowland B. Art in East and West. Harvard, 1965.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

На суперобложке:

Статуя Будды.
Из Лориан-Тангай.
Камень.
Калькутта, Индийский музей.

1
Бхир-Маунд.
План города.
V—IV вв. до н. э.

2
Бхита.
План города.
V—IV вв. до н. э.

3
Сиркап.
План города.
III в. до н. э.—I в. н. э.

4
Шейхан-Дхери.
Аэрофотосъемка.

5
Укрепления Сиркапа.
План.
I в. до н. э.—I в. н. э.

6
Укрепления Сирсукха.
План.
II в. н. э.

7
Каменная кладка стен.
Ступа Дхармараджика в Таксиле.
I в. н. э.

8
Жилой дом в Бхите.
План.
V—IV вв. до н. э.

9
Жилой дом в Сиркапе.
План.
III—II вв. до н. э.

* Проблема датировки произведений гандхарской скульптуры до сих пор остается предметом неутихающих дискуссий, и один и тот же памятник фигурирует в разных изданиях по-разному, иногда со сдвигом в несколько столетий. В силу этого в подписях под иллюстрациями автор воздерживается от дат, приводя их лишь в отношении городищ и памятников архитектуры, датировка которых подкреплена археологическими данными.

10
Жилые дома в Шейхан-Дхери.
План.
I—II вв.

11
Дворец в Сиркапе.
План.
I в. до н. э.—I в. н. э.

12
Культовый комплекс
в Бхир-Маунде.
План.
V—IV вв. до н. э.

13
Апсидальный храм в Сиркапе.
План.
I в. н. э.

14
Храм Джандиал в Таксиле.
План и детали колонн.
III—II вв. до н. э.

15
Архитектурный комплекс
у главной ступы в Джемаль-Гархи.
План.

16
Монастырь и ступа Тахти-Бахи.
План.
II—IV вв.

17
Архитектурный комплекс
монастыря Джолиан в Таксиле.
План.

18
Монастырь и ступа Тахти-Бахи.
Реконструкция.
II—IV вв.

19
Архитектурный комплекс
у главной ступы Дхармараджика
в Таксиле.
План.

20
Пьедестал и лестница ступы
в Таксиле.

21
Раскопки малых ступ в Буткаре.
Фотография. 1957.

22
Вотивная ступа из Сиркапа.
Реконструкция.
I в. до н. э.—I в. н. э.

23
Вотивная ступа из Таксилы.
II—III вв.

24
Капитель из Буткары.
Камень.
I—II вв.
Рим, Национальный музей
восточного искусства.

25
Капитель из Буткары.
Камень.
I—II вв.
Турин, Городской музей
древнего искусства.

26
Капитель из Джемаль-Гархи.
Камень.
I—II вв.
Лондон, Британский музей

27
Статуэтка Афродиты (?).
Из Таксилы.
Золото.
Таксила, Археологический музей.

28
Статуэтка Гарпократа.
Из Таксилы.
Бронза.
Таксила, Археологический музей.

29
Статуэтка мальчика.
Из Шейхан-Дхери.
Терракота.
II в. до н. э.
Пешавар, Музей.

30, 31
Статуэтки богини —
покровительницы природы.
Фрагменты.
Из Шейхан-Дхери.
Терракота.
III—II вв. до н. э.
Пешавар, Музей

32, 33
Статуэтка богини.
Из Таксилы.

Камень.
I в. н. э.
Таксила, Археологический музей.

34
Туалетный диск с изображением
сцены пиришества.
Из Таксилы.

Камень.
I в. до н. э.—I в. н. э.
Таксила, Археологический музей.

35
Туалетный диск с изображением
всадницы на гиппокампе.
Из Таксилы.

Камень.
I в. до н. э.—I в. н. э.
Таксила, Археологический музей.

36
Сосуд с изображением
ритуальной сцены.
Фрагмент.
Из Шейхан-Дхери.
Керамика.
Пешавар, Музей.

37
Сосуд с изображением
ритуальной сцены.
Фрагмент.
Из Таксилы.
Керамика.
Таксила, Археологический музей.

38
Статуя сидящего Будды.
Из Лориан-Тангай.
Камень.
Калькутта, Индийский музей.

39
Статуя сидящего Будды.
Камень.
Пешавар, собрание К.-А. Гея.

40
Статуя стоящего Будды.
Из Давлята.
Камень.
Пешавар, собрание К.-А. Гея.

41
Голова Будды.
Из Буткары.
Камень.
Рим, Национальный музей
восточного искусства.

42
Голова Будды.
Из Буткары.
Камень.
Сайду-Шариф,
Археологический музей.

43
Голова Будды.
Из Буткары.
Камень.
Сайду-Шариф,
Археологический музей.

44
Голова Будды.
Из Сикри.

Камень.
Лахор, Центральный музей.

45
Голова Будды.
Из Шахри-Бахлол.
Камень.
Пешавар, Музей.

46
Статуя Будды.
Фрагмент.
Из Шахри-Бахлол.
Камень.
Пешавар, Музей.

47
Голова Будды.
Из Джюлиана.
Гипс.
Таксила, Археологический музей.

48
Голова Будды.
Из Мекхасанды.
Гипс.

49
Статуя бодисатвы.
Фрагмент.
Камень.
Бостон, Музей изящных искусств.

50
Статуя бодисатвы.
Из Шахбаз-Гархи.
Камень.
Париж, Музей Гиме.

51
Статуя бодисатвы Сиддхартхи.
Из Шахри-Бахлол.
Камень.
Лахор, Центральный музей.

52
Статуя бодисатвы Майтреи.
Из Шахри-Бахлол.
Камень.
Пешавар, Музей.

53
Статуя бодисатвы.
Фрагмент.
Из Шахри-Бахлол.
Камень.
Пешавар, Музей.

54
Голова бодисатвы.
Из Мекхасанды.
Гипс.

55
Голова бодисатвы.
Из Буткары.
Камень.
Сайду-Шариф,
Археологический музей.

56
Голова бодисатвы.
Из Полату-Дхери.
Камень.
Пешавар, Музей.

57
Голова Ваджрапани.
Из Буткары.
Камень.
Сайду-Шариф,
Археологический музей.

58
Голова Ваджрапани.
Из Буткары.
Камень.
Рим, Национальный музей
восточного искусства.

59
Статуя Панчики-Куберы.
Из Такала.
Камень.
Лахор, Центральный музей.

