



**ИЗ ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ
И МОНУМЕНТАЛЬНОГО
ИСКУССТВА**



Интерпретация образа карлика в сакральном искусстве Индии V–X веков

Дарья Воробьева

В статье рассматриваются изображения карликов в храмах индуизма, буддизма и джайнизма, принадлежащих эпохе раннего средневековья в Индии. Во множественных изображениях встречаются странные позы, иногда вызывающие смех, но подчас и престаупающие все рамки дозволенного, что ставит вопрос об их значении и функции в сакральном пространстве храма. В данной работе проводится попытка интерпретации образов карликов с разных точек зрения на основании источников разного характера: мифологической и художественной литературы, доктринальных и технических текстов.

Ключевые слова: индийское искусство, карлик, Эллора, Аджанта, Аурангабад, индуизм, джайнизм, буддизм, иконография, скульптура, религиозное искусство, вamana, ганы.

В рельефах индуистских, буддийских и джайнских храмов Индии эпохи раннего средневековья можно обнаружить изображения маленьких человечков с большой головой, короткими руками и ногами – карликов или детей, что иногда сложно дифференцировать. По одному или группами они помещены в декоративное убранство храмов как снаружи, так и в интерьере: в углубления столбов, орнаментальные композиции, фризы – как в нижней части храма, так и в верхней; в рельефах на мифологические темы, в качестве предстоящих у ног объекта почитания, а также парящими с разнообразными подношениями. Человечки настолько подвижны, что могут быть вписаны в любое поле, пусть даже головой вниз. Их изображения привносят живость в декоративное убранство храмов, помогая избежать сухости геометрических элементов, одушевляя растительные мотивы. Подобные образы резко контрастируют с преимущественно статичными фигурами основных объектов почитания. В их изображениях зачастую сняты все запреты, характерные для сакральных образов, – есть не только открытые рты, но и оголенные срамные места. Гримасничающие и паясничавшие человечки иногда в своей игре переходят за грань норм приличия. Нередко они представлены танцующими и с музыкальными

На с. 212: Фрагменты фриза с изображением карликов-ганов. Пещерный храм № 2. 575–585 гг. Бадами. Южная Индия

инструментами в руках, причем они не просто держат их как атрибут, но играют на них. Часто в образах присутствуют фантастические элементы, комбинация человеческих и животных черт, реже – совмещение с растительными формами.

В исследованиях по искусству Индии эти существа называются по-разному – *гана*, *бхута*, *праматха*, *якшиа*, а также *бхута-гана*, *марут-гана*, *гухьяка*, *кумбханда* и др., иногда же просто – *карлики*.

Обилие подобных образов, а также иконографическое сходство в искусстве трех религий ставит закономерный вопрос об их значении в древней Индии. Следует определиться с их наименованием, исходя из имеющихся литературных свидетельств – письменных источников и исследований древнеиндийской мифологии. Важным представляется выявление происхождения образов, ритуальной функции и смысловой наполненности. Возникает вопрос, как изображения нагих фигур в непристойных позах оказались возможными в сакральном пространстве храмов? Помимо этого следует определить, как образы связаны не только с религиозными представлениями, но и с музыкальной культурой в целом, то есть определить их место в контексте музыкальной иконографии храма.

Расположение образов карликов в архитектуре храмов

Наиболее ранние изображения карликов можно увидеть на рельефах буддийских памятников с первых веков до нашей эры. Разрозненные скульптурные фигуры хранятся в различных музеях, однако особенно любопытны рельефы *торан* ступы в Санчи. Здесь можно увидеть как отдельные фигуры карликов, так и сценки с их участием, в одной из которых представлен музыкальный ансамбль. *Тораны* служат воротами ограды ступы, изображения карликов помещаются как на столбах, так и на поперечных балках. В архитектуре более позднего времени подобное расположение транслировалось на входные порталы храмов и получило распространение в святилищах не только буддизма, но и других религий. Множество изображений карликов можно увидеть в декоративном убранстве дверных проемов пещерных храмов Аджанты, Эллоры, Аурангабада. Данная традиция является стойкой, характерной для архитектурных школ разных регионов Индии.

Изображение на столбах храмов – *стамбхах* – также является продолжением упомянутой традиции. В пещерных храмах рельефные изображения карликов помещаются начиная с V в. в углублениях столбов, разделяющих пространство *вихар*, – в Аджанте, Аурангабаде, Элефанте, Эллоре (в храмах № 1–4, 6, 26), они ориентированы по сторонам света, занимая углы *стамбх*. Столбы в архитектуре храма играют важную роль, являясь узловыми точками пересечения векторов *вастумандалы*, лежащей в основе храма. Если квадрат ассоциируется с определенным божеством, то *стамбхи* воспринимаются как его окружение.

Часто карлики, расположенные на столбах, показаны музицирующими на разнообразных инструментах.

В буддийском искусстве фигуры часто выступают в качестве своеобразных атлантов, заменяя собой базы *стамбх* или же их капители, держа поперечную балку *тораны*, как, например, в Санчи. Подобные атланты, имеющие название *бхаравахака* (в переводе с санскрита «носильщик») или *кичака*, широко представлены также в искусстве Аджанты. Помещенные в верхнюю часть столбов храма, они поддерживают свод пещеры (кроме скульптурных изображений, в Аджанте также есть рисованные). Помимо изображений карликов-атлантов с поднятыми вверх руками есть не столь явные изображения «носильщиков» – фигуры карликов, поддерживающих расположенный выше ярус головой или шестом, например в пещерных храмах Эллары, в Бадами и во многих южноиндийских храмах.

В архитектурном декоре, расположенном, как правило, на входных порталах храмов, изображения карликов нередко комбинируются с растительными мотивами. Образуя единый орнаментальный фриз, они не только вплетаются в вегетативный узор, но и как бы порождают из себя разнообразные растения. В рельефах *торан* Санчи и Бхархута растения исходят из рта карлика, в более поздней иконографии – искусстве гуптского времени, к примеру, в Деогархе (V в.), – из пупа.

В искусстве периода правления династии Ранние Чалукья в Бадами, Айхоле и Паттадакале начиная с VI века появляются фризы с изображением карликов в нижней части храмов, а также вверху, в основании *шикхары*, венчающей храм башни. Часто персонажи изображаются танцующими и играющими на музыкальных инструментах. Фризы получили широкое развитие в архитектуре южной Индии вплоть до XIII века. Замечательные образцы присутствуют в зодчестве династии Паллава – храмах Кайласанатха в Канчипураме и в Мамаллапураме, в храмах династии Чола XII века, например в Дарашураме. В искусстве более раннего времени изображение каждого карлика или же их пары помещается в своеобразную нишу; архитектурные элементы – вертикальные тяги, своеобразные пилястры – отделяют фигуры одну от другой. То есть каждому изображению отводится определенное обрамленное место в декоре храма – своеобразная миниатюрная *девакоитха*¹, фигура акцентируется и обособляется. Подобное можно видеть еще в Аджанте. Однако начиная уже с VI века разграничения убираются, появляется ленточный принцип размещения фигур. Впервые он появляется в южноиндийской архитектуре династии Чалукья, получив развитие в архитектуре Декана преимущественно в буддийских храмах. Ярко он представлен в архитектуре *чайтхи* № 10 Эллары. В интерьере рельефный фриз с карликами, расположенный над столбами, проходит по всему периметру *чайтхи*. Если сравнить с подобной же архитектурой храма № 26 Аджанты, где фигуры отделены друг от друга орнаментированными пилястрами, становится

очевидна разница – новый принцип размещения объединил фигуры: карлики изображены вместе, танцую, играя на разнообразных музыкальных инструментах, представляя подобие праздничного шествия. На фасаде того же пещерного храма Эллары карлики располагаются в нише, архитектурное обрамление которой представляет собой изображение североиндийской *шикхары*. Из девяти человечков пятеро играют на музыкальных инструментах – флейте, цимбалах, цилиндрическом барабанчике, раковине-*шанкхе*. В этом рельефе присутствует интересный комический мотив: в руках у одного карлика находится колотушка – *кона* – для игры на барабане, которой он бьет по животу другого, имитируя такую игру. Подобные юмористические моменты характерны для изображения карликов в индийском искусстве.

Фризообразное расположение также встречается в пещерном храме № 21 Эллары в рельефе с изображением свадьбы Шивы и Парвати. Карлики помещены вниз, подобная композиция близка ранним памятникам Бадами и Айхола, но композиция в Эллоре плотнее, изображение сюжетно обосновано – они составляют праздничный оркестр во время церемонии. Ленточный принцип расположения карликов, свойственный искусству Чалукьев и всему южноиндийскому искусству, не нашел широкого распространения в индуистских рельефах Эллары и Элефанты, причину чего можно увидеть в том, что статичной иконографии скульпторы предпочитали отражение динамического сюжета, не констатацию факта деяния божества, но отражение действия. Поэтому фигуры более свободно располагаются в пространстве рельефа, и карлики помещаются в том числе и внутрь нарративных сцен, чему немало способствуют пропорции тел, выделяющие их среди божеств более высокой иерархии.

Фризообразный способ расположения ганов развился в т. н. *мала* – своеобразные гирлянды из тел карликов, которые помещаются над дверным проемом или же под венчающей храм *шикхарой*. Фигуры с поджатыми под тело ногами и вскинутыми вверх руками словно низаны на единую ось, зачастую мало проработаны, нередко лишены движения и живости, представляют собой типичный декоративный мотив индийских средневековых храмов, имеющий название *бхутамала*, наряду с т. н. *хамсамала* – фризом из изображений гусей.

