

Т. К. Мкртычев

ПО ПОВОДУ ОДНОГО ГАНДХАРСКОГО РЕЛЬЕФА *

За последние годы в российском обществе проявился интерес к коллекционированию произведений древнего буддийского искусства, в частности искусства Гандхары. Мое внимание привлек фрагмент гандхарского горельефа из частной коллекции, который послужил предметом настоящей работы. Эту заметку я посвящаю Б.А. Литвинскому, одному из выдающихся исследователей истории, культуры и археологии Центральной Азии.

Представленный фрагмент многофигурного горельефа вырезан из слоистого серо-зеленого шифера¹, лицевая поверхность которого в последующем шлифовалась (?). На тыльной стороне имеются следы инструмента, которым обрабатывался камень. Высота горельефа – 48 см; ширина – 41 см; толщина –

* Статья написана при финансовой поддержке Германской службы академического обмена (DAAD).

¹ Традиционно считалось, что основным скульптурным материалом Гандхары был шифер; см. Пугаченкова Г.А. Искусство Гандхары. М., 1982. С. 37. В то же время, как показал анализ произведений гандхарской скульптуры, представленных на выставке «The Crossroads of Asia. Transformation in Image and Symbol», в большинстве случаев мастера использовали не шифер (schist), а разновидности филита (phyllite); см. Reedy Ch.L. Technical Studies of Gandharan Art // Gandharan Art in Context East-West Exchanges at the Crossroads of Asia. New Delhi, 1997. P. 274, 277. К сожалению, анализ данного фрагмента не проводился.

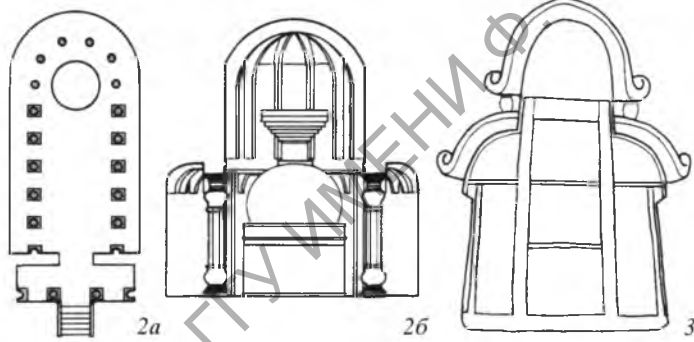


Таблица I. 1 – фрагмент горельефа в виде ложного фронтона; 2 а, б – план и разрез пещерной чайтъя (храма) в Джунаре (Западная Индия) (см. *Fergusson J., Burgess J. The Cave Temples of India. L., 1880. Tabl. XVIII, 9, 10*); 3 – графическая прорисовка ложного фронтона (см. *Mkrtychev T.K. Monumental Sculpture of Kara-Tere...// SRAA. 1996/1997. Fig. 5, 2*)

5 см. (табл. I, 1). Он является фрагментом архитектурного элемента, который в научной литературе именуется «ложный фронтон» (false gable)². Как правило, ложный фронтон состоит из центральной килевидной арки, опирающейся на отрезки свода. Подобная конструкция в целом образует «трехлопастную» арку, которая венчает прямоугольник с центральным изображением. Обычно ложный фронтон содержит несколько изобразительных композиций, которые располагались вертикально одна над другой. Иногда верхние композиции повторяли абрис центральной килевидной арки. В основном это были сцены адорации, в центре которой располагалась либо фигура (Будды, бодхисатвы), либо один из символов учения (тюрбан, колесо закона и пр.). Кроме того, центральные изображения могли быть фланкированы бордюрами, включавшими как орнаментальные, так и изобразительные элементы³ (табл. I, 3).