60
Статуя Харити.
Из Шейхан-Дхери.
Камень.
Пешавар, Музей.

61
Харити и Панчика-Кубера.
Скульптурная группа.
Из Шейхан-Дхери.
Камень.
Пешавар, Музей.

62
Фарро и Ардохшо (?).
Скульптурная группа.
Из Тахти-Бахи.
Камень.
Лондон, Британский музей.

63
Голова дэвата.
Из Таксилы.
Гипс.
Карачи, Национальный музей
Пакистана.

64
Женский торс.
Из Шахри-Бахлол.
Камень.
Пешавар, Музей.

65
Женский торс.
Из Буткары.
Камень.
Рим, Национальный музей
восточного искусства.

66
Якшиня.
Рельеф.
Камень.
Лахор, Центральный музей.

67
Якшиня.
Из Буткары.
Камень.
Сайду-Шариф,
Археологический музей.

68
Амур.
Фрагмент кронштейна.

Из Буткары.
Камень.
Сайду-Шариф,
Археологический музей.

69
Крылатый гений.
Фрагмент кронштейна.
Из Буткары.
Камень.
Сайду-Шариф,
Археологический музей.

70, 71
Гандхарвы.
Из Буткары.
Камень.

72
Атланты.
Рельеф из Шахри-Бахлол.
Камень.
Пешавар, Музей.

73
Атлант.
Из Буткары.
Камень.
Рим, Национальный музей
восточного искусства.

74
Атлант.
Из Сикри.
Камень.
Лахор, Центральный музей.

75
Статуя «Лахорской Афины».
Камень.
Лахор, Центральный музей.

76
Гиппокамп.
Рельеф из Сикри.
Камень.
Лахор, Центральный музей.

77
Голова монаха.
Из Таксилы.
Гипс.
Таксила, Археологический музей.

78
Голова молодого монаха.
Из Таксилы.
Терракота.
Таксила, Археологический музей.

79
Голова монаха.
Из Шахри-Бахлол.
Камень.
Пешавар, Музей.

80
Голова аскета.
Из Буткары.
Камень.
Рим, Национальный музей
восточного искусства.

81
Молодые аскеты.
Рельеф из Буткары.

Камень.
Рим, Национальный музей
восточного искусства.

82
Статуя адоранта
в кушанском костюме.
Из Буткары.
Камень.
Сайду-Шариф,
Археологический музей.

83
Статуя адоранта
в индийском костюме.
Из Буткары.
Камень.
Сайду-Шариф,
Археологический музей.

84
Адоранты в индийских костюмах.
Скульптурная группа.
Из Буткары.
Камень.
Сайду-Шариф,
Археологический музей.

85
Статуи адорантов
в кушанских костюмах.
Из Буткары.
Камень.
Сайду-Шариф,
Археологический музей.

86
Голова адоранта.
Камень.
Париж, частное собрание.

87
Голова адоранта.
Из Мекхасанды.
Гипс.

88
Голова адоранта.
Камень.
Кембридж (США), Музей искусств
Фогга.

89
Голова адоранта.
Из Буткары.
Камень.
Сайду-Шариф,
Археологический музей.

90
Голова адоранта.
Из Буткары.
Камень.
Рим, Национальный музей
восточного искусства.

91
Голова «варвара».
Из Таксилы.
Камень.
Таксила, Археологический музей.

92
Голова юноши.
Из Буткары.

Камень.
Рим, Национальный музей
восточного искусства.

93
Голова «варвара».
Из Мекхасанды.
Гипс.
Таксила, Археологический музей.

94
Голова юноши.
Из Таксилы.
Гипс.
Таксила, Археологический музей.

95
Женская голова.
Из Буткары.
Камень.
Сайду-Шариф,
Археологический музей.

96
Женская голова.
Из Буткары.
Камень.
Рим, Национальный музей
восточного искусства.

97
Скульптурная группа.
Из Таксилы.
Камень.
Таксила, Археологический музей.

98
Статуя знатной адорантисы.
Из Шахри-Бахлол.
Камень.
Пешавар, Музей.

99
Женская голова.
Из Буткары.
Камень.
Рим, Национальный музей
восточного искусства.

100
Джатака о слоне.
Рельеф из Мардана.
Камень.
Пешавар, собрание К.-А. Гея.

101
Благоверная Амара.
Рельеф из Шахри-Бахлол.
Камень.
Пешавар, Музей.

102—103
Чудо Дипанкары.
Фрагмент рельефа из Беграма.
Камень.
Ташкент, Гос. музей искусств
Узбекской ССР.

104
Чудо Дипанкары.
Рельеф из Сикри.
Камень.
Лахор, Центральный музей.