Помимо этого, карлики часто появляются в качестве предстоящих около объекта почитания, не только расположенными по сторонам от него, но и парящими вверх с разнообразными подношениями. В классический период карлики, по словам Стеллы Крамриш, «освобождаются от грубой тяжеловесности»².

Отдельно следует упомянуть скульптурные изображения карликов, дующих в раковины на углах основания *шикхары* джайнских храмов, характерным примером является скульптура Индра Сабхи и Чхота Кайласа в Эллоре.

В любом случае, какое бы положение ни занимали изображения карликов в архитектуре храмов, оно всегда является периферическим – это либо пороговые зоны (обрамление дверей), либо столбы, углы *шикхары*, либо фризy, располагающиеся в нижней части храма, под рельефами с изображениями основных персонажей, у основания *шикхары*. С одной стороны, это указывает на них как на божества низших ступеней иерархии, с другой стороны, подобное расположение характеризует их как защитников, охраняющих пределы храма, выполняющих апотропическую функцию оберегов. По своей роли в архитектуре храмов фигуры карликов в основном являются декоративными изображениями.

Иконография

Образа карлика – *вамана* – в индийском искусстве является очень древним, корни его происхождения – в культуре долины Инда. Первые изображения карликов находят уже в Мохенджо-Даро, где они представлены в том числе и в танцевальных позах³. Позднее в буддийском искусстве появляются образы *яки* – природных духов, изображающихся в виде карликов или же прекрасных юношей. Первый тип носит название *вамана-якиша*, второй – *вира-якиша*. И в образах *вамана-яки* складываются основные черты, которые перейдут в более позднее искусство. К самым общим иконографическим особенностям относятся короткие конечности, большая голова и объемный живот. Чаще всего лица *вамана-якиш* наделены негроидными чертами – большими губами, широкими носами, круглыми глазами, нередко выпученными.

Ранними изображениями в индуистском искусстве являются рельефы храма Шивы в Бхумаре V века, времени правления династии Гупта. Здесь карлики обладают зооморфными чертами – львиными, обезьяньими, бычьими головами, а также изображаются с львиными мордами на животе. Комбинация человеческих и зооморфных черт характерна для образов этих маленьких существ, помимо вышеперечисленных голов также встречаются слоновьи, кабаньи, лошадиные, а также головы фантастических существ *вьяла*⁴. В более раннем искусстве можно увидеть также сочетание с растительными мотивами. Однако после V века различные комбинации встречаются значительно реже. Согласно указаниям *шастр*, образы *бхутов* – воображаемы и являются плодом фантазии создававших их художников, поэтому изображать их можно более свободно⁵. Однако подобная свобода в изображениях наблюдается вплоть до V века включительно, а с VI века художники уже не отходят от основных сложившихся и разработанных типов.

Преимущественно образы карликов – мужского пола, исключение составляют изображения в Аджанте, Эллоре и Аурангабаде. В первом комплексе можно увидеть парные изображения, в двух других женщины-карлики являются спутниками богинь и Тары.

Живописные образы карликов в Аджанте дают представление об одеянии карликов. Они по преимуществу обнажены, в одной лишь набедренной повязке – *дохти*. Интересны полосатые черно-белые *дохти* «атлантов» в пещерном храме № 26 Аджанты. Помимо этого, на них могут быть украшения – ожерелья, пояса, перевязи через плечо или более сложные комбинированные нательные украшения, характерны большие круглые серьги.

Важным атрибутом, свойственным изображениям божеств и полубогов, является священный шнур *яджнонавита*, перешедший в них из реальной жизни и указывающий на высокий статус «дважды рожденного». Однако в большинстве своем у карликов этот знак отличия отсутствует, что свидетельствует о делении божеств на низших и высших, подобно делению общества⁶, а также, возможно, о представлении их как объектов поклонения для разных слоев.

Часто в художественной литературе карлики упоминаются в одном ряду с увечными людьми, горбунами, нередко в роли диковинных существ – как жители других стран наравне с трехглазыми, одноглазыми, одноногими и т. д. Они относятся к типу *виката* – деформированных тел. Каким же образом тогда попали они в храмовое пространство и какую роль выполняют?

Джеймс Бургесс, исследователь индийского искусства конца XIX – начала XX века, считал, что фигуры карликов в культуре Индии связаны непосредственно с «античным карликообразным типом»⁷. Действительно, карлики, в том числе и как музыканты и танцоры, присутствовали в эллинистической и римской культурах⁸, однако, как отмечалось выше, их образ в индийском искусстве намного древнее и первые изображения находят уже в артефактах третьего тысячелетия до нашей эры.

Значительное исследование вопроса о роли карлика в древнеиндийской культуре провел Кейпер, увидевший корни подобных образов в ведическом культе, участником которого был ритуальный шут – карлик *джумбака*⁹. Автор считает, что во время исполнения церемонии подношения богам, происходившей после основного жертвоприношения, *джумбака* стоял по горло в воде, а на его голову был поставлен сосуд. Подобное ритуальное предназначение *ваманы* может объяснять появление данного типа образов в сакральном изобразительном искусстве. Иконография некоторых сюжетов повторяет древнее ритуальное действие – на головы карликов помещаются различные предметы, часто кувшин, на них стоят *якшини* в раннебуддийском искусстве, или же божество ставит на фигуру карлика свою ногу – например в танце *тандава* Шивы. С другой стороны, подобная связь фигуры карлика с сюжетом жертвоприношения повлияла на то, что *ваманы* стали изображаться вокруг божества – держащими различные подношения: цветочные гирлянды *пуштамала* и фрукты.

Духи: фольклорный уровень прочтения

Укороченное телосложение в первую очередь маркирует образы как духов. Вообще, изображение духов в виде карликов является характерной чертой индоевропейского фольклора. Можно вспомнить *гномов* западноевропейской мифологии, охраняющих подземные сокровища, *двергаров* германской мифологии, *кобольдов* – духов домашнего очага, горных духов, которым в Средние века приписывался рост двухлетних детей, а также разнообразные звериные черты (мышьи хвосты, собачьи головы, рога и др.).

Действительно, большая часть интерпретаций образов карликов в индийском искусстве касается именно образов духов и полубогов.

В индийской религиозной иконографии рост изображаемого зависит от положения, занимаемого в иерархии. Помимо этого существуют представления о пропорциях – система *таламана*, также отражающая иерархические представления, прописанные в индийских трактатах по иконографии – руководствах для скульпторов шильпашастрах. Идеальными пропорциями, применяемыми к божественным персонажам, являются *наватала*, то есть «девять тала», за *тала* берется длина головы персонажа. Карлики же – *бхуты*, согласно исследованиям Ганapati Стхapati, могут изображаться в системе *таламана* в пропорциях *мадхьяма* или *адхама панчатала*, то есть приблизительно размер их составляет пять длин лица. В других источниках, в частности, в трактате *Шильпаратна* (4–48), их пропорции – *чатурстала*, то есть четыре длины лица. Еще более укороченные пропорции имеют *киннары*: полулюди-полуптицы – *тритала*, соответственно три длины, рыба – *двита*, две длины, и черепаха – *экатала*, то есть одна длина.

По своему происхождению духи связаны еще с доарийскими представлениями, анимистическими верованиями. Образы эти паниндийские, общие для всех религий, с рядом уточнений, которые даются в религиозной литературе, однако корни их – в народных культах. В литературе сложились объемные, но во многом противоречивые образы этих низших сверхъестественных существ, обладающих по преимуществу амбивалентным характером. Они и демонические существа, и одновременно охранители, их и боятся, им и поклоняются, их задобривают и к ним обращаются с конкретными просьбами касательно различных потребностей, материального благосостояния, урожая и даже ниспослания потомства.

В первую очередь это упомянутые уже *якши* – хтонические боже-ства, тесно связанные с землей, идеями изобилия и плодородия. Культ *якши* – наиболее древний и популярный в Индии. Они считались хранителями сокровищ в царстве Куберы, который был их предводителем, а также духами деревьев, гор и т. д. Соответственно, *якши* были связаны непосредственно с сокровищами, богатством и процветанием. *Якшами* называет Кумарасвами тех карликов, которые изображаются с выхо-

дящими изо рта и пула растительными мотивами, именуя их духами растительности, «охранителями источника жизни»¹⁰.

Якшам приписывается любовь к вину. Они тесно связаны с музыкой, театром и танцем. Почитание включает в себя подношения мяса, вина, благовоний, цветов, а также игру на музыкальных инструментах и танцы. Фигуры танцующих и пьяных *якш* появляются уже в рельефах Матхуры. Якши описываются как охранители фундамента сцены или *ранганитхи* театра¹¹, также Бхарата описывает тип танца, связанный с именем *якш*¹².

В Аджанте, в пещерном храме № 2, одно из святилищ посвящено *якшине* Харити и Панчике. Дети или потомками Харити, *харипутрами*, называли себя Вакатаки, вероятно, поэтому ей было уделено особое внимание в сооруженном ими храмовом комплексе¹³. *Якшам* посвящались не только небольшие святилища, но и строились храмы, например, храм Якше в Падмавати недалеко от Гвалиора и храм Якше Манинага в Раджгире¹⁴, относящиеся к раннему средневековью.

Имея дело с пещерной архитектурой, следует особо отметить, что, согласно индийским представлениям, пещеры и горы населяют *гухьяки* – тип духов, тесно связанных с *якшами* или даже являющиеся одной из разновидностей *якш*. В Махабхарате они упоминаются несущими дворец Куберы, в результате чего тот кажется «прикрепленным к небесам», «лучистый, сверкающий, издающий небесное благоухание и восхитительный, напоминающий вершины белых облаков, он выглядит плывущим (в воздухе)»¹⁵. Таким образом, образы карликов-атлантов можно интерпретировать как *гухьяков*, поддерживающих те или иные части храма.