² Zwalf W. *Gandhara Sculpture in the British Museum. V. I-II. L., 1996. I. P. 55.*

³ *The Routes of Buddhist Art. The Grand Exhibition of Silk Road Civilization. Nara, 1988. III. 23; The Exhibition of Gandhara Art of Pakistan. Tokyo, 1984. III. II, 7; Palast der Gotter. B., 1992. № 28.*



Таблица II. 1 – вотивная ступа. Индийский музей. Калькутта (см. *Zwalf W. Gandhara Sculpture in the British Museum. V. I-II. L., 1996. Fig. 1*); 2 – вотивный горельеф в виде чайтйи. Индийский музей. Калькутта (см. *Foucher A. L'Art greco-bouddhique du Gandhara. T. I. P., 1905. P.122–132. Fig. 76*)

В свое время А. Фуше предположил, что ложный фронтон передает разрез двухкупольного храма⁴. Вероятно, в своей гипотезе А. Фуше опирался на изобразительный гандхарский материал, где достаточно часто воспроизводятся подобные чайтйи⁵. Между тем, если обращаться к реальной архитектуре, то очевидно, что ложный фронтон имитирует разрез трехнефного помещения чайтйи, в результате чего перед нами предстает большой зал с центральным сводом и два боковых предела, перекрытых полусводами⁶. Таковы были пещерные храмы Западной Индии II–I вв. до н.э., которые имитировали деревянную архитектуру более раннего времени, не сохранившуюся до наших дней (табл. I, 2 а, б).

⁴ *Foucher A. L'Art greco-bouddhique du Gandhara. T. I. P., 1905. P. 122–132. Fig. 40–46, 76–77.* Следует уточнить, что А. Фуше называл эти сооружения вихарами (монастырями), когда на самом деле это чайтйи (храмы).

⁵ *Ibid. Fig. 41; Kurita I. Ancient Buddhist Art Series. Gandharan Art. The Buddha Life Story. I. 1996. P4-IX. Fig. 539–541.*

⁶ *Fergusson J., Burgess J. The Cave Temples of India. L., 1880. Tabl. XVIII. 9,10; Mkrtychev T.K. Monumental Sculpture of Kara-Tepe: Certain Aspects of Studying Materials from Complexes of South Hill // SRAA. 1997/1998. 5. P. 185–186. Fig. 5, 1, 1 a, 2.*

⁷ *Huntington S. The Art of Ancient India. New York – Tokyo, 1984. Fig. 5, 21; 6, 20.*

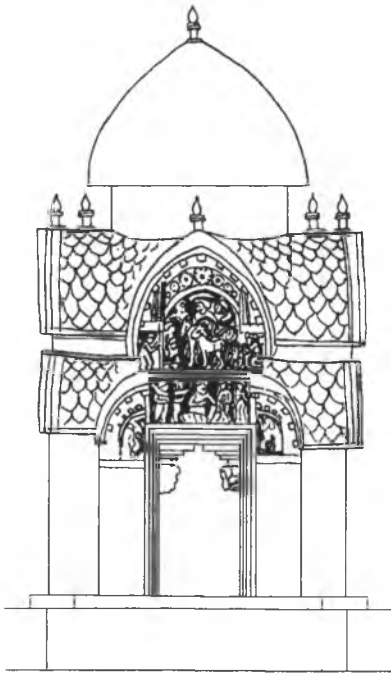


Таблица III. 1 – реликварий. Шайхан Дхери. Прорисовка, реконструкция (см. *Allchin F.R. A Cruciform Reliquary from Shaikhan Dheri // Aspects of Indian Art. Leiden, 1972. Fig. 7*)

Судя по дошедшим до нас вотивным ступам, ложные фронтоны являлись одним из элементов украшения ступ. Обычно прямоугольная часть ложного фронтона располагалась на барабане ступы, тогда как арка возвышалась на уровне купола. На большинстве известных примеров ложный фронтон размещается на одной стороне ступы, создавая как бы фасад⁸ (табл. II, 1). Вместе с тем встречаются примеры, когда ложные фронтоны украшают ступу с четырех сторон⁹. Кроме того, известен фрагмент каменного реликвария кушанского времени из Шайхан Дхери, имитирующий здание с крестообразной планировкой. Сохранившиеся фасады реликвария выполнены в виде ложных фронтонов¹⁰ (табл. III).

Наряду с использованием ложного фронтона как декоративного элемента монументальных и вотивных ступ в Гандхаре были известны самостоятельные стелы в форме ложного фронтона (табл. II, 2). По мнению А. Фуше, эти стелы представляли собой вотивные чайтхи¹¹. Судя по размерам (высотой до 1 м), подобные стелы могли служить для выставления в храмах.

