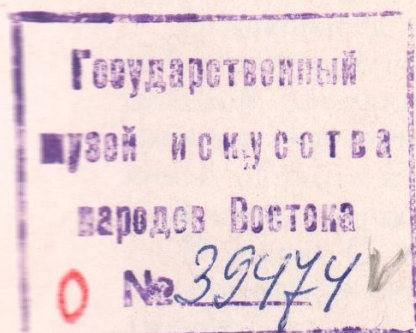


ДВ-УИ
С-59

ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

СОКРОВИЩА
ИСКУССТВА
СТРАН
АЗИИ
И АФРИКИ

ВЫПУСК
3



МОСКВА

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

1979

СОДЕРЖАНИЕ

Н. Е. Григорович	Предисловие	5
С. И. Тюляев	Ворота ступы в Санчи	7
И. И. Шептунова	Три миниатюры школы «пахари»	26
С. И. Тюляев	Роспись скалы Сигирии	40
И. И. Шептунова	Голова Будды из Хадды	53
С. Н. Соколов-Ремизов	Хуан Гун-ван и его картина «В горах Фучунь-шань»	65
Н. С. Николаева	Огата Корин «Красные и белые цветы сливы»	86
Е. А. Сердюк	Образы Кабуки в гравюрах Кацукава Сюнсо	99
Н. Е. Григорович	Три портрета Нефертити	117
Н. Е. Григорович	Скульптура народа йоруба	131
И. Ф. Муриан	Лаковая живопись Вьетнама	145
Список иллюстраций		156

ГОЛОВА БУДДЫ

ИЗ ХАДДЫ

Некоторые открытия, сделанные археологами, способны составить целую эпоху не только в своей области, но и в смежных науках — истории, искусствоведении, филологии. В начале двадцатых годов почти одновременно было сделано несколько крупнейших археологических открытий. В 1922 году Г. Картер находит в Египте гробницу Тутанхамона, в Индии Р. Д. Банерджи открывает поселения Мсхенджо-Даро. В том же 1922 году начались раскопки в долине Кабула и Инда под руководством французского ученого А. Фуше. В 1923 году к нему присоединяется А. Годар, а в 1926—1928 годах экспедиция продолжала их исследования под руководством Ж. Барту. Трудам этих ученых мы и обязаны знакомством с культурой Гандхары.

Один из крупнейших центров этой древней культуры был открыт на территории Афганистана, в Хадде, близ современного Джелал-абада. Здесь было найдено около 530 буддийских культовых сооружений — ступ, в нишах которых вдоль стен были размещены рядами изображения сидящего Будды¹. В древности эта территория входила в состав обширной культурной области — Гандхары, охватывавшей восточную часть Афганистана и северо-запад Индии. Она и тогда была пограничной: именно здесь проходил рубеж между иранской и индийской ветвями арийских племен, мигрировавших с севера. Позднее Гандхара была восточным пределом продвижения войск Александра Македонского, затем — западной окраиной империи Маурьев, с одной стороны, и одной из самых отдаленных областей эллинистического мира, с другой.

Государственный статус, этнический состав, наконец, художественная культура Гандхары в течение долгого времени носили крайне подвижный характер. Географическое положение на пересечении торговых путей древневосточного мира усугубляло ее внутреннюю культурную «нестабильность»: через эту область проходил «шелковый путь» из стран Ближнего Востока в Китай и Индию, а с севера на юг шло движение кочевых племен через открывавшиеся в долины Окса и Инда горные проходы Гиндукуша и Памира.

Именно последнее обстоятельство послужило одной из причин первого государственного объединения, в котором Гандхара заняла одно из центральных мест. Вторгнувшись с севера в I веке н. э. кочевые племена осели в долинах Окса и Инда, образовав могущественную империю Кушан. В правление кушанской династии культура Гандхары переживает яркий расцвет, как бы выплеснув сразу на поверхность все те скрытые потенции, которые были накоплены столетиями ее безымянного бытия на рубеже разноликих культур.

¹ Находки из Хадды хранятся в Национальном музее Кабула и Музее Гиме в Париже.

Одной из наиболее сложных проблем гандхарского искусства является его хронология и периодизация. В специальном исследовании о генезисе гандхарской школы Г. А. Пугаченкова дает поистине драматическую картину изучения кушанской хронологии со времени открытия этой культуры. В дискуссии на эту тему участвовали «крупнейшие научные авторитеты, каждый из которых выдвигает в защиту своих позиций тараны весомых аргументов». Однако проблема осталась пока не решенной: «разница предполагаемых дат в отношении одного и того же точно датированного объекта оказалась в пределах до двух с половиной столетий»¹.