В представлении *джайнов* *якши* населяют все неживые предметы человеческого мира – горы, деревья, озера, реки, ворота и т. д. *Якшами* называют всех сверхъестественных существ, корни которых – в народных культах, индуистской мифологии. Самой главной функцией *якш* в *джайнизме* является охранительная – они служат защитниками *тиртханкаров*, их изображения располагают парами с двух сторон от объекта поклонения – по правую руку мужское, по левую – женское.

С нашим пониманием духов наиболее точно совпадают образы *бхутов*, названия которых переводятся на русский язык в большинстве случаев именно как «духи»¹⁶. *Бхуты* – вредоносные духи, создающие всяческие препятствия, губящие людей, поедающие трупы. Местом их обитания служат преимущественно кладбища и деревья. В индуизме их предводителями стали Шива и Кубера, называемые *Бхутанати* или *Бхутеша*. Их образы носят главным образом негативный оттенок – отрицательные персонажи, они сопровождают Шиву в его гневном аспекте *Бхайрава*.

Бхутам близки *праматхи*, наименование которых переводится как «учители, драчуны». Они также изначально являются существами

темной природы. Хопкинс относит их к одному из разрядов демонов – *ракшасов*. Им приписывается низкий рост, большой живот и наличие бороды. Последняя черта появляется в искусстве достаточно редко (можно вспомнить скульптуру пещерного храма Ундавалли, штат Андхра Прадеш IV–V вв.), вероятно, по той причине, что в основном борода в индийской иконографии является отличительной особенностью отшельников. Описание в *Матсья Пуране* говорит о них как о существах цвета огня и пламени, по своему размеру и звуку сравнимых со слонами, горами и облаками¹⁷.

Вместе с *бхутами* в литературе часто упоминаются *преты*, по своей сущности сопоставимые с призраками, они связаны с миром мертвых и известны истошными криками. Их господином считается *Яма*.

Бхуты, *преты* и *пишачи* тесно связаны с ритуальными танцами. Согласно мифологическим представлениям, они совершают свои пляски на кремационных площадках и полях сражений, вместе составляя группу «блуждающих в ночи» (ночных странников)¹⁸.

Пишачи из этой группы несколько выбиваются, так как описываются как существа, чье телосложение – «кожа да кости», как злобные духи, представляющие наиболее злыми из всех существ на планете. Согласно Махабхарате, они были созданы Брахмой вместе с *асурами* и *ракшасами* из случайных капель воды, оставшихся от тех капель, из которых были созданы боги, люди, *гандхарвы* и прочие. В данной мифе выражена явная «недостаточность» материала, из которого были созданы эти существа, в результате чего *пишачи*, *асуры* и *ракшасы* получили свой озлобленный характер, а также укороченное телосложение.

Помимо того, что духи играют охранительную роль, выполняя защитную функцию, они являются также объектами почитания – самыми низшими в иерархии божеств. «Как объекту поклонения, *преты* находятся по религиозной шкале так же низко, как и *бхуты*. Человек чистой души почитает богов; средний (подверженный страстям), почитает *яки* и *ракшасов*, тех божеств, которые принадлежат низшему сорту; те, чьи души в темноте, почитают *претов* и толпы *бхутов* (6. 41. 4)»¹⁹. *Бхуты* должны почитаться приношением красных или черных цветов, сахара или сезама²⁰.

Для задабривания духов и защиты селения от разных нападений устраиваются праздники, основным действием в которых является танец, сопровождаемый игрой на барабанах и звуком духовых инструментов. Многие из подобных праздников существуют и по сей день, например, знаменитая Бхута-Кола в Керале и Карнатаке, ежегодно проводимая в феврале²¹.

Часто все духи объединяются под общим именованием *девата* или *грамадевата*.

Духи и *якиши* с *якишинями*, а также *наги*²² и другие полубоги были более близки людям, обладая ясной символикой, понятными простому

люду целями почитания, основными среди которых являлись благополучие, богатство, плодородие и т. д. Поклонение им было направлено на достижение реальных целей, сиюминутной выгоды в настоящей жизни, а не на накопление призрачных заслуг, которые могут возыметь последствия после смерти.

Почитание духов играет важную роль не только в индуизме, но и в буддизме и джайнизме. Если в религиозной литературе это отражается в меньшей степени, так как она сосредоточена в основном на философском аспекте, то в материальных памятниках можно найти множество отголосков народной веры. Именно образы духов «привязывают» памятник к месту, отражая местные культы, вбирая их в себя и ассимилируя²³.

Сооружая новые храмы вблизи существующих поселений со своими сложившимися культурами, строители сталкивались с необходимостью зафиксировать и локальные объекты почитания – местных духов-хранителей, что, несомненно, находило отражение в иконографической программе. Народные верования включали в себя разнообразные анимистические представления, согласно которым многие предметы, особенно камни и деревья, служили жилищами всевозможных духов. Перед сооружением храмов этих духов следовало «переселить» в другое место. Проводить ритуал предписывалось астрологу и архитектору – *стхапати*. Они должны были обратиться к духам, чтобы те освободили на время место, где будет построена обитель божества²⁴. Следовательно, во время сооружения храма местных духов могли запечатлеть в декоре, в основном на внешних стенах храмов, тем самым воздавая им должное почтение.

Интерпретация образов карликов как духов является низшим уровнем прочтения – уровнем фольклорным, в основе которого лежат народные верования и автохтонные культы.

Спутники божеств: мифологический уровень прочтения

В религиозной иконографии основная функция карликов – спутники божества – *ганы*.

В *Вишнудхармтаре* упоминаются *ганы* различных богов, но наиболее популярными являются образы *ганов* Шивы, к которым были отнесены практически все вышеперечисленные духи. Помимо них, в разряд *ганов* Шивы перешли многие божества ведической мифологии, наиболее часто упоминаемыми являются *маруты* и *рудры*, ставшие *марутганами* и *рудраганами*. *Рудры* и *маруты* изначально – спутники Индры, составлявшие его войско. При этом о *марутах* говорится как об обладающих музыкальными способностями, танцующих и поющих божествах, являвшихся, ко всему прочему, ведическими певцами.

Прежде чем подробно рассматривать образы *ганов*, следует определить, что означает сам этот термин. Слово «гана» – обладает доста-

точно широким спектром значений – это собрание, объединение, толпа, множество, отряд, свита, войско и др. В мифологии *ганами* называется класс божеств, главной характеристикой которых является то, что они появляются не по одному, а группой, они не индивидуализированы. В разных литературных источниках наименования *ганов* божеств и их количество различаются, *Ваикхансагама* – одна из южноиндийских *ва-стушастр*, упоминает восемнадцать *ганов*²⁵. К подобным божествам причисляются *маруты*, *рудры*, *садхьи*, *ашвины* и т. д. Здесь следует отметить различие между таким употреблением термина *гана* и тем, что относится к «служкам» божеств. Если *бхуты* и *праматхи*, к примеру, относятся к *ганам* Шивы, в литературе о них никогда не говорится, что они составляют *гану* божеств, более того, божествами как таковыми они не являются, находясь значительно ниже. Однако к *ганам* Шивы также относят *рудров* и *марутов*, которые входят и в разряды *ганов* божеств и вовсе не являются духами, располагаясь по иерархии выше. Понятие *гана* имеет несколько уровней трактовки, сводящихся к изначальному значению слова «множество». Поэтому для именованя множественных неиндивидуализированных карлико-образных существ в рельефах индийских храмов, на наш взгляд, вполне корректно в целом употреблять термин «*ганы*».

Ганы часто повторяют жесты своего господина, имеют схожие атрибуты и украшения. Зеркальность иногда доходит до такой степени, что не всегда можно точно определить, кто конкретно изображен – божество или его служка. В результате подобной практики изображения возникла, к примеру, проблема с идентификацией карликообразной фигуры V века, найденной в 1972 году в Мансаре²⁶, попавшей в коллекцию Делийского музея. Это стела высотой 84 см, выполненная во времена правления династии Вакатака из красного песчаника. Четырехрукая сидящая фигура пузатого карлика, с *джатамукутой*, украшенной черепом и месяцем на голове, браслетом в виде змеи на ноге – *наганпурой*. Мнения специалистов разделились: одни придерживались позиции, что скульптура является изображением *Шиваганы*, другие – самого Шивы в виде карлика или *Вамана-Шивы*, так как все черты, за исключением пропорций, точно повторяют черты божества. Скульптура чрезвычайно хорошо проработана и представляет собой практически трехмерный образ, что может говорить о ней как об «иконе» для поклонения, «лик» – *мурти*. На стороне последнего утверждения был даже такой именитый исследователь индийского искусства как Шиварамамурти. Прецедентов того, чтобы Шива изображался как карлик, а также литературных упоминаний об этом практически не встречается, есть только единственно упоминаемые в *Шатарудрии* эпитеты *храсвая* и *вамания*, которые ученый приводит как доказательство своей точки зрения. Другое предположение, выдвинутое С.Б. Рао, состоит в том, что представленный образ – это образ Шивы *Бхайравы* особой

вакатакской иконографии, однако обилие ювелирных украшений ставит под сомнение данную теорию. Противоречит данному предположению, на наш взгляд, и то, что изображение основного божества в укороченных карликообразных пропорциях не характерно для памятников данного периода. Даже Вишну, в одной из *аватар* представший в виде карлика *Ваманы*²⁷, изображается в это время исключительно как Вишну *Тривикрама* – в момент последнего шага, в момент триумфа в стандартных для божества пропорциях²⁸. Исключение составляют образы Куберы и Ганеши, предводителей *якши* и *ганов*, по сути, сами являющиеся главными *якшей* и *ганом*. Таким образом, очевидно, что *ганы* представляют собой зачастую уменьшенные, точнее, укороченные, и, следовательно, карликовые «копии» своего господина.