- 105
Сновидение Майи
и истолкование сна.
Рельеф.
Камень.
Пешавар, собрание К.-А. Гея.
- 106
Истолкование сна.
Рельеф из Сикри.
Камень.
Лахор, Центральный музей.
- 107
Отъезд Майи.
Рельеф из Буткары.
Камень.
Сайду-Шариф,
Археологический музей.
- 108
Рождение Сиддхартхи.
Рельеф.
Камень.
Берлин, Музей индийского
искусства.
- 109
Рождение Чандаки и Кантаки.
Рельеф.
Камень.
Карачи, Национальный музей
Пакистана.
- 110
Отрок Сиддхартха едет в школу.
Рельеф из Чарсады.
Камень.
Лондон, Музей Виктории
и Альберта.
- 111
Отрок Сиддхартха едет в школу.
Рельеф из Буткары.
Камень.
Рим, Национальный музей
восточного искусства.
- 112
Свадьба Сиддхартхи.
Фрагмент рельефа.
Камень.
Лахор, Центральный музей.
- 113
Известие о выборе невесты.
Фрагмент рельефа из Буткары.
Камень.
Сайду-Шариф,
Археологический музей.
- 114—115
Эротическая сцена.
Рельеф из Буткары.
Камень.
Рим, Национальный музей
восточного искусства.
- 116
Первое размышление.
Рельеф из Сикри.
Камень.
Лахор, Центральный музей.
- 117
Музыкантши.
Рельеф из Дхармараджика.
Камень.
Таксила, Археологический музей.
- 118
Спящие музыкантши.
Рельеф.
Камень.
Пешавар, собрание К.-А. Гея.
- 119
Отречение Сиддхартхи.
Рельеф из Жемруда.
Камень.
Карачи, Национальный музей
Пакистана.
- 120
Выезд Сиддхартхи из Капилавасту.
Рельеф из Буткары.
Камень.
Сайду-Шариф,
Археологический музей.
- 121
Выезд Сиддхартхи из Капилавасту.
Фрагмент рельефа из Мекхасанды.
Камень.
- 122
Расставание Сиддхартхи
с Кантаккой.
Рельеф из Сикри.
Камень.
Лахор, Центральный музей.
- 123
Аскеза Гаутамы.
Статуя из Сикри.
Камень.
Лахор, Центральный музей.
- 124
Аскеза Гаутамы.
Статуя из Тахти-Бахи.
Камень.
Пешавар, Музей.
- 125
Предсказание Калики.
Рельеф из Сикри.
Камень.
Лахор, Центральный музей.
- 126
Гаутама, Ваджрапани и косарь.
Рельеф из Мардана.
Камень.
Пешавар, Музей.
- 127
Искушение Гаутамы.
Рельеф из Баудара-Кхархи.
Камень.
Пешавар, Музей.
- 128
Воины Мары.
Фрагмент рельефа из Буткары.
Камень.
- Сайду-Шариф,
Археологический музей.
- 129
Воинство Мары.
Рельеф.
Камень.
Лахор, Центральный музей.
- 130
Воины Мары.
Фрагмент рельефа из Буткары.
Камень.
Сайду-Шариф,
Археологический музей.
- 131
Демон из воинства Мары.
Фрагмент рельефа из Буткары.
Камень.
Сайду-Шариф,
Археологический музей.
- 132
Первая проповедь.
Рельеф.
Камень.
Лахор, Центральный музей.
- 133
Обращение Кашьяпы.
Рельеф из Шахри-Бахлал.
Камень.
Пешавар, Музей.
- 134
Аскеты-огнепоклонники.
Рельеф.
Камень.
Лахор, Центральный музей.
- 135
Обращение Нанды.
Рельеф.
Камень.
Лондон, Британский музей.
- 136
Укрощение черного змея.
Рельеф из Ранигата.
Камень.
Лахор, Центральный музей.
- 137
Горстка пыли.
Рельеф из Шахри-Бахлал.
Камень.
Пешавар, Музей.
- 138
Подношение от обезьяны.
Рельеф из Сикри.
Камень.
Лахор, Центральный музей.
- 139
Избиение Сумагадхой
нагого аскета.
Рельеф из Сикри.
Камень.
Карачи, Национальный музей
Пакистана.
- 140
Обращение Нанды.

- Сумагадха перед Буддой.
Рельеф из долины Свата.
Камень.
Лондон, Музей Виктории
и Альберта.
- 141
Рассказ о замурованной матери.
Рельеф из Джемаль-Гархи.
Камень.
Пешавар, Музей.
- 142
Индра и арфист навещают Будду.
Рельеф из Сикри.
Камень.
Лахор, Центральный музей.
- 143
Индра и арфист навещают Будду.
Рельеф из Маман-Дхери.
Камень.
Пешавар, Музей.
- 144
Приношения Амры.
Рельеф из Сикри.
Камень.
Лахор, Центральный музей.
- 145
Паринирвана.
Рельеф из Мардана.
Камень.
Пешавар, Музей.
- 146
Паринирвана.
Фрагмент рельефа из долины
Свата.
Камень.
Лондон, Музей Виктории
и Альберта.
- 147
Паринирвана.
Рельеф из Лориан-Тангай.
Камень.
Калькутта, Индийский музей.
- 148
Раздел реликвий.
Рельеф из Ранигата.
Камень.
Пешавар, Музей.
- 149
Музыканты и танцовщицы.
Рельеф из долины Свата.
Камень.
Рим, Национальный музей
восточного искусства.
- 150
Сцена пиршества.
Рельеф из Бьюнера.
Камень.
Кливленд, Музей искусства.
- 151
Представление Яшодхары жениху.
Рельеф из Тахти-Бахи.
Камень.
Лондон, Британский музей.
- 152
Пирующая пара.
Фрагмент рельефа из Буткары.
Камень.
Сайду-Шариф,
Археологический музей.
- 153
Кушанские воины-донаторы.
Рельеф из Бьюнера.
Камень.
Торонто, Королевский музей
Онтарио.
- 154
Процессия гирляноносцев.
Фрагмент рельефа.
Камень.
Пешавар, Музей.
- 155
Женские головы между акантами.
Фрагмент рельефа из Буткары.
Камень.
Сайду-Шариф,
Археологический музей.
- 156
Сцена пиршества.
Рельеф.
Камень.
Лахор, Центральный музей.
- 157
Фрагмент декоративного фронтона.
Из Таксилы.
Камень.
Таксила, Археологический музей.
- 158
Декоративный фронтон.
Из Таксилы.
Камень.
Таксила, Археологический музей.
- 159
Будда и предстоящие в нише.
Скульптурная группа
в Мохра-Мораду в Таксиле.
Гипс.
- 160
Сцена пиршества.
Рельеф.
Камень.
Кливленд, Музей искусства.
- 161
Сцена пиршества.
Фрагмент рельефа.
Камень.
Лахор, Центральный музей.
- 162
Дионисийская сцена.
Фриз ритона.
Из Нисы.
Слоновая кость.
II в. до н. э.
- 163
Женские головы.
Фрагмент рельефа из Буткары.
Камень.
Сайду-Шариф,
Археологический музей.
- 164
Головы.
Фрагмент карниза ритона.
Из Нисы.
Слоновая кость.
II в. до н. э.
- 165
Процессия гирляноносцев.
Фрагмент рельефа из Таксилы.
Камень.
Карачи, Национальный музей
Пакистана.
- 166
Процессия гирляноносцев.
Фрагмент рельефа
из Сурх-Котала.
Камень.
II в. н. э.
Кабул, Музей.
- 167—168
Дети-гирляноносцы.
Из Халчаяна.
Глина раскрашенная.
Конец I в. до н. э.— начало I в. н. э.
Ташкент, Гос. музей искусств
Узбекской ССР.
- 169
Атлант.
Из Сикри.
Камень.
Лахор, Центральный музей.
- 170
Кентавр.
Фрагмент ритона.
Из Нисы.
Слоновая кость.
II в. до н. э.
- 171
Голова Ваджранани.
Из Буткары.
Камень.
Сайду-Шариф,
Археологический музей.
- 172
Голова Марка Аврелия.
Мрамор.
II в. н. э.
Будапешт, Аквинкум.
- 173
Голова монаха.
Из Шахри-Бахлод.
Камень.
Пешавар, Музей.
- 174
Голова пожилого римлянина.
Мрамор.
Вторая четверть I в. н. э.
Ленинград, Эрмитаж.
- 175
Голова Будды.
Из Шахри-Бахлод.
Камень.
Пешавар, Музей.