Большинство исследователей считает концом гандхарской культуры вторжение гуннов-эфталитов в V веке, а Г. А. Пугаченкова связывает его с упадком экономики в III—IV веках. Еще более спорным является вопрос о начале гандхарской культуры, хотя она не могла возникнуть раньше I века н. э. Между этими границами (I—IV вв. н. э.) и принято помещать расцвет гандхарской школы. При этом скульптуры Хадды скорее принадлежат к концу этого периода, то есть к III—IV векам.

Исследуемый памятник, помимо его художественных достоинств, отражает, на наш взгляд, наиболее существенные черты этой культуры и позволяет поставить ряд проблем духовной жизни древнего общества.

Несмотря на то, что буддизм возник в Индии за несколько веков до образования Кушанской державы, образ Будды впервые был создан в искусстве Гандхары. До этого в раннебуддийском культе не существовало его антропоморфных изображений. Верующие поклонялись символам Будды: ступе, содержащей реликварий, его трону, сандалиям, священному дереву бодхи и т. д. «Палийский канон почти не уделяет внимания его личности. Пространные биографии сохранились лишь в немного более поздних сочинениях северного буддизма («Лалитавистаре», «Буддхачарите»). Это объясняется концептуальными установками ранней стадии учения: основатель религии рассматривался лишь как «первооткрыватель истины» и не представлял интереса как лицо историческое», — пишут советские исследователи Г. Бонгард-Левин и А. Герасимов².

Появление антропоморфного изображения Будды связывается многими исследователями с распространением махаяны, а также с некоторыми специфическими чертами местной культуры Гандхары, обусловленными влиянием на нее искусства эллинизма.

Распространение буддизма, вовлечение в него все более широких слоев населения и новых этнических групп требовали его приспособления к привычным формам народного религиозного сознания — так возникает новое направление в буддизме — махаяна («большая колесница»). Ориентируясь на широкие народные слои, буддизм махаяны стремится облегчить верующим путь к «спасению». В то время как ранний хинаянский буддизм требует полного отречения от земной жизни, монашества и углубленного самосозерцания, махаяна делала возможным «спасение» и для мирянина. Одновременно махаяна устанавливает культ Будды и бодисатв — высших существ, способных в ближайших перерождениях достигнуть высшей святости и стать буддой, то есть «просветленным». Основные качества бодисатвы — самоотречение, способность принести себя в жертву для спасения других. Бодисатвы являются покровителями и защитниками людей и превращаются в объект почитания наряду с Буддой. Таким образом доброта,

¹ Г. А. Пугаченкова. Бактрийский и парфянский вклад в формирование гандхарской школы. — В сб.: «Искусство Индии». М., 1969, с. 48.

² Г. Бонгард-Левин, А. Герасимов. Мудрецы и философы древней Индии. М., 1975, с. 83.



1. Голова Будды из Хадды. Стук. IV—V вв.

забота о ближнем становятся весьма существенным элементом этики позднего буддизма, наполняют ее человеческим, близким широким массам содержанием. Учение махаяны распространилось в империи Кушан и впервые получило здесь поддержку государственной власти. В буддийском каноне сохранились упоминания о философских диспутах кушанского правителя Канишки с буддистами, а сам он почитается, наряду с Ашокой, как «чакравартин» («вращающий колесо праведности»), то есть сильный и справедливый правитель.

Необходимо заметить, что наряду с буддизмом в Кушанской империи существовали и другие религии (индуизм, зороастризм, смешанные языческие культы и т. д.), а правление Кушан в целом отличалось веротерпимостью. Взаимодействие различных религиозно-философских систем наряду с другими факторами культурного общения создавало особый духовный климат Гандхары, во многом определивший своеобразный характер ее искусства.

Анализируемая здесь голова Будды отмечена всеми характерными чертами искусства своего времени. Чистый лоб под мягко вьющимися прядями волос, взгляд из-под тяжелых полуопущенных век, еле заметная улыбка в углах красиво очерченного рта... Высокие полукружия бровей и нежный овал лица делают его юным («вечно юным!»), почти женственным, в то время как сокровенность взгляда и полуулыбки производят впечатление некой высшей мудрости.