Интересно, что в системе *тала-мана*, как уже говорилось, детям так же, как и духам, приписываются пропорции *панча-тала*. Детскость, несомненно, присуща образам этих маленьких существ, особенно фигурам *ганов* Шивы, облик которых нередко бывает ближе к детскому как по внешнему виду, так и по позам, чем к карликообразному. Одна из легенд о происхождении *ганов*, зафиксированная в третьей книге *Махабхараты*, описывает их как многочисленных детей Шивы. В ней говорится, что часть семени Шивы во время зачатия Сканды попала на гору, и появились от этого близнецы Минджики, часть попала в кроваводный океан, другая часть – в солнечные лучи, четвертая – на землю, а пятая осела на деревьях. Из этого семени и произошли *ганы*, «составляющие жестокую и кровожадную свиту Шивы»²⁹. Частым мотивом в индуистском искусстве является игра *ганов* с бычком Нанди – ездовым животным (*ваханой*) Шивы; в данной иконографии подчеркивается детскость персонажей. Яркие примеры представлены в пещерных храмах № 29 и 21 Эллары, в скульптуре Элефанты. В главной мандапе храма Кайласанатха указанный сюжет представлен практически в трехмерной скульптуре слева от входа в *гарбхагриху*.

В храме № 29 Эллары в рельефе с изображением Шивы и Парвати на горе Кайласа, сотрясаемой демоном Раваной, *ганы* представлены как верные помощники Шивы, своими действиями раздражающие демона, покусившегося на покой их хозяина. Они кривляются, показывая ему язык, делая непристойные жесты. На двух из них висят змеи – атрибуты, перенесенные из иконографии Шивы. Чтобы досадить противнику, использована также игра на музыкальных инструментах: *ганы* слева организовали шумовой квартет, подобный тому, что использовался в древности во время военных действий – один играет на цилиндрическом барабанчике, подвешенном на пояс, другой бьет в огромную тарелку, третий дует в раковину-трубу *шанкху*, четвертый же колотушкой отбивает ритм на той части стены, к которой прислонена рука Раваны. *Ганы* расположены внизу справа в несколько рядов: одни стоят на головах у других. Здесь не соблюдена масштабность – один из них в два

раза больше других; все сделано для того, чтобы заполнить пространство и разыграть определенный сюжет.

Ганы – постоянные спутники Шивы также во время его танца, что неоднократно упоминается в литературе. Например, в храме *Ланкешвара* в Эллоре, расположенном в северной части обрамляющих храм Кайласанатха святилищ, есть изображение танцующего Шивы, в котором два *гана* аккомпанируют своему господину на флейте и цимбалах. Также *ганы*-музыканты появляются около Шивы, показанного в аспекте *Махайога* в нижнем ярусе рельефов храма Кайласанатха в Эллоре, здесь они составляют квартет.

Воинственные *ганы* изображаются рядом с Шивой в его грозном аспекте – *Бхайрава*, и в их руках также можно увидеть музыкальные инструменты.

Итак, *ганы* являются помощниками Шивы, его служками, свитой. В Сабхапарве, второй книге Махабхараты, есть описание свиты Пашупати³⁰: «Окруженный сотнями и тысячами карликов, уродов и горбунов с кроваво-красными глазами, быстрых, как мысль, питающихся мясом, мозгом из костей и жиром, страшных для слуха и ужасных на вид, вооруженных различными видами оружия и стремительных, как ветер, – всегда прислуживают своему другу Дарителю богатств»³¹.

Ганам зачастую приписывается ужасный облик. Они ярко представлены в пуранической литературе, особенно в *Матсья-Пуране*: «Дакша стал основателем наиболее чудной расы. Среди его детей некоторые были двуногими, у некоторых было больше ног, некоторые имели длинные уши, некоторые – широкие, некоторые обладали чертами лошади, медведя, льва, собаки, вепря или верблюда. Видя такое большое многообразие своего потомства, Дакша создал большое разнообразие женщин»³². Однако подобного разнообразия и полета фантазии в изображениях мы не наблюдаем. В основном *ганы* предстают карликообразными человечками без каких-либо дополнительных деформаций, иногда с зооморфными головами, реже – с дополнительным лицом на животе (так называемый *ударемукха*).

Помимо всего прочего, *ганы* являются не только помощниками, спутниками Шивы, но и его войском, помогая в сражениях. К примеру, в битве с асуром Джаландхарой, описанной в Шива-Пуране³³. Вероятно, данная функция *ганов* являлась изначальной, *маруты*, входившие войско Шивы, до выдвигания индуистской триады составляли армию Индры.

Божественные карлики: телосложение и особенности почитания

Все же не только духи, но и божества могут изображаться как пузатые карлики, особенно те из них, которые имеют тесную связь с духами – *ваманами*. Это упомянутые уже Кубера, предводитель *якши*, и Ганеша, глава *ганов*. Они не являются основными объектами

почитания³⁴, но играют немаловажную роль в религиозных представлениях.

Кубера, по сути, сам является *якшей*. Образ его как тучного карлика складывается уже в кушанское время. В буддизме он получил наименование *Джамбала* или *Панчика*, став супругом *Харити*. Карликообразность еще более усиливает эффект тучности, создаваемый объемным животом, символизирующим богатство и процветание. Часто у них в руках – мешочек с деньгами, а тело украшено многочисленными ювелирными украшениями. В храмовых комплексах их фигуры располагаются перед входом в *мандапу* – в пространство входной галереи. Подобные образы имели особое значение, так как подношения им являлись, скорее всего, одним из основных доходов монашеской общины. Божества, обещавшие дарование благополучия почитавшим их, были привлекательнее для простых мирян, а особенно для купцов, проходивших по караванным путям вблизи комплексов. В джайнских комплексах в *подобной роли выступал якша* Индра, чью грузную фигуру, сидящую на слоне под деревом, можно увидеть слева от входа в *мандапу*³⁵.

Тучные фигуры Куберы, Джамбалы, Панчики и Индры служили хранителями богатства монастырских общин.

Как и эти божества, многочисленные карлики-*ганы* связывались с понятием процветания, служа благопожелательными символами. В Махабхарате говорится: «те, кто стремятся к богатству, должны почитать пять групп *ганов* цветами *арки*³⁶»³⁷. Подобная функция отразилась не только в их телесном строении – тучном, с большим животом, но и в том, что их основной атрибут – барабанчик *гхат*. Это простейший музыкальный инструмент, представляющий собой глиняный горшок, горлышко которого при игре закрывается рукой, а звукоизвлечение происходит путем удара рукой по стенкам сосуда. Сам же горшок – *кумба* – символизирует собой процветание, одновременно являясь важным предметом *пуджи* как сосуд для приношения воды.

Ганеша, или Ганapati – предводитель *ганов*, что следует уже из его имени, и слогоголовый сын Парвати своим телесным строением, пропорциями и позами напоминает своих подопечных³⁸, только, как правило, изображается намного крупнее. Слоноголовыми могут быть также обычные *ганы*, что можно увидеть в рельефах, к примеру, Элефанты и Канчипурама.

Ганеша является одним из наиболее любимых народных божеств Индии. Хотя первые изображения Ганеши появляются только в V веке, культ его быстро распространяется по всей территории Индии. Из пантеона индуизма он быстро перешел в буддийскую иконографию³⁹. Его изображение характерно для тантрического буддизма, но появляется уже в одном из храмов Аурангабада, свидетельствуя о значительности культа божества еще раньше – в V–VI веках. Ганеше приписываются

всевозможные функции – от помощи в учении, ремеслах (в том числе и способствовании певцам) и любых начинаниях до дарования здоровья и потомства. Эти разнообразные функции со временем проникли и в иконографию Ганеши, добавив многочисленные атрибуты. В пещерных комплексах, в связи с их местоположением на пересечении торговых путей, наиболее актуальной была помощь в торговле, оберегание путников и устранение препятствий. Практическая направленность почитания Ганеши не раз подчеркивается в литературе, к примеру, в Сканда-пуране говорится, что почитание Ганапати не для тех, кто стремится к *мокше* – освобождению или же к *сварге* – раю, а для тех, кто желает наслаждения в чувственном мире и боится смерти⁴⁰.

В образе Ганеши присутствует та же амбивалентность, что и в образах *праматхов* – он не только устранитель препятствий, но и их создатель. Он призван направлять людей по пути наслаждения, чтобы те стремились задержаться в этом мире, не покушаясь на и так уже переполненные небеса. Согласно одному из мифов Линга-пураны, он был создан, чтобы устраивать препятствия врагам богов – *дайтьям*⁴¹, а также помехи в жертвоприношениях. Для помощи в этом Ганапати создал *вигхнянагана* – «войско помех/препятствий». По этой причине к нему обращаются до совершения основных ритуалов – чтобы он не чинил препятствий, чтобы все прошло успешно.