В то же время в изобразительном искусстве верхняя часть ложного фронтона – трехлопастная арка – становится самостоятельной композиционной рамкой, которая заключает в себе

как символы¹², так и антропоморфные изображения¹³ (табл. IV, 1, 2, 3). Развитие этой композиционной формы нашло продолжение в появлении реликвариев в виде трехлопастных арок¹⁴ (табл. IV, 4).

Наряду с ложными фронтонами, выполненными из монолитного куска камня, широкое распространение получили ложные фронтоны, основные части которых были сделаны из разных кусков камня, и затем составлены вместе¹⁵.

Сохранившиеся размеры изучаемого фрагмента ложного фронтона, в частности ширина (0.41 м), дают основание для предположительной реконструкции его высоты. Учитывая, что нижняя часть ложного фронтона представляла собой квадрат или вытянутый по вертикали прямоугольник, общая высота всего горельефа должна была быть не менее 0.9–1.00 м. Следовательно, данный фрагмент украшал ступу, барабан которой имел диаметр около 1.5 м, а высота купола была чуть менее 1.0 м. Обычно ложные фронтоны украшались различными изображениями, которые как бы раскрывали происходящее внутри храма.

⁸ Kurita. Ancient Buddhist Art Series... I. Fig. 24; II. Fig. 792.

⁹ Kurita. Ancient Buddhist Art Series... II. Fig. 790.

¹⁰ Allchin F.R. Cruciform Reliquary from Shaikhan Dheri // Aspects of Indian Art. Leiden, 1972. P. 17. Fig. 7. Pl. VII.

¹¹ Foucher. L'Art greco-bouddhique du Gandhara. Fig. 76.

¹² Ibid. Fig. 217.

¹³ Mkrtychev. Monumental Sculpture of Kara-Tepe... P. 185–186. Fig. 5, 3–5.

¹⁴ Kurita. Ancient Buddhist Art Series... I. Fig. 59; II. Fig. 589.

¹⁵ The Routes of Buddhist Art... III. 23, 43; Kurita. Ancient Buddhist Art Series... I. P2-X.