Все черты лица предельно обобщены и подчинены единому плавному ритму: от сосредоточенно сомкнутых, но одновременно улыбающихся губ движение поднимается по линии тонко очерченного носа к упругому разлету бровей, дважды повторенному в очертаниях век и лба. Свет, почти не задерживаясь, свободно скользит по поверхности лица.

Нежная светотень, едва обозначая пластику лица, необычайно просветленного, выражает ясность незамутненного сознания Будды. Эта же скользящая светотень придает выражению лица Будды неопределенность, многосмысленность, так необходимую скульптору для создания необычного, «чудесного» облика. Неопределенность — в двойственности взгляда и улыбки, заключающих в себе самоуглубленность, отрешенность и изливаемое на мир добро. Выразительный, живой и чувственный рисунок рта тревожит и как бы обещает ответ, окончательность истины во взгляде Будды. Но, подняв глаза, зритель не может встретить этот взгляд — он обращен внутрь, к созерцанию «истины», и тогда взгляд зрителя вновь скользит к сомкнувшимся губам. В этом круговом движении открывается жизнь лица, обращенного и в себя, и вовне, отразившего и средоточие напряженной мысли, и восторг откровения, соединившего сверхчеловеческое совершенство форм и тепло человеческого чувства.

Ряд интересных проблем возникает в связи с физическим обликом Будды, воплощенным в данном каноническом типе.

По преданию, Будда удалился от мира двадцати девяти лет, сорока лет достиг просветления, а затем проповедовал истину еще сорок семь лет и умер в глубокой старости. Между тем, изображения Будды-старца неизвестны. Правда, в Гандхаре существовал и другой канонический тип Будды — сухое аскетическое лицо с густыми усами — однако он скорее всего отражал не возрастные особенности, а определенные этнические черты или моду своего времени. Наиболее распространенный тип — юношески-женственный. Именно в таком облике получила свое пластическое выражение идея совершенства Будды-богочеловека. Его женственно-юный вид воплощал идею вечности и человеческой всеобщности, лишенной и возрастных, и половых различий. В то же время именно такой способ передачи

божественной сущности Будды свидетельствует о высоком уровне художественного обобщения. В отличие от многоруких божеств индуистского пантеона, гандхарский Будда сохраняет человеческий облик, но возведенный в степень сверхчеловеческого совершенства.

Этнический тип лица Будды также представляет большой интерес. Та двойственность выражения, что уже была отмечена выше, имеет свою аналогию, а может быть, отчасти и объяснение в сочетании двух этнических типов и двух пластических традиций — индийской и эллинской. Обе эти линии настолько слиты, что составляют неразрывное единство и порождают новый художественный феномен, не встречавшийся ни до, ни после этого ни в греческом, ни в индийском искусстве.

Первые ростки эллинистической культуры появляются в Гандхаре вскоре после походов Александра Македонского. Этому способствовали и местные греческие колонисты, и увеличившиеся торговые и культурные связи с Грецией и эллинистическими государствами Востока. Необходимо отметить, что Гандхара оставалась в это время окраиной эллинистического мира и не могла соперничать с Бактрией, Пергамом и другими центрами эллинистической культуры.

Исследователи до сих пор спорят об источниках эллинского влияния на искусство Гандхары. Расцвет ранней школы Гандхары отделен от завоеваний Александра более чем тремя столетиями. Что дало новый импульс «западному» направлению в этой области: влияние культуры эллинизированной Парфии или наследие культурной Бактрианы, через которую прошли племена саков и юэчжей, осевшие затем в Гандхаре, или же связи с Римской империей, усилившиеся в первых веках нашей эры? ¹

Независимо от решения этого вопроса остается неизменным одно: с образованием сильного Кушанского царства в Гандхаре расцветает «индо-греческое» искусство необычайно высокого уровня. Вполне вероятно, что все эти факторы играли определенную роль, но ни один из них не мог бы оказать решающего воздействия на развитие стиля Гандхары. Лишь сочетание многих культурно-исторических предпосылок и социально-политических условий позволили развиваться синтетическому типу искусства Гандхары.