Антиподы

В виде карликов, помимо дружественных божествам существ, изображаются и противоборствующие демонические силы. В индуизме – *асуры*, чье название, в переводе означающее «не бог», прямо указывает на них как на антиподов божественных персонажей. Согласно большинству интерпретаций именно на *асуре* Шива совершает свой танец, в этом случае тот символизирует собой невежество. В буддийской иконографии подобный тип нашел яркое выражение в сценах «Искушения Будды демоном *Марой*», представленных в Аджанте, особенно ярко – в рельефе храма № 26. Здесь демонические существа выступают в том числе и в качестве музыкантов. В искусстве тантрического буддизма данный сюжет оброс многочисленными ужасающими подробностями, а карликообразные существа превратились в монстров. В джайнской традиции параллелью им является изображение демонических существ в сцене искушения *Паршванатха* демоном *Мегхмалем*. С разной степенью подробностей этот сюжет представлен в джайнских храмах Эллары. Фабула обеих сцен примерно одинакова – демонические силы пытаются вывести медитирующего аскета из его сосредоточения, сломить различными способами, препятствовать просветлению. Фигуры демонов-карликов являются олицетворением различных страстей, с которыми приходится бороться человеку, избравшему аскетический подвиг.

Персонафикации: аллегорический уровень прочтения

Непрямой, аллегорический смысл всегда закладывается в понимание образов – любые персонажи имеют помимо раскрывающегося в мифологической литературе сюжетного значения еще одно или несколько подспудных. Выше говорилось о тесной связи карликов с идеей плодородия, благополучия, богатства и процветания. Также упоминалось о карлике – *асуре* – олицетворении невежества и страстей.

В человеческом образе – в виде персонафикаций – предстают многочисленные природные феномены, что является следствием анимистических верований; многие из них имеют обличье карликов, что находит свое подтверждение и в литературных источниках. К примеру, *пршини* – чудесные карлики, олицетворявшие лучи света⁴². *Рудры* – олицетворение бури, *ашвины* – воплощение утренней и вечерней зари и т. д. Помимо этого, в олицетворенном виде предстают важнейшие понятия индийской культуры, например, *садхьи* – олицетворение религиозных обрядов и молитв⁴³.

В искусстве рассматриваемого периода в виде карликов часто изображаются атрибуты Вишну, Шивы, *нидхи* Куберы⁴⁴, носящие название *аюдхапуруша*, происходящее от санскритского *аюдха* – оружие, *пуруша* – человек. *Аюдхапуруши* могут изображаться и как мужчины, и как женщины, и даже как евнухи. Женщины – *шакти* и *гада*, мужчины – *анкуша*, *паша*, *шула*, *ваджра*, *данда*, *кхадга*, евнухи – *чакра* и *падма*. Пол дается по роду, который имеет вещь в санскрите⁴⁵. *Аюдхапуруши* должны изображаться с одной головой, одной парой глаз, одной парой рук, прической *каранда-мукута*, с жестом *анджали* на груди; атрибут, который они олицетворяют, располагается на короне или же в руках. Согласно предписаниям в иконографических работах, пропорции их должны быть восемь тала – *ашта-тала*, однако в реальности в изобразительном искусстве они предстают более приземистыми, являясь практически всегда карликами. В искусстве эти изображения появляются начиная с V века. Так, к примеру, персонафикация *чакры* – *чакрапуруша* – фигура с большим животом, наряженная во всевозможные украшения, с круглыми выпученными (широко открытыми) глазами⁴⁶. Рядом с Шивой часто изображается *тришулапуруша* – персонафикация его трезубца⁴⁷.

В буддийской иконографии также появляются персонафикации атрибутов бодхисаттв – *кродха-вигхнантака*, к примеру, *Ваджрапуруша* – персонафикация атрибута *Ваджрапани* в пещерном храме № 7 Аурангабада. Они часто изображаются со скрещенными на груди руками (*винахаста*), фигуры бывают двух типов – *вамана-якша* и *вира-якша*. Для них характерны также широко раскрытые глаза. Появляются подобные образы впервые в VI–VII веках в скульптуре Аурангабада и Эллары⁴⁸.

Большая часть персонафикаций не связана с музыкальными инструментами. Исключением являются, пожалуй, изображения *вама-*

нов, дующих в раковины-трубы, – они встречаются во множестве в джайнских храмах Эллары, а также в некоторых индуистских. В частности, круглые скульптуры, высеченные на углах *шикхары* Индра Сабхи. Скорее всего, они являются персонификациями раковин – *шанкх*, точнее – звука раковины, так как они не просто держат раковины-трубы, но дуют в них.

Аспект персонификаций атрибутов очень важен и в другом иконографическом мотиве джайнских храмов: фигурки, держащие музыкальные инструменты над головами *тиртханкаров*, являющиеся персонификацией *дивьядхвани* – божественного звука и *девадундубхи* – божественных барабанов. Этот мотив является исключительно джайнским и имеет объяснения в литературе джайнизма; ему свойственны некоторые особенности интерпретации, поэтому подробнее об этом будет идти речь в разделе, посвященном иконографии джайнизма.

Проекция пуджи: ритуальный уровень прочтения

О тесной изначальной связи образа карлика с ритуалом, доказанной Кейпером, уже говорилось выше, поэтому представляется важным рассмотреть изображения *ваманов* с точки зрения современных сооружений храмов ритуальных представлений.

Духи, изображавшиеся как карлики, выступают прежде всего в охранительной роли – они ограждают сакральное пространство, о чем свидетельствует расположение образов в пределах пороговых зон храмов и в важных узловых точках. Помимо этого, духи являются *пратишхатами* – противодействующими силами, защитниками религии. Эта функция приписывается в литературе, в частности, *праматхам*. Они наказывают за несоблюдение предписанных правил: «Невидимые, словно привидения, они нападают в ночи на людей, которые, к примеру, спят под деревом, едят неправильную пищу, лежат в неправильном направлении, загрязняют воду или же не очищают себя после сексуального акта... Однако те, кто совершает необходимые ритуальные действия, могут не беспокоиться»⁴⁹.

Изображения карликов, расположенные на углах *стамбх*, разграничивающих *мандану*, служат своеобразным отображением ритуала. Большинство фигур представлено с музыкальными инструментами в руках, а известно, что в этот период на первый план в качестве ритуала почитания выходит *пуджа*, важной составляющей которой являлась музыка. Преимущественно в руках *ганов* находятся ударные инструменты – барабанчики, тарелки, *гхаты*, скребки, есть также флейты и раковины (во время *пуджи* в основном использовались именно ударные инструменты). Таким образом, размещенные на столбах каменные карлики с музыкальными инструментами в руках творили вечную музыку, прославляющую своего господина даже тогда, когда реальная музыка в храме стихала.

Ритуальное объяснение имеют также непристойные позы карликов, включающие в себя жесты заголения. В них можно увидеть отражение ритуала секты шиваитов – *пашупатов*. Согласно ее учению, божество должно почитаться смехом, танцем, пением, барабанным боем, поклонами, бормотанием мантр, подношением даров⁵⁰. Секта *пашупатов*, как выяснили исследователи, была основной в Эллоре.

Изменение размещения карликов во фризах – разделенного до V века и неразделенного лентообразного начиная с VI века, – может свидетельствовать об изменении отношения к объектам почитания, связанного с набирающим силу движением *бхакти*. Карлики – *ганы* в этом случае воспринимаются как яркие адепты, которым после смерти даровано находиться подле божества. В Маркандея Пуране написано, что *ганы* изначально были людьми, завоевавшими любовь Шивы благодаря своей аскезе, посту, воздержанию и почитанию⁵¹. Их любимым городом была Бхогья, также они селились в других сакральных городах, садах, брошенных домах, телах демонов, детей, сумасшедших и на кремационных площадках. Они были любителями музыки и танца, некоторые обнажались, другие выглядели как лани и птицы⁵². Исследователь индийского искусства Беной К. Бехл считает, что изображения *ганов* являются важным мотивом шиваитских храмов, отражающим радостный дух почитания Шивы и удовольствие находиться рядом с объектом поклонения, выраженное через танец и кривляние. Карлики, по мнению исследователя, – души тех, кто действительно является почитателями Шивы. Они показаны счастливыми, танцующими и поющими, потому что достигли жилища Шивы и постоянно могут находиться рядом с ним⁵³.

Подобная связь *ганов* с *бхактами* подтверждается также тем, что, к примеру, *наянары*⁵⁴ – средневековые тамильские святые – почитаются земными воплощениями *ганов* Шивы; они, как и их *Бхагават*, посыпали себя пеплом и носили бусы из *рудракиши*. Они считаются святыми рабами Шивы, но почитаются, как сам Шива, являясь «человеческими версиями собрания *ганов*, и всегда окружают своего Господина, они считаются обычно обожествленными людьми, но не инкарнациями божеств»⁵⁵. То есть в сознании *бхакти* образы *ганов* на стенах храмов фактически являются отображением адептов шиваизма, ярких последователей религии, удостоившихся изображаться рядом с божеством.

Таким образом, изменение изображения карликов, имеющих своей параллелью реальных религиозных адептов, может свидетельствовать об изменении ритуала почитания и даже более – отношения к объекту поклонения. Значит, начиная с VI века можно уже говорить о проникновении *бхакти* не только в южноиндийский индуизм, о чем сообщают исследователи, но и в религию Центральной Индии, и даже в буддизм. Литературных свидетельств этому процессу нет по причине общего дефицита письменных источников, поэтому мы можем сделать только предположение.

С позиции ритуального прочтения фриз с изображением карликов, ярко представленный в интерьере пещерного храма № 10 Эллары и нашедший отражение на его фасаде, является воспроизведением праздника во славу божества. Ряд пляшущих и играющих на музыкальных инструментах человечков живо напоминает действия, происходящие и сегодня в дни храмовых торжеств. На них обязательно присутствуют музыканты, бьющие в металлические тарелочки-цимбалы и ручные барабаны, трубы и рожки. Все инструменты являются переносными – легкими и имеющими крепления – ремни на поясе или через плечо, если музыканту для игры требуются две руки. Еще одной важной характеристикой инструментов является их звучность, так как они должны быть слышны в многочисленной толпе почитателей.