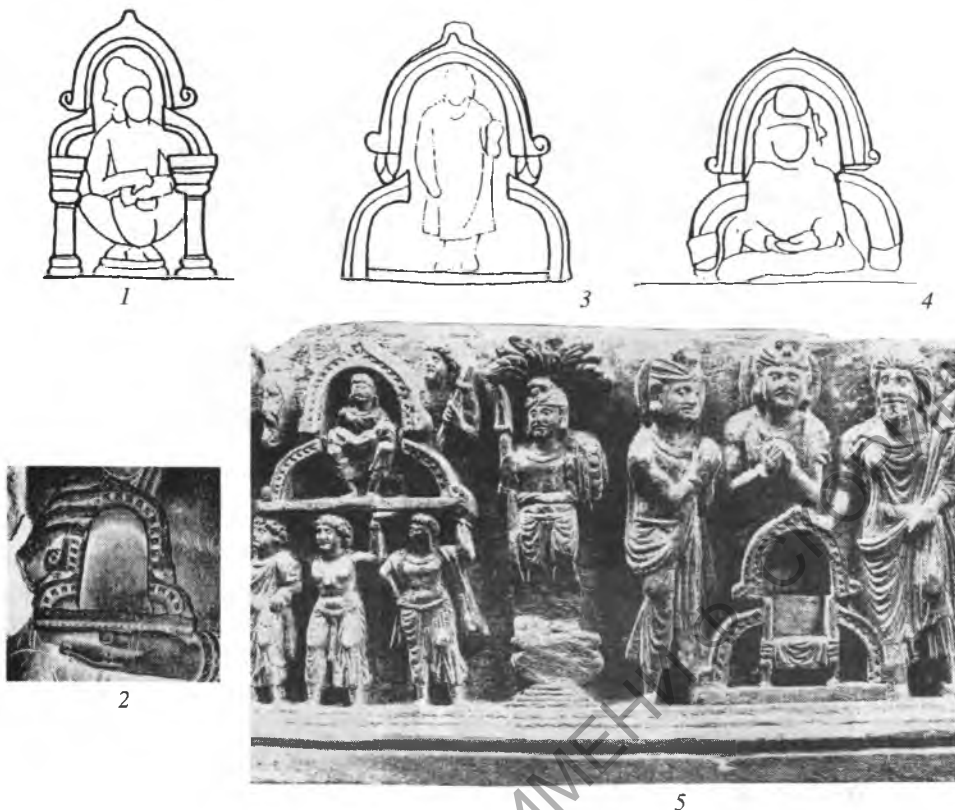


Таблица IV. 1, 2, 3 – трехлопастные арки как композиционное обрамление (см. *Mkrtychev. Monumental Sculpture of Kara-Tepe...* Fig. 5, 3–5); 4 – трехлопастная арка как реликварий. Скульптура донатора. Шахри-Бахлал (см. *Kurita I. Ancient Buddhist Art Series Gandhara Art. I. The Buddha Life Story. Tokyo, 1996. Fig. 589*); 5 – трехлопастная арка как реликварий. Горельеф (см. *Kurita. Ancient Buddhist Art...* Fig. 59)

В верхней части трехлопастной арки рассматриваемого ложного фронтона изображена сцена поклонения Будде. Он сидит в позе лотоса (падмасана), руки сложены в жесте медитации (дхаяна-мудре). У Будды хорошо смоделировано лицо: тщательно проработаны глаза (глазницы, веки, зрачки); над верхней губой небольшие усы, концы которых спускаются по краям рта, пухлые губы. В соответствии с традиционной иконографией у него удлиненные уши; на голове высокая ушница, перехваченная лентой с центральной вставкой. Волосы переданы волнистыми рельефными линиями. За головой – мандорла в виде вогнутой сферы. Из-за нее выступают ветви дерева бодхи, образующие вокруг мандорлы своеобразный веноч (ср. табл. V, 1).

Будда облачен в сангхати, драпировка которого имеет несколько особенностей. Во-первых, на плечах выделена крупная складка, которая образует своеобразный воротник¹⁶. Ниже – на груди и животе – складки ниспадают ровными полукружиями. Аналогичные полукруглые складки хорошо известны в гандхарской скульптуре на небольших изображениях, где драпировка передается в условной манере¹⁷. Подобная драпировка зафиксирована и на бронзо-

¹⁶ Данная складка встречается достаточно часто в изображении Будды в гандхарской скульптуре. *Zwalf. Gandhara Sculpture... II. № 1, 23, 266.*

¹⁷ *Kurita. Ancient Buddhist Art... I. № 257.*



Таблица V. 1 – фрагмент горельефа. Будда в падмасане с богами. Банер (?); 2 – горельеф. Будда в падмасане под деревом бодхи. Банер (?) (см. Kurita. Op. cit. Fig. 275); 3–4 – горельеф. Будда с монахами. Фаяз-тепе. Бактрия (см. Культура и искусство древнего Узбекистана. Т. 1. М., 1990. № 122)

вой фигурке Будды, венчающей реликварий Канишки¹⁸. Во-вторых, сангхати полностью закрывают кисти рук и ступни ног. Этот способ также известен на гандхарских изображениях Будды¹⁹. При этом классическая дхаяна-мудра имеет не совсем обычную трактовку: края сангхати закрывают ладони; и вместе с тем при этом выделены большие пальцы, которые смыкаются между собой над ладонями. Аналогичное изображение данной мудры встречается на одном из рельефов, опубликованных в подборке гандхарской скульптуры И. Куритой²⁰.

¹⁸ Huntington. The Art of Ancient India. Fig. 8, 9.

¹⁹ Kurita. Ancient Buddhist Art Series... II. Fig. 275.

²⁰ Ibid. I. Fig. № 262. Следует отметить, что очень похожее изображение дхаяна-мудры имеется у Будды в горельефе с Фаяз-тепе в Бактрии: складки сангхати переходят на ладони; в то же время выделены большие и указательные пальцы; см. Культура и искусство древнего Узбекистана Т.1. М., 1990. № 122 (табл. V, 3, 4). В силу большего масштаба фаяз-тепинское изображение более детализировано; между тем не приходится сомневаться, что у этих горельефов один иконографический источник, который использовали мастера при их изготовлении.