Необходимо отметить при этом, что не только эллинистическая традиция ваяния достигла в Гандхаре достаточно высокого уровня, но и встречаемая индийская (идущая из центральных областей Индостана и имеющая уже опыт Санчи, Карли и Бхархута) ни в чем не уступает ей. Более того, по степени обобщения пластических форм, по монументальности образа индийская традиция превосходит современную ей эллинистическую (достаточно вспомнить скульптуру фасада храма в Карли I в. до н. э.). Именно высокий уровень восточной, индийской линии в этом диалоге обусловил самостоятельность гандхарского искусства: греческое начало не подавляет в нем местную традицию. Создается впечатление, что благодаря слиянию этих двух форм пластического выражения каждая из них приобретает еще большую законченность, достигает апогея своего развития. При этом гандхарским ваятелям удалось найти удивительно органичное сочетание этих двух линий, позволяющее говорить об их синтезе.

Анализ гандхарской скульптуры, как правило, обнаруживает формальные признаки греческой пластической традиции. Это драпировка одежды, определенная форма носа, губ, характер прически и способ ее передачи.

¹ Подробнее см.: «Краткое изложение концепции Д. Шлюмберже о несредиземноморских преемниках греческого искусства». — «Известия отделения общественных наук АН Таджикской ССР», 2(52), 1968, с. 115.

В рассматриваемой нами скульптуре, безусловно, есть характерные особенности, отличающие ее от коренной индийской школы и сближающие с произведениями греческих скульпторов. Свободная трактовка волос длинными волнистыми прядями, рисунок губ и подбородка, напоминающие лик Аполлона или скорее Афродиты, наконец, пропорции лица говорят если не о греческом мастере, то о художнике, хорошо знакомом с наследием Эллады. Вместе с тем об индийской традиции свидетельствуют разрез глаз, линия бровей, удлинённая мочка уха, а во многих скульптурах — урна и ушниша (точка над переносицей и возвышение на темени, являющиеся иконографическими признаками изображений Будды).

Согласно точке зрения Дж. Маршалла, гандхарское искусство в основе своей исходит из центрально-индийской традиции каменной скульптуры, развившейся в империи Маурьев, и лишь затем в эту традицию вплетается стиль эллинистической пластики.

В скульптуре Хадды, наряду с синтетическим индо-эллинистическим направлением, существует и чисто эллинское: многочисленные скульптуры греческих божеств и героев, исполненные целиком в греческом стиле. Среди них особенно выделяется так называемый «Гений с цветами», или «Антиной».

Даже при беглом взгляде на эту скульптуру становится очевидным, что в Хадде работали мастера, не уступавшие ни в чем скульпторам крупнейших эллинистических центров. Но в то же время вся эллинистическая пластика Гандхары является не более чем провинциальным повторением искусства Эллады, она не создала ни новых образов, ни нового стиля. Принципиально новое пластическое решение образа рождается лишь в соединении двух школ — эллинистической и индийской, когда они насыщаются новым содержанием.

Подлинный синтез двух культур предполагает как их различие, так и, несмотря на это различие, — совместимость.

Греческая и индийская школы пластики имеют в своей основе принципиально разный подход к человеку, к человеческой личности. Эти принципы оформляются в обеих культурах уже в ранний классический период: в искусстве Греции в эпоху расцвета классики в V веке до н. э., в индийской пластике — во времена первых буддийских ступ и их скульптурного декора, а в индийской философии — еще раньше, около VIII века до н. э.

Человек в древнеиндийской космогонии органически включается в единое природное целое. Высшее из земных творений, он не выделяется принципиально, качественно из цепи мироздания, подчиняясь единому закону движения космических сил. С другой стороны, сама природа в мироощущении древнего индийца чрезвычайно одухотворена, пронизана пульсирующим дыханием жизни. В этой подчиненности единому закону движения (очень рано осознанному в индийской философии) стирается грань между живой и неживой природой, между человеком и его окружением.

Органическая взаимосвязь всех явлений природы необычайно ярко выражена в пластических формах древнего индийского искусства. Интересно, что скульптура в древний период была важнейшим видом искусства, самым «осязаемым» воплощением самых отвлеченных идей. В неразрывной связи монументальной скульптуры и архитектуры скульптура играет ведущую роль. Древнейшая каменная архитектура сама «скульптурна» — ступа и пещерный храм не столько строятся конструктивно, сколько «лепятся» или «высекаются», в них есть только внешний объем или только внутреннее пространство. И основное их назначение — быть вместилищем скульптуры. Эта скульптура — не украшение здания, а его основной смысл, каменная книга, заключающая в себе все знания эпохи.