Комизм и теория раса: эстетический уровень прочтения

Важнейший аспект в изучении образов карликов в древнеиндийском храме – тема взаимоотношения юмора и религии, так как внешний вид персонажей, позы и жесты во многих случаях носят несомненно комический характер. Исследованиями данной проблемы во второй половине XX столетия и в последнее время занимался ряд авторов, к идеям которых мы и обратимся. Эти идеи основаны преимущественно на западном материале, однако касаются периода Средневековья, по многим параметрам сходного в умонастроениях с рассматриваемым в данной статье периодом индийской истории.

Философ и литературовед М.М. Бахтин предложил теорию раздвоенности («двумирности») средневековой культуры на официальную церковную, т. е. серьезную, и народную, в центре которой – карнавал и смеховое начало. Существовала ли эта раздвоенность в культуре Индии? Или же два вышеназванных начала сосуществовали в индийском храме параллельно? Бахтин считал, что шуты демонстрировали совершенно иной, неофициальный, внецерковный, внегосударственный аспект мира, человека и человеческих отношений – некую вторую жизнь, в которой мог найти себя любой средневековый человек. В пространстве же индийского храма мы видим изображения паясничающих карликов в сакральной зоне, пусть на периферических позициях, но отнюдь не в профанной области.

Другой исследователь, В.П. Даркевич, считал, в противовес М.М. Бахтину, что пародийное высмеивание входило в контекст серьезного, сакрального. Карнавал менял местами «верх» и «низ», создавая впечатление относительности ценностей. Ритуальный смех представлялся разрядкой накипевших эмоций. Здесь присутствовали и жесты обнажения с сексуальной символикой. Нагота также являлась защитой от зла, имела значение оберега. Антиповедение – защита от злых сил. Подобная позиция ближе к пониманию и древнеиндийского материала.

«Двумирности» Бахтина была также противопоставлена идея присутствия пародийных двойников О.М. Фрейденберг⁵⁶. Согласно теории

автора, все имеет свою тень, изнанку. Повторение внешней формы без внутренней сущности ведет к отсутствию самостоятельности и подлинности и несет зависимый, изнаночный характер.

Размышление о смешных и забавных образах в индийском храме следует начать с эстетической теории, лежащей в основании всех искусств. Во главу угла в ней ставилось понятие *раса* – «вкуса» произведения искусства, той реакции, которую оно вызывает у зрителя художественными средствами, опираясь на присущие самому человеку *бхава* – природные эмоции. Развивалась теория *раса*, прежде всего, в литературе, театральном искусстве и музыке, но применима также и к изобразительному искусству⁵⁷. Вот что предписывает *Вишнудхармттара* касательно отображений разнообразных *раса* в интерьерах. «Картины для украшения дома должны принадлежать *шрингара*, *хасья* и *шанта* *раса*. Остальные никогда не должны быть использованы (в жилых домах) кого бы то ни было. (Однако) во дворце правителя и в храме божества могут быть представлены все чувства»⁵⁸. Количество *раса* было разным в разное время; в классической эстетической теории, относимой к рассматриваемому периоду, оно достигло девяти: *шрингара* – любовная, *хасья* – комическая, *каруна* – трогательная, сочувственная, *вира* – героическая, *рудра* – неистовствующая, *абхута* – сверхъестественная, *бхьянака* – *раса* страха, *бубхатса* – отвращения, *шанта* – спокойствия.

К. Шиварамамурти считал именно *ганов* отражением концепции *раса*, причем в самом ярком ее проявлении – однозначном и концентрированном. Можно, однако, не согласиться, так как, к примеру, ими точно не выражена эротическая – *шрингара раса*, которая представлена в храмах как любовными парами полубогов (*митхунами*), так и супружескими парами божеств, преимущественно Шивой и Парвати. Также сложно их представить и во многих других *раса*, например *шанта* и *вира*. Можно сказать, что ими представлена *рудра раса*, когда они выступают как спутники Шивы Рудры, однако несомненно, что его образ в этом смысле наиболее почитаем и, соответственно, является эмоционально более насыщенным.

Все же, как и Шива, представляющийся в данный период в различных аспектах, сопоставимых с разными *раса* в индийском искусстве, *ганы* в индуистских рельефах также обладают разными характерами, поэтому можно говорить о них как об олицетворениях разных *раса* (но не всех). Зачастую, возможно, они могут более четко представить определенную *раса*, чем первостепенное божество, особенно те *раса*, которые по шкале ценностей стоят ниже других, прежде всего это касается юмористической *расы хасья*.

Несмотря на то что праматхи обладают изначально демоническим характером, Натьяшастра приписывает им совершенно иной – веселый нрав, говоря, что именно они представляют *расу хасья*⁵⁹, а Ганеша, их предводитель, является за нее ответственным. Один из

мифов о происхождении Ганеши повествует о том, что он вышел из смеха Шивы⁶⁰; миф нашел отражение в Варахапуране, датируемой серединой VIII века.

Развернутая дискуссия о *расе хасья* представлена в Натьяшастре. Она должна доставлять зрителю удовольствие и веселье, оперируя смехом – *хаса*. Древнеиндийский драматург Бхаса определял *хаса* как удовольствие, вызванное собственным или чьим-либо странным внешним видом, словами, одеянием, действиями⁶¹. В *Натьяшастре* смех подразделяется на изысканный, средний и грубый, там же приводится шесть его типов⁶². По степени возрастания это: 1 – легкая улыбка – *смиа*, 2 – улыбка – *хасита*, 3 – смех – *вихасита*, 4 – смех насмешливый – *упахасита*, 5 – смех вульгарный – *апахасита*, 6 – неумеренный смех – *атихасита*.

Присутствие в изобразительном пространстве храма фигур кривляющихся карликов представляется достаточно странным, так как, на первый взгляд, религия и юмор несовместимы, представляя разные стороны человеческой жизни, даже полярные, выражаемые дихотомией «серьезное-несерьезное». Однако, несомненно, юмор и религия касаются одних и тех же тем, каждый своими средствами решает определенные проблемы. Юмора, пожалуй, мы не найдем в доктринальных религиозных сочинениях, однако тексты мифологического содержания, пураническая и эпическая литература полны юмористических фигур. Исследователи индийской культуры считают, что нет мифологии более богатой юмором, чем индийская. Образы божеств настолько сходны с людьми, что обладают теми же стремлениями, недостатками, амбициями и т. д.

Исследователями фольклора была выделена фигура проказника трикстера, называемая фундаментальной характеристикой традиционных религий. Этот персонаж связывает юмор и религию и своими характеристиками очень напоминает *ганов*. Считается, что трикстеры населяли мир в мифологические времена, когда жили и божественные создания. Они представляли собой нечто среднее между человеком и животным: во внешности и в повадках имели как человеческие, так и животные черты. Для них характерны прожорливость, повышенное внимание к своему телу, сексуальности, телесным отверстиям, и т. п., поведение нередко выступает за границы дозволенного. Трикстеры всегда обманывают, шутят, однако шутки нередко выходят им боком⁶³. То есть *ганы*, по сути своей, – типичные трикстеры и, следовательно, характерные фигуры традиционной религии.

Отношение буддизма к юмору и смеху не было однозначным. Ранние учения его отрицали, что нашло отражение в литературе – в словах самого Будды, реакции на смех танцовщицы, приглашенной развлекать его: «Как кто-то может смеяться, когда знает о старости, болезнях и смерти?»⁶⁴. После просветления Будда повторил вопрос, но в несколько измененном виде: «Что за смех, что за радость, когда мир в огне? Покрытые тьмой, почему вы не ищите света?»⁶⁵. Хотя неко-

торые исследователи отмечают, что буддизм не лишен доли юмора и Будда обрел чувство юмора после просветления, подтверждения чему можно обнаружить в текстах⁶⁶. Позднее отношение к юмору несколько смягчилось, и юмористические сценки можно увидеть уже в рельефах *торан* Санчи и Бхархута. В V–VI веках смешное проникло внутрь пещерных храмов, о чем ярко свидетельствует, в частности, святилище Вишвакармана – № 10 Эллары⁶⁷.

Представление о комическом в индийской культуре тесно связано с *видушакой* – исследователи, затрагивающие вопрос комического, концентрируются в основном на этой фигуре⁶⁸. Поэтому следует провести некоторые параллели *ганов* с *видушакой*⁶⁹. *Видушака* – постоянный персонаж санскритской драмы, представленный в Натьяшастре как лысый, пузатый карлик, вызывающий смех⁷⁰. *Видушаке* приписывается наличие хохолка на голове, который также можно видеть у некоторых *ганов*. Открытием Хейзинги, темой диссертационного исследования которого был образ *видушаки* в санскритской литературе, является то, что этот персонаж описывается не только как клоун, но и как компаньон главного героя, оттеняющий его своей вульгарностью, мешающий ему ошибками, ставящий его в неловкие ситуации. *Видушака* показывается как хвостун, обжора, неуч, трус, однако постоянно требует проявления к себе уважения, так как является *брахманом*⁷¹. Он очень неуклюжий, обладает смешной походкой. Среди четырех типов *видушак*, упомянутых Бхаратой, есть *линги*, или *тапаса*, являющийся товарищем божественного героя. Этот персонаж как раз и можно сравнить с *ганами*.