- 176
Голова Аполлона Бельведерского.
Фрагмент статуи.
Мрамор.
Римская копия
с греческого оригинала
IV в. до н. э.
Рим, Ватикан.
- 177
Статуя стоящего Будды.
Из Давлята.
Камень.
Пешавар, собрание К.-А. Гея.
- 178
Статуя оратора.
Бронза.
Конец II в. н. э.
Флоренция,
Археологический музей.
- 179
Голова мужчины.
Из Гандхары.
Камень.
Пешавар, собрание К.-А. Гея.
- 180
Голова кушанского принца.
Из Халчаяна.
Глина раскрашенная.
- Конец I в. до н. э.— начало I в. н. э.
Ташкент, Гос. музей искусств
Узбекской ССР.
- 181
Голова мужчины.
Из Дильберджина.
Глина раскрашенная.
I—II вв.
Кабул, Институт афганской
археологии.
- 182
Демон из воинства Мары.
Фрагмент рельефа из Буткары.
Камень.
Сайду-Шариф,
Археологический музей.
- 183
Фрагмент кронштейна.
Собор Парижской богородицы.
XIII в.
- 184
Крылатый гений.
Фрагмент кронштейна.
Из Буткары.
Камень.
Сайду-Шариф,
Археологический музей.
- 185
Фрагмент консоли.
- Либерфрауэнкирхе в Ариштаде.
XIII в.
- 186
Голова аскета.
Из Буткары.
Камень.
Рим, Национальный музей
восточного искусства.
- 187
Голова сатира.
Из Халчаяна.
Глина раскрашенная.
Ташкент,
Институт искусствознания
Узбекской ССР.
- 188
Голова Христа.
Фрагмент статуи портала.
Собор во Фрейбурге.
XIII—XV вв.
- 189
Голова адоранта.
Из Гандхары.
Камень.
Кембридж (США),
Музей искусств Фогга.
- 190
Мужская голова.
Замок в Маркзуле.
Конец XVI в.

SUMMARY

Gandhara is the name of a region in ancient India, now in Northwestern Pakistan, the art of which formed a special chapter in ancient India's artistic culture. Its peripheral or, more exactly, borderline position was decisively conducive to the influx of new ethnic masses, invasions by conquerors and the passage of trade caravans loaded with merchandise from faraway countries. As a result, Gandharan culture readily absorbed new tides, ideas and trends, a process which is strikingly evident in Gandharan art as a definitive style in its own right, and traceable through many centuries.

Here are some of its historical milestones. In 327 BC Gandhara was invaded by the troops of Alexander the Great. In the third century BC Gandhara formed part of the Mauryan empire; in the 2nd century BC—1st century AD it fell to a succession of Middle Asian rulers — Graeco-Bactrian, Scytho-Sakian, Parthian. Gandhara reached its zenith in the period when it was part of the Kushan empire in the 1st—3rd centuries AD, continuing also into the 4th—5th centuries, when the region was under the Gupta dynasty, but in the late fifth century Gandhara was among the first to fall under the crushing onslaught of the White Huns, or Hephthalites, who ravaged Gandhara, inflicting terrible damage on its culture.

Archaeological research provided ample material on Gandharan architecture and town-planning, on its various arts and crafts, numismatics and epigraphy, creeds and rituals. In the light of these discoveries the art of Gandhara appears to be the fruit of a highly developed antique urban culture. Taxila, the region's capital, was the seat of a famous university where astronomy, mathematics, medicine, Sanskrit and Prakrit grammar were taught. The country's cities were centres where artistic corporations and guilds of craftsmen were organized, with skills and crafts handed down from generation to generation. Caravans crossing the Khyber Pass descended into the valleys of Gandhara loaded with goods from distant lands, through which the Gandharans got acquainted with the arts and crafts of other peoples.

Buddhism, which took a firm hold in Gandhara in the third century BC, played a tremendous role in every sphere of the region's social and spiritual life. Here was an essentially philosophical rather than a religious doctrine, an unusual faith which recognized neither a deity, nor the soul's immortality, nor an afterlife, but extolled as the ultimate criterion of human values the exalted moral ideals of treading the "noble eightfold path" towards Nirvana.

The rule of the Indo-Parthians, the Kushans and the Guptas in the northern parts of India was marked by an amazing flowering of artistic culture, a blossoming of literature, drama and the theatre, by the appearance of a number of theoretical treatises on various arts and crafts. Excavations on the sites of ancient settlements recreate a realistic picture of the cities of that period. Particularly rich materials come from the sites of Taxila, Sheikhan-Dheri (= ancient Pushkalavati), Mingora and Butkara, and a number of others.

A clear enough picture of the evolution of town-planning principles is provided by Taxila, whose settled core had shifted with the passage of time. The early settlement (Bhir Mound) has an irregular plan, owing to the haphazard build-up of the residential area, fringed by a rampart. Revealed here is a straight and wide main street, and the broken contours of two others; dwellings form chaotic agglomerations. However, the town of Bhita, contemporary to early Taxila, evidences a more regular plan of two parallel streets with rectangular dwelling blocks between them. A regular town-planning principle makes itself clear in Sirkap — the Taxila of the Graeco-Bactrian and Saka-Parthian period. Rectangular in plan, the city is bound by strong walls and crossed by a broad main street and by-streets running at right angles to it. Built within the rectangular neighbourhoods are adjacent blocks of houses. Shops are arranged in houses facing the streets. Conspicuous is an enclosure with the ruler's palace and the spacious area of the main temple. An orderly street system with houses built in blocks has been found also at Pushkalavati.

A shift of urban life to new zones takes place in the Kushan period: at Taxila — to the newly emerging site of Sirsukh, at Pushkalavati — to the adjacent, higher site of Sheikhan-Dheri.