Основатель Учения восседает на невысоком трапецевидном постаменте, верхняя часть которого покрыта тканью с махровым краем. Выступающая из-под ткани нижняя часть постаumenta украшена двумя бордюрами с рельефным орнаментом: верхний представляет чередование двух горизонтальных и одного вертикального отрезков, нижний – стилизованный растительный побег, вероятно виноградную лозу. На гандхарских горельефах преобладают изображения постаментов прямоугольной формы, нередко с выделенными верхними и нижними полочками, которые имитируют ступенчатые алтари. В то же время на ряде примеров наблюдается тенденция превращения классического прямоугольного постаumenta в трапецевидный²¹.

Среди видов орнаментации постаментов чаще встречаются розетки, треугольники и пр., известно некоторое количество примеров орнаментации в виде стилизованных растительных побегов²². Можно предположить, что этот мотив представляет собой упрощенное изображение орнаментированной драпировки постаumenta. По наблюдениям Д. Шринивасан, мотив стилизованной виноградной лозы, который встречается в изображении тканей, как правило, драпирующих гандхарские постаменты, имеет пальмирское происхождение²³. В то же время нельзя исключать и общего пальмирского влияния на искусство Гандхары, в русле которого этот мотив появляется на различных деталях архитектурного декора²⁴.

По обе стороны Будды стоят по два персонажа в позе анджали-мудра (поклонения). Судя по многочисленным аналогиям, композиция изображает тот эпизод из жизни Будды, когда боги умоляют Будду начать проповедовать²⁵. Слева от Будды – Индра. Он в тюрбане и сангхати, обнажающем правое плечо. На шее массивная гривна. Справа – Брахма, имеющий характерную прическу с длинными волосами. За ними видны головы их свиты.

На расширяющейся (нижней) части трехлопастной арки изображена сцена поклонения тюрбану. В центре композиции расположен широкий трон с резными ножками, невысокой спинкой, переходящей в подлокотники, верхние края которых загibaются наружу. На задрапированном сидении лежит тюрбан Сиддхартхи, являющийся наряду с другими атрибутами («колесом закона», ступнями ног Будды и пр.) одним из объектов поклонения в буддизме (табл. VI, 2). По сторонам от трона стоят бритоголовые монахи. С левой стороны сохранилось только четыре фигуры, с правой – полный ряд из шести человек. В связи с понижением к краю рельефа дуги арки фигура монаха самого крайнего справа сделана непропорционально маленькой²⁶. Монахи одеты в сангхати. Правое плечо у них обнажено. Руки сложены в анджали-мудре. Подобные сцены встречаются среди гандхарских рельефов. Однако в тех случаях, где сохранность позволяет судить об этом, в поклонении участвуют не монахи, а светские персонажи²⁷ (табл. VI, 1, 3).

²¹ Zwalf. *Gandhara Sculpture...* II. L., 1996. № 193, 207, 275. Трапецевидная форма постаментов получает широкое распространение в более позднее время – в V в. *The Crossroads of Asia*. Camb., 1992. № 209.

²² Zwalf. *Gandhara Sculpture...* II. № 121, 206.

²³ Srinivasan D.M. *Gandharan Textiles: A Local Craft with a Western Connection // Gandharan Art in Context East-West Exchanges at the Crossroads of Asia*. New Delhi, 1997. Fig. 8, 9.

²⁴ *Sculpture of Palmyra*. V. I. Tokyo, 1986. № 32, 80; Zwalf. *Gandhara Sculpture...* II. № 128.

²⁵ Ingholt H. *Gandharan Art in Pakistan*. N.Y., 1957. Fig. 70–73.

²⁶ Подобный прием хорошо известен при размещении фигур в арках; см. Zwalf. *Gandhara Sculpture...* II. № 128.

²⁷ Foucher A. L'Art greco-bouddhique du Gandhara. Fig. 186; Kurita. *Ancient Buddhist Art Series...* I. P2-IV. Fig. 169, 170, 172.



1



2



3

Таблица VI. 1 – горельеф. Поклонение тюрбану (см. Kurita. Op. cit. Fig. 169); 2 – горельеф. Тюрбан на троне. Фрагмент горельефа; 3 – фрагмент горельефа. Поклонение тюрбану (см. Kurita. Op. cit. Fig. 172)

В специальной работе, посвященной головным уборам и прическам боддхисатв в буддийском искусстве Гандхары, К. Шмидт выделила несколько стилей тюрбанов. Тюрбан на рассматриваемом горельефе относится к тюрбанам так называемого стиля I. Тюрбаны этого стиля удерживаются, как правило, тремя простыми (неорнаментированными) лентами, которые пересекаются в центре нижней части тюрбана над линией лба. Над местом пересечения лент возвышается фиксатор (узел?) всей конструкции тюрбана в виде «тыквы или вазы». Фоном для него служит один из краев ткани тюрбана в виде раскрытого веера (в виде хвостового оперения трубастого голубя, по К. Шмидт)²⁸.