В целом *видушака* был полной противоположностью главного героя. То же можно увидеть и в *ганах*, сопровождающих Шиву. Нередко они воспроизводят движения своего покровителя, в том числе и во время его танца, но их позыми достигается совершенно противоположный эффект. Вследствие их физического строения, вместо возвышенных *раса* они вызывают лишь одну – комическую – *хасья*. Здесь можно вспомнить теорию Фрейденберг, упомянутую выше, – «повторение без внутренней сущности».

Видушака должен вызывать смех тремя способами: фигурой, костюмом, речью. В изображениях *ганов* последняя заменена языком тела. К сожалению, одежду *ганов* увидеть невозможно – раскраска скульптуры сохранилась плохо. Однако можно обратиться к живописи Аджанты, где карлики изображены в одних полосатых *дхоти*, с голыми торсами, что, несомненно, говорит о юмористическом начале образа.

Собственно, в иконографической программе храмов встречается и сам образ *видушаки*, что доказала в своей статье Моника Зин⁷². Он изображается согнутым, лысым, с хохолком либо несколькими на голове, в одном лишь *дхоти*, с кривой палкой в руке, как правило, в левой; другая рука изображена в жесте, выражающем страх, со священным шнуром.

Ганы и *видушака* – «смеховые дублиеры священных персонажей»⁷³.

Наличие таких «дублеров», как считает А.Я. Гуревич, является характерной чертой средневекового искусства. Слова, сказанные им по отношению к европейской культуре Средневековья, актуальны и для индийского искусства: «Комическое снижение – существенное качество средневекового мировоззрения, столь же неотъемлемая черта отношения человека к действительности, как тяга к возвышенному, священному»⁷⁴. Темы, которые пародируются в двух культурах, существенно отличаются, как отличается система ценностей индийского и европейского человека⁷⁵. Однако есть определенный стержень, пронизывающий все средневековое общество, и этот стержень – повышенная религиозность человека, которая соседствует со своей противоположностью – вульгарностью и пародийностью, если выражаться в категориях современных. Но это – явления одного порядка. Смех, по словам М.М. Бахтина, – это «отдых от благоговейной серьезности». Однако в индийской культуре явно не было присущей европейскому Средневековью раздвоенности на культуру серьезную, официальную церковную и народную. В индийском же храме сосуществовало и то и другое. Смеховое начало присутствовало в нем, являлось его неотъемлемой частью. Смех имеет здесь в том числе и языческие корни, он связан с культом плодородия, умирающими и воскрешающими божествами. Смех в индийском храме был необходим для создания полноты микрокосмоса культового помещения, присутствие в котором всех эмоциональных состояний способствовало гармонии и равновесию мироздания.

К тому же ритуальный шут являлся, несомненно, отголоском шута реального, отражением феномена дворцового карлика, чрезвычайно древнего культурного паттерна⁷⁶. Ранние изображения находят в искусстве Древнего Египта III тысячелетия до н. э. – в захоронении в Гизе найдены рельефные изображения карликов, в том числе и играющих на арфе.

Параллель *ганам* можно увидеть в народной и классической театральной культурах Индии в фигурах народных шутов – *ната*, которые были одновременно «плясунами, музыкантами, жонглерами и актерами, участвовавшими в небольших фарсовых сценках»⁷⁷. Сакральной обязанностью *натов* было вызывание смеха у людей, за что они вознаграждались в следующей жизни⁷⁸. Сам термин *ната* имеет множество коннотаций – это не только комедиант, но и танцор, фокусник, певец, по сути многосторонний театральный деятель. Но, как отмечают исследователи древнеиндийского театра, главной его обязанностью было рассмешить публику, а улыбки и смех зрителей – один из признаков успеха пьесы. Однако театру запрещалось показывать непристойности на сцене, осмеивать сакральные и социальные институты, за что еще во времена Каутильи назначались штрафы. Таким образом, относящиеся к профанному миру *наты* существовали исключительно в его рамках, *ганы* же и *видушака* принадлежали миру религиозному, поэтому их сфера действия другая, пародирование затрагивает и сакральную сферу.

Жесты заголения, встречающиеся в изображениях карликов, можно интерпретировать как юмористические, особенно характерные для ритуальных шутов и юродивых⁷⁹. С ними *ганов* роднит то, что они описываются как чрезмерно религиозные, преданные своему господину верующие – *бхакты*, о чем говорилось выше. Некоторые, согласно письменным источникам, ходили обнаженными, другие выглядели словно лани или птицы⁸⁰. Среди них был и *гана* по имени Вирака или Вирахадра, чрезвычайно нравившийся Парвати, и Шива позволил ей сделать его своим сыном. Он ходил, ударяя себя камнями по рукам⁸¹. в антилопьем шкуре, носил пояс из травы мунджа и гирлянду из каменных голов. *Ганы* описываются как ярые поклонники божества, *бхакты*, подвергающие себя жесточайшей аскезе, совершающие религиозный подвиг. Поэтому, как и у юродивых, излишняя религиозность уравнивает их непристойное, с точки зрения моральных норм, поведение, имеющее основания гораздо глубже – в их обличительной роли⁸².

Подобные персонажи встречаются также в скульптуре готических храмов – в непристойных позах изображается или дьявол, или шут. У дьявола непристойная поза трактуется как презрение к миру, выражение идеи сатанинской гордыни, у юродивых же – презрение к телу. «Для грешных очей это зрелище – соблазн, для праведных – спасение»⁸³. Сходство также в наготе, трактуемое как презрение к глениной плоти. Часто дьявольская фигура переводится в разряд смешной благодаря приему комической деградации⁸⁴. «Ритуал не просто допускал, но и предписывал действия, отрицавшие нормы повседневной жизни»⁸⁵. Это так называемое сакрализованное антиповедение, целью которого было утверждение норм путем отрицания.

С другой стороны, жесты обнажения с древнейших времен несли в себе и другую функцию. Характерные для оргиастических культов древности, они служили оберегами против злых сил⁸⁶. Можно вспомнить дионисийские обряды, сопровождавшиеся смехом. О магическом назначении образов в непристойных позах, к примеру, в Эллоре, свидетельствует прежде всего их положение – особо непристойные образы *ганов* находятся на столбах – *дхваджастамбах* по сторонам от храма Кайласанатха.

Еще одна *раса* тесно связана с *ганами* – *раса* страха, которая, казалось бы, совсем не соответствует искусству религиозному. Включение образов демонического характера как порождения страхов людей характерно для иконографии древнеиндийского храма. *Ганы* зачастую представлены в ужасающих обличьях как спутники Шивы Бхайравы. Согласно представлениям, подобные *ганы* обитают в местах, где совершается кремация, на кладбищах, традиционно ритуально нечистых, которые следует избегать добропорядочным людям. Эти образы служат препятствием для неправедных, отпугивают тех, кто подвержен страху и соответственно не может справиться со своими эмоциями, кто

не способен их контролировать. Согласно мифу, Шива создал их в состоянии гнева после того, как не смог найти чистое место для медитации. Наибольшее распространение устрашающие образы *ганов* нашли в тантрической иконографии, однако на примере храмового комплекса Эллоры можно говорить о зарождении подобных представлений, так как тантризм, несомненно, уже начал оказывать свое воздействие на индуизм и на его иконографию. В Эллоре на крыше *мандапы* центральной части храма Кайласанатха представлен музыкальный ансамбль устрашающих карликообразных существ, расположившихся вокруг Анна Пурны (Богини-Кормилицы). Судя по кровожадному характеру *ганов*, их инструменты могут быть сделаны из человеческих костей – флейта из берцовой кости, барабанчик из черепа. Практика создания подобных инструментов известна в Индии до сих пор.

Первоэлементы: космологический, или философский уровень прочтения

Интересную трактовку получили образы карликов в статье исследователя Дхаки, связавшего в своей интерпретации два значения слова «*бхута*» – как духа и как первоэлемента, тем самым объединив шиваитский и космологический уровни прочтения храма. По мнению исследователя, *бхуты*, а точнее *бхутанаяки*, персонифицируют собой элементарные фрагменты творения, бесчисленные по количеству. «По своим качествам или функциям эти существа, *бхуты*, охватывают всю область природы и все, что для нее характерно и что с ней связано. От темных сил нижнего мира через коричневые и зеленые силы земного, от прозрачных фантомов и духов среднего и астрального регионов к светящимся небесным частям, каждая мыслимая малая и важная сила динамичной реальности представлена группой элементов Шивы»⁸⁷.

Крамриш считает, что играющие на музыкальных инструментах *ганы* формируют образ *раджасика акаша*, эфира, представленного повсюду, качество которого в его раджасическом образе – звук⁸⁸.

Ганы и современная музыкальная практика

Ганы, часто показанные как музыканты, дают представление о музыкальной практике того периода, к которому относятся их изображения, и прежде всего о народных музыкантах, к которым они ближе. Набор инструментов имел очень широкий диапазон – от примитивнейших скребков, представлявших собой, по сути, палку-терку, по которой водят другой палкой, и даже от еще более простого инструмента – двух палок, ударяющих при игре друг о друга, до струнных лютнеобразного вида и типа цитры. Наибольшее разнообразие – в группе ударных инструментов: здесь и идиофоны, и мембранофоны, металлические тарелочки, разнообразных деревянных барабанчиков и глиняных *гхаты*. Все виды инструментов имеют разные размеры. Но чаще всего они более или менее

компактны – те, которые использовались для шествий, сопровождавших религиозные празднества, для военных походов. Духовые инструменты также разнообразны – несколько видов флейт, раковины-трубы – *шанкхи*, рожки. Реже всего у *ганов* мы видим струнные инструменты.