2. Голова Будды из Хадды. Стук. IV—V вв.

Человеку на страницах этой книги уделено ровно столько же внимания, сколько цветку или зверю. И полногрудые девы-якшини, качающиеся на ветвях деревьев, и плоды и листья исполнены с равной мерой обобщения и в равной мере полны материальной значимости. Они сплетаются в сложном ритме необычайно плотного весомого каменного орнамента, в котором человеческая фигура столь же стилизована, сколь реалистичны детали растительного декора. Нигде скульптор не стремится скрыть природные качества материала — тяжесть и зримую «достоверность» вечного камня.

Греческая пластика, напротив, исходит прежде всего из значимости человека как социальной единицы. Раннее развитие демократического полиса и, как следствие, — развитие самосознания гражданина этого полиса

переносит акцент всей культуры на человеческую личность. Человек здесь не включен в мироздание, а венчает его, ярко выделяясь, сознавая свою исключительность и отличность. Сократовское «познай самого себя» — наиболее яркое выражение эллинского антропоцентризма, утверждавшего ценность личности.

Уже ранняя греческая классика окончательно порывает с первобытным синкретизмом и ставит рационализм в основу творческого освоения действительности. Канон Поликлета — это рационально, структурно, архитектурно построенная человеческая фигура, тело воина-атлета, идеально приспособленное выполнять свое основное социальное назначение — защите государства¹. Дальнейшее развитие греческой культуры, углубление идеи «познай самого себя» отразится в творчестве Скопаса и Праксителя, обратившихся уже к внутреннему миру человека. Соответственно этой задаче понимание греческим скульптором материала резко отличается от индийского. Греческий скульптор стремится «преодолеть» материал, подчинить его своей художественной задаче, создать изображение, максимально адекватное жизни. Отсюда мускулистая напряженность бронзы, отсюда же теплая трепетность мраморной скульптуры IV века до н. э.

В эпоху эллинизма это последнее качество греческой пластики — специфическое чувство материала, сохраняется и даже достигает в Пергамском алтаре своего апогея. Однако во внутренней структуре образа происходят серьезные изменения. Прежняя классическая ясность мировосприятия, убежденность в личной самозначимости отступают перед глубокими социальными потрясениями эпохи великих империй. Гордая убежденность в прометеевском могуществе человека-героя отступает перед темой его страдания, целостность микрокосма-человека взрывается и включается в круговорот макрокосма, отнюдь не столь гармоничного, как макрокосм древних индийцев.

Где-то у истоков нашей эры происходит идейное сближение двух больших культур — эллинской и индо-арийской. Видимо, в основе его лежало единство исторического процесса. Зрелое рабовладельческое общество вступало в полосу образования и распада империй, захватнических войн. Рушились старые социальные связи, рождались новые отношения. Образование огромных государственных объединений почти закономерно сопровождалось крушением старых идеологических систем. Создание империи Маурьев в Индии имело своим следствием возникновение буддизма как государственной религии, а в империи Кушан этот процесс был повторен на новом уровне. Обострение противоречий в Римской империи привело к распространению христианства. На обширной территории разрушенной державы Ахеменидов господствовали идеи мессианства, вера в приход «сотера» («спасителя»).

Американский востоковед Р. Фрай пишет в связи с этим: «Распространение сотерологических представлений, веры в «спасителя», у греков в эллинистический период связано с упадком значения города — наиболее яркого выражения греческого духа. Для классической Греции полис был не только формой организации общества; сам культ в античных религиях носил по преимуществу публичный, гражданский характер, и изгнание из города означало не только политическую, но и моральную, и религиозную изоляцию. В эллинистическое время, несмотря на попытки монархов сохранить и укрепить старые институты греческого города, индивидуум все больше отделялся от общественного коллектива, и не удивительно, что в этих условиях, взамен утраченной твердой опоры в полисе, он

¹ Б. Роулэнд. Искусство Запада и Востока. М., 1958, с. 16—26.

стремился найти утешение, моральную поддержку в «индивидуалистических культурах»¹.

Дж. Маршалл отмечает способность эллинского мира этого времени к восприятию восточных религиозно-философских идей. «Греки были очень непредвзяты в вопросах религии. И учение Шакьямуни по своему глубоко этическому характеру, по логической причинности и по тому акценту, который оно делало на свободе воли, ...обладало особой привлекательностью для греческого интеллекта, несмотря на то, что в основе его лежал гораздо более негативный и пессимистический взгляд на мир»².