The builders of Gandharan cities gave considerable attention to such utilities as paving the streets with flagstones, the digging of drinking water wells, capped stone sewer lines, drainage gutters and the provision of large reservoirs outside the city walls. Fortifications loomed large in the art of town-planning — naturally, undergoing changes and improvements with time. Bhir Mound was surrounded with a rampant of puddled clay and adobe, reinforced with wooden piles. The powerful walls of Sirkap were laid out as a stone monolith flanked by rectangular towers, and with jutting berms in front; the city gates, too, formed a sturdy defensive structure. The walls of Sirsukh are stronger still, built of rubble and faced with large, finely jointed dressed

stone slabs. Stretching inside are walkways for the defenders, and numerous arrow slits. Since only their lower courses survive, we are helped in visualizing such city fortifications by looking at Gandharan reliefs which show city walls with crenellated parapets, *lucarnes* and many tiers of embrasures.

Ancient Indian treatises on architecture, sculpture and allied arts, particularly the *Manasara-Silpaśāstra*, give us a good idea of the rules and regulations followed by architects belonging to North Indian architectural schools. They prescribe the principles on which the construction site is chosen, the fitness of the soil is ascertained, the building materials and methods of treating them, methods of town-planning and of laying out buildings, the architectural standards for housing construction and fortress building, methods of erecting multi-storey structures, give the classification of parts of buildings, building metrology, rules for the proportions of buildings, rooms and premises, determine the thickness of constructions; in a word, these treatises represent a compendium of architectural and practical building experience. They offer detailed instructions for the performance of all the prescribed rites when founding a village or laying the foundation of any new building.

Following these rules, ancient Indian architecture evolved within the channels of several local schools, each with its own distinctive features, one of them being the school of Gandhara. Its specific features were determined by the region's natural environment. In contrast to India's tropical regions, Gandhara had a more moderate climate, with a mild winter instead of a tropical rainy season. Also different were the prevalent building materials—local wood species and stone (greyish limestones, dark schist), and adobe was extensively used. Masonry appears here in two varieties.

The earlier consisted of rough hewn rocks of various size, pebble and rubble, with roughly coursed masonry, which with time came to include particularly large boulders. Beginning with Saka-Parthian times there appears ashlar masonry of large blocks dressed on the outside, the crevices between them packed with small flagstones, a type of stonework which gave the walls quite an attractive texture.

For space-saving purposes the earlier Gandharan houses were three- and four-storeyed. Yet frequent earthquakes compelled the builders to go over to two-storey structures. In the fifth to third centuries BC dwellings had from one to three small courtyards surrounded by a loose system of rooms and passages. Yet even from Graeco-Bactrian times the houses display a regular layout, and so do the premises grouped around the courtyard. Another characteristic is the blocking together of adjacent houses, whose outside walls facing the street keep to the building line. In Taxila the only distinction of the ruler's palace from other houses was its greater size and (taking into account the second floor) the vast number of rooms arranged around the inner courtyards.

Architecturally, a good idea of the exteriors and interiors of Gandharan houses can be gleaned from Gandharan reliefs which depict royal palaces as well as the houses of townsfolk and village huts. A conspicuous feature of living houses are galleries with trapezoid rafters resting on massive columns, balconies with grilled screens, profiled door trims, and of the palaces—arcades with column-supported semi-circular and trapezoid arches. The columns are of the Indo-Persian or Indo-Corinthian type: the former with a wide impost bolster and intricately divided bases and capitals, the latter—with acanthus-decorated capitals. Such capitals from among archaeological finds occasionally display sculptured semi-figures projecting in the middle.

Gandharan cultic architecture is represented mainly by Buddhist monuments. However, discovered on Bhir Mound was a complex comprising a central courtyard, numerous premises and a three-column hall, apparently associated with the cult of the Great Goddess. Quite remarkable is the architecture of the Jandial temple in Taxila, whose deep portico with four Ionic columns, *pronaos*, *naos* and *opisthodomos*, bring to mind a Greek temple; but instead of a peristyle, it is surrounded with a corridor, as practiced in Bactrian architecture.

Buddhist edifices are prominent in Gandharan monumental architecture, usually as part of temple complexes. These comprised the monastery proper—the *vihara*, where the brotherhood of monks lived, meditated and slept, and the *chaitya* worship halls, with the Buddhist relics, the stupas. The monasteries are situated outside the city walls, or in secluded spots, amidst natural surroundings. Such are the ensembles in the vicinity of Taxila (Dharmarajika, Khader-Mohra, Akhauri, Kalawan, Ghiri, Mohra-Moradu, Pippala, Jaulian, Lalchak, Bhamala), at Takht-i-Bahai, Jamalgarhi, Sikri, Butkara, Mekhasanda and others.

The *chaitya*, as a specially singled out temple structure, occurs seldom in Gandhara (e. g., the "Apsidal temple" in Taxila). Gandharan *viharas* are characterized by square-contoured railings and a square inner courtyard surrounded by cells, chapels and sanctuaries, but scattered between such regular features of the ensemble were numerous structures belonging to different periods (e. g., the Dharmarajika at Taxila). The stupa was the most sacred object, and apart from the main stupa, monasteries frequently had scores of others, built on donors' contributions. Throughout the Kushan region, from Mathura and Gandhara to Bactria, the shape of the stupa differed from that in other regions of India. They had a square or rectangular base with stairs, oriented to the four quarters of the universe, and resting on it was a cylindrical drum surmounted by a heavily silhouetted dome, crowned with a square enclosure (*harmika*) and a tall mast, bearing honorific umbrellas. Stupas were of varied proportions; they had different forms of pedestals and plastic treatment, and were ornamented with architectural strings and sculptured reliefs. Their unique architectural type is the result of a synthesis of Indo-Graeco-Parthian-Bactrian practices and forms. The stupa architectonics is essentially determined by distinguishing the profiled tiers, cornices, plinths and the verticals of the semi-columns, pilasters, occasionally crowned with archlets. The original sculptural ornamentation of Gandhara's Buddhist structures attained exceptional richness and diversity.

Gandhara's artistic heritage is best of all expressed in sculpture. Buddhist statues in the round were usually set in niches, whose walls were adorned with reliefs, but most richly adorned were the pedestals, stairs and bodies of stupas. The arrangement of specific images or elaborate scenes was subordinated to a few compositional patterns. One of them used a frieze-like structure in strips subdivided by pilasters or archlets, relating a sequel of events. Another, while observing the same sequence of episodes, combined the same number of events in a single field, with the figures distributed horizontally and vertically. Still another composition united individual episodes and subjects, thematically unrelated and separated by frames.