Несмотря на общее сходство с тюрбанами стиля I, устройство тюрбана на рассматриваемом рельефе имеет некоторые отличия. В частности, форму тюрбана поддерживают не три, а четыре ленты; центральный фиксатор имеет вид вытянутой капли, верхний край которой выходит за фон веерообразного края тюрбана.

По мнению К. Шмидт, сцена на этих рельефах передает поклонение тюрбану Сиддхартхи на небесах Траянстринса. Она считает, что все эти рельефы были сделаны в I – начале II в. н.э.²⁹

В нижней части горельефа сохранились фрагменты от четырех голов демонических существ, которые, наиболее вероятно, входили в сцену, изображав-

²⁸ Schmidt C. *Bodhisattva Headdresses and Hairstyle in the Buddhist Art of Gandhara and Related Regions of Swat and Afghanistan*. V. I. Ohio, 1990. P. 143–148.

²⁹ Ibid. P.147.

шую искушение Будды, когда Мара (бог смерти) наслал на него свое воинство, чтобы помешать достижению просветления.

Поиски аналогий как ко всему рассматриваемому горельефу, так и к его отдельным композициям выявили горельеф, изображающий Будду в падмасане с руками сложенными в дхаяна-мудре³⁰. Сравнение этих произведений показало целый ряд одинаковых черт: моделировка лица (тщательно выполненные глаза – глазницы, веки, зрачки); усы, высокая ушниша перевязана лентой с центральной вставкой; мандорла в виде полусферы, из-за которой выступают ветви дерева бодхи, образуя своеобразный веночек; сангхати драпирует ступни ног. Несмотря на то что на горельефе, опубликованном И. Куритой, ладони сбиты, видно, что они были сложены в дхаяне-мудре и, не исключено, что они были задрапированы, так же как и в нашем случае (табл. V, 2). В качестве места изготовления публикуемого горельефа И. Курита называет Банер – северо-восточный регион Гандхары³¹.

Идентичность моделировки этих горельефов дает основание говорить о том, что их делали не просто в одной мастерской, а скорее всего, даже один и тот же мастер. Располагая очень скудными сведениями относительно перемещения художников в Гандхаре кушанского времени³², с большей вероятностью можно предположить, что оба горельефа входили в оформление памятников, расположенных в Банере.

Судя по деталям иконографии Будды (в частности, наличие усов)³³, изготовление этих горельефов датируется второй половиной I – не позднее начала II в. н.э.

Вместе с тем необходимо добавить, что очень похожую иконографию имеет Будда на горельефе из Фаяз-тепе в Бактрии (драпировка рук и ног; ушниша, перевязанная лентой с центральной вставкой; сферическая мандорла; ветви дерева бодхи, образующие веночек вокруг мандорлы).

Аналогичность иконографии образа Будды во всех трех случаях показывает, что при их изготовлении и в Гандхаре, и в Бактрии был использован один прототип (Будды в позе падмасаны, с руками, сложенными в жесте дхаяна-мудры, с задрапированными кистями рук и выделенными большими пальцами). При этом в каждом конкретном случае к основному ядру композиции – фигуре сидящего Будды скульптор добавлял фигуры предстоящих – богов (в Банере), монахов (в Бактрии).

Очень похожий механизм сложения буддийской иконографии в кушанское время демонстрируют четыре горельефа из Каписы. Три из них изображают эпизод чуда в Сравасти³⁴. По мнению Х. Цучия, берлинский и парижский горельефы были выполнены одним мастером³⁵. Несмотря на только частичную

³⁰ Kurita. Ancient Buddhist Art Series... II. Fig. 275.

³¹ Ibid. Fig. 275.

³² Ставиский Б.Я. Судьбы буддизма в Средней Азии (по данным археологии). М., 1998. С. 164.