Необходимо отметить, что при всем различии этих новых, оппозиционных идеологических систем в них заключались общие черты: идея природного равенства людей и осуждение их социального неравенства, бескорыстие, доходящее до аскетизма, презрение к земным радостям, мистицизм. Необычайно возросшая роль этики в этих учениях, идея любви к ближнему, жертвенности и смирения послужили основой создания нового этического идеала и воплощающего его в искусстве идеала эстетического. Близость этих религиозно-философских представлений была обусловлена сходными историческими условиями и, в свою очередь, делала возможным духовное сближение разных народов. В условиях идейного брожения и передвижения племен и народов было возможно слияние различных художественных культур и возникновение новых, качественно отличных культурных явлений.

Именно к таким художественным явлениям относится и скульптура Гандхары. В ней сливаются две пластические традиции, в ней рождается и новый эстетический идеал. Образ Будды из Хадды соединяет в себе орнаментальную условность индийской пластики с высоким реализмом греческого искусства. Почти геометрическая точность полукруглых линий и гладких поверхностей придает лицу Будды высшую меру обобщения, завершенность, свойственную идеальному образу. И сквозь эту завершенность прорывается чувственная трепетность скрытого внутреннего движения, делающего этот отвлеченный идеал глубоко человеческим. В непостижимом слиянии преходящего мгновения и вечности рождается новый образ, новая концепция человека. На смену замкнутой в себе гармонии духа и плоти в греческой скульптуре и гармонии микро- и макрокосма, свойственной ранней индийской пластике, приходит новое соотношение: торжество духа над плотью, интенсивная внутренняя работа духа при внешней неподвижности тела.

В коренной индийской традиции, в скульптуре Матхуры и Сарнатха, этот примат духовного доведен до мистического апофеоза, а внешняя форма превращается в знак, орнамент. Каноническая фигура Будды становится лишь выражением доктрины, совершенным по форме символом.

Интересно сравнить голову из Хадды с аналогичной скульптурой из Матхуры — образцом «коренной» индийской пластики. В строго упорядоченном ритме одинаковых завитков волос, в дополнительном контуре, очерчивающем губы, веки и брови, наконец, в полной фронтальности абсолютно бесстрастного лица выражается стремление к схематизации форм. Легкая улыбка на губах Будды орнаментально подчеркнута, но лицо в целом — не улыбается. В противоположность этой скульптуре, большинство гандхарских Будд серьезно-грустны, и данная голова Будды является скорее исключением. В самом рисунке ее губ таится лишь намек на улыбку, но трепетная пластика лица превосходно передает это бесконечно длящееся

¹ Р. Фрай. Наследие Ирана. М., 1972, с. 211—212.

² J. Marshall. The Buddhist Art of Gandhara. Cambridge, 1960, p. 4.

зарождение улыбки, как бы предчувствие ее, и от этого оно наполняется богатыми оттенками живого чувства.

Матхурский Будда полнее выражает доктрину буддизма, чем памятник из Хадды. Между ними то же различие, что и между идеей «спасения» в самом буддизме и в сотерологических культах средиземноморского мира. Различие это относится к коренному вопросу всякой религии — проблеме жизни и смерти. Собственно, вся система раннего буддизма в Индии — это предуготовление человека к смерти. Жизнь и ее ценность рассматриваются только с этой точки зрения, а высшее счастье, «спасение» сводится к примирению с мыслью о смерти, к постепенному отмиранию различных психических состояний еще при жизни индивида. При этом физическая смерть еще не окончательна — возможны перерождения, что крайне нежелательно, ибо конечная цель — избавление от страдания, слияние с Абсолютом. Этот вакуум загробного существования (характерный не только для буддизма, но и для брахманской теологии, во многом ему родственной) нашел отражение и в погребальных обрядах — сожжение трупов в индуизме, выставление их на «башнях смерти» парсами и т. д. Сакральным смыслом обряда здесь являлось прежде всего разрушение земной оболочки.

Принципиально иное отношение к вопросам жизни и смерти заключено в религиях Средиземноморья. И древнеегипетская пирамида, и скифский курган свидетельствуют о стремлении продлить условия земного существования. Потому так заботливо снабжается умерший необходимыми бытовыми предметами — от меча и ложа до рабов и жен. Никакого перерождения или ухода в ничто здесь не мыслится. Жизнь единственна, неповторима, безвозвратна. Эта неповторимость земного бытия в Элладе приобретает трагический оттенок: миф об Орфее и Эвридике — его самое поэтическое воплощение.