Questions pertaining to the formation of a distinctive Gandharan sculptural school, to its sources and datings, have long been the subject of unabating controversy. The pioneering investigator of this problem A. Foucher held Gandharan sculpture to be Buddhist in content and Indianized-Greek in form, regarding the Greek colonists as its creators, and the Gandharan school as an outgrowth of Hellenistic art. The Greek thesis was accepted also by R. Grousset who saw a fresh impetus coming in the first century AD from the Roman art of the epoch of the Caesars and the Flavians. However, a group of English and American scholars — H. Buchthal, B. Rowland, M. Wheeler and A. Soper — saw as the decisive influence the sculpture of late Imperial Rome, with the direct involvement of masters brought up in the Roman traditions; and they shifted datings accordingly. This viewpoint was backed also by A. Coomaraswamy. H. Ingholt rejected direct Roman influences on Gandhara, though he recognised that they could be felt indirectly, through the culture of Parthian-Mesopotamian and Iranian-Sassanian centres. J. Marshall upheld the paramount role of Greek influences in their contacts with Indian plastic art, and associated the process with the Hellenism of the Parthians, which produced a veritable "Renaissance of Hellenistic art".

This stand, as well as Marshall's datings, met critics in A. Dani and A. Soper. H. Zimmer firmly rejected the view upheld by several investigators on the Hellenized iconography of the Buddha, associating the origin of the Buddha image with Mahayana Buddhism and the purely Indian tradition, and maintaining that the ideological and aesthetic principles of Hellenism remained unappreciated and even alien on Indian soil. Arguing against the Graeco-Buddhist and Roman-Buddhist thesis of his predecessors D. Schlumberger saw in Gandhara a "Graeco-Iranian" source. G. Pugachenkova put forward the thesis of a mediated comprehension of Hellenism through a Bactrian and East-Parthian prism. A. Coomaraswamy derived Gandhara's Buddhist art from the adjacent Indian cultural centre of Mathura, even though, as E. Lamotte observed, Mathuran Buddhas are one hundred years younger than the Gandharan statues. A. Dani, while recognising the role of the Greeks and their Scytho-Parthian successors, attributed the flourishing of Gandharan art mainly to the region's inclusion in the Kushan empire, which provided broad opportunities for artistic endeavour. M. Taddei, however, questions Dani's periodisation and the stylistic to be more precise, iconographic features he singled out in Gandharan sculpture. Investigators are rather critical regarding also the practice of synchronistically tabulating stratigraphic columns for dating purposes and determining the stylistic evolution of Gandharan sculpture, as published by K. Dobbins. The main criteria of stylistic changes are most consistently described by D. Faccenna, based on the excavations of Butkara, which revealed a vast sculptural complex.

And so, the Gandharan problem is entangled in a controversy. The truth, apparently, should be sought through the juncture rather than negation of conflicting views. That common features do occur in individual images and motifs of Gandharan sculpture, and in some works belonging to Graeco-Roman plastic art, is unquestionable. However, this is nothing more than a superposition of Hellenistic culture (broadly interpreted) upon a trenchant Indo-Gandharan substratum. The effect of Hellenism on the spiritual and artistic culture of the Asian Orient is a complicated process, consisting essentially not of direct borrowings, nor of submissively following its lessons, but rather of placing the art of Asian countries within the orbit of the social ideals and aesthetic yearnings that permeated all the civilized part of the antique world, North-West India included. The concept of mysticism and transcendence, being the immanent essence of Indian culture, is deeply ingrained in scholarship; yet, even if it did have these features, they were manifested not in everything, nor in every epoch. It was not for nothing that Rabindranath Tagore vehemently denounced this view.

Gandharan sculpture is a multifaceted phenomenon. It is an amalgamation of many things: the realism of some images and the transcendence of others; a symbolic-religious context and folk wisdom; the philosophically charged story of the great zealot Shakyamuni and scenes from the life of the people or royal courts; themes of the artistic embodiment of Goodness and of vanquishing Evil depicted as demonic hosts. To deprive this sculpture of its profound, basic vitalism by narrowing it down to mere transcendence means to emasculate an art which is basically deeply humanistic, an art appealing to man to improve himself by following lofty moral precepts. It is precisely this aspect of the Buddhist doctrine with its inherent abounding life-giving force and exalted humanism, that was lifted up and carried forth by the art of Gandhara.

One can single out in the vast heritage of Gandharan sculpture a certain number of leading iconographic personages, first of all the Buddha himself and the Bodhisattvas. Then come the deities of the Hinduist pantheon — the major ones (Brahma, Indra), the secondary ones (Vajrapani, Panchika-Kubera, Hariti), and the lesser divinities (devas, yakshas and yakshis, gandharvas), as well as demonic creatures. Deriving from Greek mythology are the images of Athene, Tyche, atlantes and Dionysian personages. Depicted in the Buddha's mundane entourage are monks and ascetics, eminent donors and devotees, children, and even simple folk in scenes of everyday life.

As to the topics of Gandharan sculpture, their main cycle is associated with numerous life stories of the Buddha Gautama, including also the jatakas — folk legends about pre-Gautama

times. The Buddha's life, as a ministry for the sake of man's happiness, covers events associated with his birth, childhood and youth; his exposure to human suffering: sickness, old age and death as man's implacable lot, the urge to discover the purpose of life, renunciation of the throne and setting out to seek the supreme truth; the achievement of enlightenment and spreading the new doctrine which wins numerous adherents; release from existence and the attainment of Nirvana; the disciples' struggles for Buddhism's ideological heritage and their reconciliation; and, lastly, the apotheosis of the faith which, with the passage of centuries, becomes one of the main religions of the world.

Scenes of festive and ritual processions make up a special group. Some of them may be described as "Dionysian", with musicians and dancers, men with wine goblets, women with flowers; a frequent motif are garlanded children with half-figures appearing amidst garlands. Others relate to reverence of the Buddha (though he does not figure in person on these reliefs) with eminent devotees in attitudes of prayer or bearing flower tokens.