³³ Очевидно, усы являются иконографической характеристикой, присущей ранним изображениям Будды; см. Magische Gotterwelten. В., 2000. № 27, 45; Zwalf. Gandhara Sculpture... № 2. Усы сохраняются в иконографии Будды на монетах Канишки; см. Cribb J. Kanishka's Buddha Image Coins Revisited // SRAA. 1999/2000. 6. P. 165–166. Pl. 1, 3.

³⁴ Самый первый горельеф из этой серии поступил в Музей индийского искусства в Берлине как дар в начале XX в.; см. Magische Gotterwelten. В., 2000. № 48. В 1924 г. во время раскопок в Пайтаве был найден второй горельеф, который в настоящее время находится в музее Гиме в Париже; см. National museum Arts asiatiques – Guimet. P., 2001. P. 22. Третий горельеф происходит из тепе Джабул Серадж и до недавнего времени хранился в Кабульском музее; см. Tsuchiya H. An Iconographical Studies of the Buddhist Art of Shotorak, Paitava and Kham Zargar // SRAA. 1999/2000. 6. Fig. 6.

³⁵ Tsuchiya. An Iconographical Studies... P. 106.

сохранность фигуры Будды на горельефе из Джабул Сераджа, характерная драпировка санхати позволяет говорить, что она была идентична изображению Будды на упомянутых горельефах.

При этом, если берлинский и парижский горельефы имеют практически одинаковое обрамление – различие составляют фигуры адорантов у ног Будды, а также растительный мотив на постаменте, то на горельефе из Джабул Сераджа сохранившийся фрагмент обрамления содержит многофигурные композиции, которых нет на других горельефах этой серии. Кроме того, на постаменте стелы из Джабул Сераджа в растительный декор включены фигуры, появляющиеся из цветков лотоса³⁶. Таким образом, очевидно, что данный горельеф делал другой скульптор, уровень мастерства которого был несколько выше.

К перечисленным горельефам примыкает стела с изображением Дипанкара-джатаки из Шоторака, на которой центральная фигура Будды отличается от других изображений этой серии только ракурсом головы³⁷.

Таким образом, можно говорить о существовании в Гандхаре³⁸ неких, скорее всего региональных, иконографических образцов изображений Будды, которые использовались скульпторами для создания центральных фигур в композициях (Будда, сидящий в позе падмасаны, с руками, сложенными в жесте дхаяна-мудры, с задрапированными кистями рук в Банере; стоящий Будда с жестом абхайя-мудры с характерной складкой санхати под правой рукой в Каписе). В то же время не исключено, что эти региональные образцы могли экспортироваться за пределы ареала своего формирования и использоваться в этом же качестве центральных фигур в соседних регионах (Банер – Бактрия).

ABOUT ONE RELIEF FROM GANDHARA

T. K. Mkrtychev

The article introduces a high relief from Gandhara from a private collection. The relief has a form of false pediment with three scenes: gods entreating Buddha to begin to preach; monks worshipping an turban set upon a throne; Buddha tempted by the host of Mara (the monsters' fragmented heads are still to be seen). The pediment imitates a cross-section of a three-nave caitya, thus showing us the interior of a temple: a large hall with central vault and two side-chapels covered with semi-vaults.

False pediments were used to decorate stupas. Besides, stelae in the form of false pediments were objects of worship.

In Gandharan art the top of a false pediment (three-vane arch) became an independent compositional element framing various figures. Gandhara reliefs make it possible to suppose that there existed reliquaries in the shape of three-vane arch.

The iconographical analysis of the scenes reveals some analogies, which allows the authors to suppose that the relief was made in Baner (in the north-eastern part of Gandhara) in the 2nd half of the 1st or in the early 2nd century AD.

Frequent occurrence of some small details seen in Buddha's image in a scene depicted on the pediment makes the author suppose that the central figures were made in accordance with regional iconographic models used by sculptors to produce various compositions. The materials at our disposal can be used to prove that these models were probably exported from one region to another (Baner – Bactria).

³⁶ Ibid. P. 106.

³⁷ Ibid. Fig. 3.

³⁸ В данном случае речь идет о Гандхаре не как географическом регионе, а как едином историко-художественном пространстве, включающем Гандхару, Капису и Бактрию; см. *Huntington. The Art of Ancient India*. P. 110, 116.