К концу эпохи древности, на пороге средневековья эта идея еще раз трансформируется в раннем христианстве. Необратимость и праведной и неправедной жизни, предопределяющей райское блаженство или адские муки в вечности, сочетается с идеей продолжения чувственного существования после смерти. Эмоциональная насыщенность и райского и адского бытия превосходит земную, хотя и определяется ею.

Ценность неповторимой индивидуальной жизни во всей полноте ее психических проявлений составляет суть драматического мироощущения Средиземноморья. Это мироощущение, получившее свое отражение в эстетике античного мира, в искусстве Гандхары накладывается на внеличностную, растворенную в Абсолюте буддийскую концепцию бытия и особым образом окрашивает весь строй этого искусства.

Матхурский Будда полностью выражает идею внеличностного бытия, блаженства в слиянии с Абсолютом. Его экстатическая улыбка — знак достижения нирваны, каменная неподвижность симметричного лица и корпуса — отрицание индивидуального начала.

Головы из Хадды несут в себе печать иного миропонимания. В них Будда как бы неспособен до конца погрузиться в нирвану: разнообразные оттенки человеческих чувств пробегают по лицам, то сосредоточенно задумчивым, то грустным, то мягко улыбающимся. Среди них особенно необычным выглядит лицо, наделенное чертами явно неарийской этнической группы: широкие скулы, сухая кожа, обтягивающая костяк лица, характерный разрез губ позволяют предположить, что прототипом этой скульптуры послужил один из представителей северного варварского мира. Однако «урна» над бровями свидетельствует о несомненном культовом назначении статуи. Тем более удивительно выражение мрачной задумчивости, почти трагичности на лице этого «варварского» Будды.



3. Голова Будды из Матхура. Камень. IV—V вв.

В искусстве Гандхары облик Будды не теряет еще своего человеческого содержания. Его высокая одухотворенность находит свое выражение и в филигранной чистоте линий, свойственной восточной орнаментальной традиции, и в мягкости, недоговоренности объемов и полутеней, заимствованных в греческой пластике. Причем в каждом конкретном произведении эти качества нерасторжимы и лишь вместе создают сложный, многоплановый образ. Этот образ утрачивает эмоциональную непосредственность античной пластики Средиземноморья, однако насыщается новым, стоящим уже на следующей качественной ступени содержанием. Здесь искусство древности останавливается на пороге средневековья, сделавшего жизнь духа своей главной темой. И в кульминационной точке этого перехода оно еще сохраняет всю наивную мудрость и непосредственность древней классики.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Всеобщая история искусств, т. I. М., 1956, с. 419—436.
2. Зеймаль Е. В. Кушанская хронология (материалы по проблеме). М., 1968.— В сб.: «Международная конференция по истории, археологии и культуре Центральной Азии в Кушанскую эпоху». Душанбе, 1968.
3. Международная конференция по истории, археологии и культуре Центральной Азии в Кушанскую эпоху. Душанбе, 1968.
4. Пугаченкова Г. А. Бактрийский и парфянский вклад в формирование Гандхарской школы.— В сб.: «Искусство Индии». М., 1969.
5. Пугаченкова Г. А. К проблеме искусства Северной Парфии и Северной Бактрии.— «Общественные науки в Узбекистане», № 6. Ташкент, 1964.
6. Роулэнд Б. Искусство Запада и Востока. М., 1958.
7. Фрай Р. Наследие Ирана. М., 1972.
8. Auboyer J., Darbois D. Afganistan und seine Kunst. Praha, 1968.
9. Franz H. G. Buddhistische Kunst Indiens. Leipzig, 1965.
10. Marshall J. The Buddhist Art of Gandhara. Cambridge, 1960.
11. Rowland B. The Art and Architecture of India. Buddhist, Hindu, Jain. F. p. 1953, (1967).
12. Saraswati S. K. A Survey of Indian Sculpture. Calcutta, 1957.
13. Tarn W. W. The Greeks in Bactria and India. Cambridge, 1951.
14. Foucher A. L'art gréco-bouddhique du Gandhàra, t. 1—2. Paris, 1905—1922.
15. Bartoux J. Les fouilles de Hadda. Figures et figurines. Paris, 1930.