It fell to the sculptors of Gandhara to create the iconography of the Buddha, whose presence since Mauryan times used to be indicated only by some symbol — the Wheel of the Law, a lotus plant, a turban. The representation of the Buddha's human aspect posed the complex ideological and aesthetical task of embodying through his human essence the exaltation and spirituality that had raised the Buddha above his mortal fellow creatures. As Prince Siddhartha he appears as a beautiful youth of noble birth. But the Buddha, the enlightened one, is a profoundly spiritual being whose bodily shell should convey supreme wisdom and illimitable benevolence, serenity and release from all mundane woes, good works and profound meditation. The images of the deities previously evolved by Indian sculpture were worlds apart from this idea — they were too fervent, restless, vibrant. Yet the Gandharan sculptors succeeded in creating an aesthetic ideal that was just right.

But before it came to stay in the art, even with such a pre-set ideological programme, the Buddha's image did not shape out overnight, but gradually, passed through all the stages of search, assertion and canonization. The images of the Buddha and Bodhisattvas take on features of a Greek Apollo, but the sculptors give them the Asian oval face and lotus eyes, with only the stylized coiffures and the straight nose continuing the line of the brow remaining from the Greek "classical" ideal. They borrow the flowing draperies either from the Greek himation or the Roman toga, but attire the Buddha in Indian garments, and adorn the Bodhisattvas with the rich bands, necklaces and bracelets of the Indian nobility. Still, it is not a fusion of external features that distinguishes this absolutely new sculptural type in world sculpture, but its spiritual mood, expressing by plastic means the Buddhist ethic.

The Buddha rejected the existence of deities, but Buddhism was unable to replace the Hinduistic pantheon in the people's mind, and so it had to be adopted. When represented in multi-figured compositions the Buddha is frequently surrounded by the major and secondary Hinduistic deities. The subject of the Sermon is embodied in processional scenes of the preaching Buddha when, having aspired to the knowledge of the supreme truth, one of its tenets being vigorous good works for the benefit of people, is depicted surrounded by laymen hanging on his every word, while denizens of Heaven are fluttering about, all together giving the impression of a theatrical choir lauding him in what is by no means an ascetic, but a blissfully joyous choir.

The essence of the evolution of Buddhism consisted of a gradual conversion from a body of ethical tenets into a creed, from a philosophical world outlook into a religious doctrine, when, to use M. Taddei's phrase, the Buddha changed the Teacher's cloak for the mantle of Deity. Of course, the content of Buddhist art changed accordingly, a process that has been strikingly reflected in Gandharan sculpture.

The comprehension of Buddhism in highly intellectual circles was not the same as among the people; this was subtly taken into account by the priesthood who introduced into the cultic ritual elements which suited all. The tremendous emotional impact of art was put in the service of religion. As pilgrims to Gandharan temples, whose picturesque architectural complexes struck an imposing sight, set off against the backdrop of gorgeous landscapes, passed through the courtyards, by the shrines and stupas, they became involved, as it were, in the divine service, and their simple hearts were inspired with devotion and tremulous veneration. The images and events familiar from childhood were further impressed upon the devotees' souls by the sculptural treatment of the stupas, as they performed the ritual of *pradakṣiṇa* — circumambulation, and of the temple walls and niches, whence statues of Buddhas and Bodhisattvas looked down upon the throng, captivating in their spirituality and perfection of plastic treatment. The descriptive qualities of the stupa reliefs readily appealed particularly to the popular masses, while the Buddha's spiritual otherworldliness and the enigmatically smiling Bodhisattvas touched a string among the more sophisticated members of the higher castes, who felt initiated into the "sacred mystery".

A remarkable feature of Indian culture under the Kushans and the Guptas was the appearance of theoretical treatises on art — on painting, architecture, sculpture and the crafts. With the passage of time, along with the canonization of the religion itself, they imposed a seal of rigid regimentation, particularly concerning the representation of Buddhas and Bodhisattvas for which the treatises prescribed strictly defined forms, attributes, postures and colouring. During the Kushan period these rules were not so rigid as in Gupta times when they came to really fetter the masters. The Gandharan canon of the Buddha attained the highest artistic approximation to the idea of the Teacher, whose philosophy became a religious doctrine which in time spread over a great part of the Asian world. A fitting comment on the Buddha's statuary canon are Rabindranath Tagore's words to the effect that the essence of mastery is to discard all that can be discarded, and accept all that must be accepted.

During its zenith under the Kushans Gandharan sculpture evolved its own — certainly not

Graeco-Roman, but neither purely Indian — ideal of male and female beauty. If one discards the old hermits and a few monks, the men (including the Buddha himself) seem to defy time itself. Bodhisattvas and Devadasis are full of the charm of youth, other mythological beings and laymen are depicted at a young or manly age, with perfectly modelled stately or stocky bodies. Women appear in Gandharan art as the acme of femininity and voluptuousness. Their images convey, as it were, three different concepts of beauty. Some, and these are fewer, recall the Hellenistic prototype: stately, standing in the classical pose of "graceful calm", with the soft curves of the mature body draped in a closely clinging tunic. Others, and these predominate, follow the Indian concept of feminine beauty. Their plastic embodiment are the yakshis — half-nude, voluptuous, in sensuous three-body-bends poses, with broad hips and full breasts with massive necklaces between them. The third type, representing either realistic or idealized portraits of merited benefactresses, stylistically seem a synthesis of the former two. They are ladies of fashion in the garments and head-dresses of the Kushan and Gupta periods, taking part in scenes of the veneration of the Buddha. Not infrequently one encounters authentic portraits of the women of those days, conveying the ethnic type, individual traits and at times, through facial expressions, the emotional state.

Synthesis was the dominant feature of Gandharan art: sculpture and painting were interrelated with architecture, they were subordinated to the architectonics of volumes, surfaces and the spatial environment. Free-standing monumental statuary (mainly huge Buddha statues) were enclosed within the confines of sanctuaries, the semi-open spaces of ensembles. Yet wall sculpture and high relief were dominant. It was part of the niche compositions, of the frieze or arcature planes of the walls, of the decorative elements of cantilevers and capitals.

Nor did Gandharan sculpture shy away from secular portraiture, virtually unknown in other parts of India. Not infrequently we encounter a cycle of realistic representations of royalty, aristocrats and even layfolk, whose portraits are often quite revealing. The origins of this secular line in Gandharan art (sometimes called "dynastic") go back to the streams flowing from beyond the Hindu Kush, particularly from Graeco-Bactrian and Kushan-Bactrian regions.

A special "infernal" group of images in Gandharan sculpture combines anthropomorphic and zoomorphic principles in fanciful, though organically coherent forms. Though harking back to ancient Indian mythological thought, they belong to a later period in antiquity whose world outlook evidences a heightened preoccupation with the human intellect, and not only in its most splendid and heroic manifestations, but in all the weird, brutal and impetuous forms inherent in the diverse facets of man's "self". This demonic world is not so particularly varied in Gandhara's main artistic centres, as in its peripheral offshoots, e.g. Butkara and Hadda.

The Gandharan sculptural school is by no means stagnant; it is an art that keeps evolving. Distinctive and archaeologically datable stylistic features prompt its division into three principal developmental periods: Early Gandharan (1st century BC — 1st century AD), Middle-Gandharan (1st-2nd centuries AD) and Late-Gandharan (3rd-early 5th centuries AD). Though there are no sharply defined demarcation lines between them, for the transitional processes were consistent and smooth, distinctive evolutionary features are there without doubt.

Early-Gandharan Period. Reliefs display a narrative style with frieze-like composition. The dominant material is grey and dark-blue schist. There is searching for and giving shape to images of the Buddha and Bodhisattvas, but this iconography does not yet form a canon. Relief subject matter shows considerable variety, dominated by the narrative genre of the Jatakas and life stories of the Buddha-Gautama. Neutral topics are not rare; an example is the "Dionysian" cycle: wine-drinking scenes, musicians, dancers. Arrangement of figures in the reliefs follows the frieze-like band pattern. Compositions display figures stranding out in high relief against a smooth background in differently oriented movements and turns. This in equal measure refers to the figure of the standing Buddha: his torso is presented in a delicate turn, the head ever so slightly inclined towards the other personages in the scene, with a kindly disposed facial expression. The frontal presentation of the seated Buddhas is prescribed by the "yoga pose" rather than by canon. The images of layfolk and a number of lesser deities are in a realistic style, sometimes with individual characterisation, which is probably due to being done by the sculptors from life. The folds of garments are natural and soft, their arrangement resembling the drapery of Greek statues. Hellenistic or Hellenized-Asian (Parthian, Bactrian) associations find reflection in a "Dionysian cycle", in the images of Vajrapani, atlantes, cupids. Decorative motifs include acanthus leaves, garlands of laurel leaves. There appear composite capitals with the bust of a Bodhisattva, a deva or a gandharva (celestial musician) looking out of a cluster of acanthus leaves.

Middle Gandharan Period. A dramatized style of high relief compositions makes its appearance. Materials, besides the same grey and dark-blue schist, are clay and moulded gypsum. The subjects are mostly narrative (Jatakas and scenes from the life of the Buddha Gautama), proclamatory (the Buddha with donors of rank), iconic (the Buddha or a Bodhisattva among devas and adorants). Continued elaboration of the iconography of the Buddha and Bodhisattvas, crystallizing into canon. Relief compositions become theatricalized, reproducing in one field a number of scenes from a single episode, while the structure, rather than being frieze-like in height and depth, has the figures arranged on two or three spatial planes and displaying a still greater diversity of poses and turns. Indianization of the images is enhanced through the depiction of ethnic types of the faces, clothing, head-dresses; this can be seen not in Buddhist subjects alone, but also in the "Dionysian" motifs which by now have an altered content (standing musicians or donors). Friezes of an Hellenistic-Roman type with "garlanded putti" become widespread. Figuring in the proclamatory scenes are Indo-Gandharan and Kushan benefactors and benefactresses, many of them actual portraits, though there are many typical images beside them. The still present Hellenistic details include corinthianized and composite capitals, the

latter with Buddhistic figures. Also associated with architectural forms are sculptured figures on cantilevers (winged genii, gandharvas), dwarf-atlantes supporting a cornice, frequently single heads on cornices — all Indianized. The popular ornamental plant is the lotus.

Late Gandharan Period. The style is iconic, compositions are frontal. The materials are greenish schist, clay, and there is wide use of moulded gypsum. Jatakas and stories of the Buddhas and Bodhisattvas, represented either singly or flanked by a few figures on both sides (devas, monks, devotees), with the central figure standing out, as it were, apart from them, addressing the onlooker. Figures are in the round, yet spatial emphasis is not essential for the composition. The figures diminish in size drastically from the Buddha to layfolk in accordance with the celestial and mundane hierarchy. The appearance of all the figures is completely Indianized, nothing individual is left: here is an impersonal, generalized local ethnic type. The folds of garments are small, fractionised, rather stiff. What remains of the plastic decorative motifs of Graeco-Roman origin, are the "garlanded putti", but instead of chubby infants, they appear as strapping youngsters, the garlands are done in a formal, rather dull ornamental style, featuring the turbaned semi-figures of donors or winged devas. Hieratical and stereotyped patterns reign supreme in sculpture in the round, comprising the set, canonized images and traits, that were to be renovated in other countries converted to Buddhism, but no longer in the art of Gandhara.

On the whole, the art of Gandhara stands out as a unique chapter in the artistic culture of India. It took shape through broad contacts with the art of other regions of the antique world, notably Bactria and Parthia, with the Hellenistic states and Eastern Roman provinces, and with adjacent regions of India itself; yet its principal centre was Gandhara proper and its chief creator — its highly gifted people.

ГАЛИНА
АНАТОЛЬЕВНА
ПУГАЧЕНКОВА

ИСКУССТВО ГАНДХАРЫ

Редактор Ю. А. МОЛОК

Младший редактор
Е. А. СКИБА

Художник серии
А. М. ЯСИНСКИЙ

Макет А. М. ЮЛИКОВА

Художественный редактор
А. Б. КОНОПЛЕВ

Технический редактор
Н. В. МОРОЗОВА

Корректор Т. М. МЕДВЕДОВСКАЯ

ИБ № 1419. Сдано в набор 13.08.80.
Подп. в печ. 03.05.82. А01036.
Формат издания $60 \times 90^{1/8}$
Бумага мелованная. Печать высокая.
Гарнитура елизаветинская.
Уч.-изд. л. 20,243. Усл. печ. л. 25,000.
Тираж 25000. Изд. № 20604.
Зак. тип. № 6296. Цена 3 р. 60 к.
Издательство «Искусство»,
103009 Москва, Собиновский пер., 3.
Ордена Трудового Красного Знамени
Ленинградская типография № 3
имени Ивана Федорова
Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли.
Ленинград 191126, Звенигородская, 11