Заключение

Перечисленные нами возможные аспекты прочтения рельефов отнюдь не являются исчерпывающими. Интерпретация древнеиндийского искусства зависит от взгляда и позиции, с которой рассматриваются изображения. «Индуизм по сути своей динамичен. <...> Поэтому в нем представлены различные уровни религиозной веры и религиозной практики, а также различные этапы культурного развития, и при этом он обладает бесконечным многообразием духовных возможностей»⁸⁹. Однако чем больше вдумываешься в конкретные изображения, тем ближе кажется *дхвани* – скрытый смысл произведения, заложенный в него, неуловимый, но тщательно выискиваемый не одним поколением исследователей.

Выделяясь своим телесным строением среди основных персонажей, карлики могли быть помещены на рельефе в одну с ними сцену, не ломая ни композицию, ни логику построения и читаемость мотива, не нарушая иерархию, – и этим они отличаются от других периферических небожителей. С другой стороны, они прекрасно заполняли собой пустоты, которых так боялся средневековый мастер.

Изображения карликов, помимо чисто декоративной функции – заполнения изобразительного пространства, как и растительные мотивы (и их одушевление), несли также на себе важную символическую нагрузку.

Фигура карлика в индийском искусстве прошла путь от отображения древнейших *якии*, автохтонного хтонического культа, до представления эзотерических существ тантрических учений. Она играет второстепенную, но немаловажную роль в иконографии. В раннем искусстве в изображении карликов наблюдается буйство фантазии, огромное разнообразие комбинаций форм; после V века развивается несколько типов, среди которых преобладают чисто человеческие, менее распространены изображения с зооморфными головами, редко встречаются – с лицом на животе. Предписания наставлений для скульпторов далеко не всегда совпадают с реальными изображениями.

Очевидная непохожесть карликов на людей заставляла создавать вокруг них многочисленные легенды, тем самым ставить их в разнообразный контекст. Благодаря строению, данные изображения с укороченными руками и ногами выглядят как метафоры, обладающие необходимой долей условности. Помимо этого в их образах находят отражение многие процессы и изменения в культуре и религии. К примеру, на изображениях *ганов* можно проследить внедрение идеологии бхакти в религиозное мышление, изменившее отношение к объекту поклонения.

Карликообразность является характерной чертой, прежде всего указывающей на народные корни образов. По сути, образы карликов в скульптуре – фольклорные персонажи, выполняющие фольклорную же функцию («обеспечение отдушины для обеспечения того, что не может быть проговорено»⁹⁰). Подобное строение маркирует их как духов. По своему происхождению они связаны еще с анимистическими верованиями в духов природы. Их образы выступают как обереги, располагаясь в пограничных пространствах храмов, основной функцией которых является обеспечение процветания. Также на них отчасти перешла роль придворных шутов и театральных актеров, развлекающих божества своей игрой, плясками, гримасничаньем.

Следовательно, в образе карлика заключено как серьезное, так и юмористическое, как злобное, так и благопожелательное; он и на земле, и на небе, он среди богов и среди демонов. Можно говорить об амбивалентности образа карлика в искусстве, однако здесь нет противоречивости, как нет и четкого деления на добро и зло, на хорошее и плохое, правильное и неправильное. Если бы оно было, тогда не нашлось бы места гневным и воинствующим божествам, страстям и юмору индийской мифологии, где сам Шива выступает и в роли учителя, и в аспекте Бхайравы и Рудры – разрушителя. Не существует противоположностей – есть разные стороны одного феномена, и *ганы*, в обликах которых нет никаких запретов, являются наиболее полноценным отражением этой концепции. Они и самые яркие адепты, и попирающие религиозные нормы фигуры.

Присутствие в рельефах храмов индуизма, буддизма и джайнизма образов карликов-*ганов* свидетельствует о глубоком проникновении народных представлений в иконографическую программу культовых зданий, указывает на некоторые сдвиги в религиозных представлениях от древности к средним векам, на изменение системы ценностей, что и приводит к объединению народного и религиозно-догматического в единое целое.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Девакоштха – ниша для размещения сакрального образа.
- 2 Kramrisch S. Indian Sculpture. Calcutta: Y. M. C. A. Publishing House, 1933. P. 66.
- 3 См. Mackey E.J.H. Further Excavations at Mohenjo-daro: Being an official account of archaeological excavations at Mohenjo-daro, carried out by the Government of India between the years 1927 and 1931. 1938. Pl. LXXV.
- 4 Например, в рельефах храма Кайласанатха в Канчипураме. Яли или вяла представляет собой гибридное фантастическое существо, составленное из черт различных животных.
- 5 Ganapati Sthapati V. Indian Sculpture & Iconography: Forms & Measurements. Pondicherry: Mapin Publishing Pvt. Ltd., 2002. P. 439.
- 6 Здесь следует оговориться, что отсутствие священного шнура у Будд и Тиртханкаров не относится к социальной характеристике, а носит символический

- смысл, обозначая отрешенность от мира. Относительно других персонажей, богов и полубогов буддизма и джайнизма действует то же правило, что и в индуистской иконографии, то есть они показываются как дважды рожденные.
- 7 Burgess J. *Buddhist Art in India*. London, 1901 (reprint 1999). P. 35.
 - 8 Подробно см. Garmaise M. *Studies in the representation of dwarfs in Hellenistic and Roman art*. McMaster University (Canada), 1996. P. 56–93.
 - 9 Kuiper F.B.J. *Varuna and Vidusaka*. New York, 1979. P. 217.
 - 10 Исследованию якшей Ананда Кумарасвами посвятил двухтомную работу. См.: Соомарасвами А.К. *Yakṣas*. Part 1. Washington, 1929. P. 128.
 - 11 НШ I. 96.
 - 12 НШ IV. 261.
 - 13 Подробнее см.: Purohit B.S. *The Vakatakas* // Pruthi R.K. (Ed.) *The Classical Age*. New Delhi: Discovery Publishing House, 2004. P. 41–47.
 - 14 Singh U. *A History of Ancient and Early Medieval India: From the Stone Age to the 12th Century*. New Delhi: Pearson Education India, 2008. P. 510.
 - 15 Махабхарата. Книга вторая (Сабхапарва) М.: НИЦ «Ладомир», 1992. С. 25.
 - 16 Знак равенства между этими понятиями настолько крепок, что в русскоязычных переводах Махабхараты термин «бхута» почти не используется, замененный более понятным «дух».
 - 17 Singh N. (Ed.) *Encyclopedia of Hinduism*. New Delhi: Anmol Publications, 1999. P. 1783.
 - 18 Хопкинс называет их «wanderers by night».
 - 19 Hopkins E.W. *Epic mythology*. Strasbourg, 1915. P. 30.
 - 20 Hopkins. *Op. cit.* P. 68–69.
 - 21 Бхута-кола («танец бхутов») проводится ночью, бхуты воспринимаются как слуги богов, в основном Дурги. Подробнее см.: Hebbar N.H. *Two Nights with the Spirits Bhuta Nritya in Kondla*. [Эл. ресурс] URL: <http://www.boloji.com/index.cfm?md=Content&sd=Articles&ArticleID=767>
 - 22 Наги – гибридные сверхъестественные существа, полулюди-полузмеи.
 - 23 Исследованию на эту тему посвящена статья Cohen Richard S. *Nāga, Yakṣinī, Buddha: Local Deities and Local Buddhism at Ajanta* // *History of Religions*. Vol. 37. No. 4 (May 1998). P. 360–400.
 - 24 Подробно ритуалы описаны в: Kramrisch S. *The Hindu Temple*. 1946. Reprint. Delhi: Motilal Banarsidass, 1976. P. 114.
 - 25 Там же.
 - 26 Относительно недавние археологические раскопки в Мансаре, Махараштра, начавшиеся в 1997 г., обнаружили руины храма Праварешвара и дворцового комплекса Правапура, относящиеся к первой половине V века – времени правления династии Вакатака. Была обнаружена коллекция скульптуры, печатей и различных артефактов этого времени. Среди скульптурных образов было найдено большое количество фигур ганов в танцевальных позах.
 - 27 Согласно мифу, Вишну в форме карлика – вamana должен был победить демона Бали, досаждавшего богам. Эта аватара божества является самой древней в мифологии Вишну, упоминания находят уже в Ригведе.
 - 28 Вишнудхармотгара приписывает изображать Вишну в Вamana-аватаре в виде

- карлика-брахмана, размеры панчатала, двурукий, с зонтиком и горшочком. В подобном виде его можно увидеть в искусстве начиная с XI в. в храмах Гуджарата, храмах династии Хойсала, в южноиндийских бронзах и народном искусстве.
- 29 Миф изложен в Третьей книге Махабхараты (Махабхарата. Книга третья, Араньякапарва / пер. Я.В. Василькова и С.Л. Невелевой. М., 1987. С. 456.).
 - 30 Эпитет Шивы.
 - 31 Махабхарата. Книга вторая. Сабхапарва. Указ. соч. С. 26.
 - 32 Матсья Пурана (Matsya Purāṇa), 4.52–53. Цит. по: Parmeshwanand S. Encyclopaedia of Saivism. New Delhi: Sarup & Sons, 2004. P. 253.
 - 33 Gopinatha Rao T.A. Elements of Hindu Iconography. Motilal Banarsidass Publishers Pvt. Ltd. Delhi, 1997 (First published 1914). Vol. 1. Part 1. P. 189–190.
 - 34 Ганеша выходит на первые позиции и становится объектом почитания позднее.
 - 35 По джайнской иерархии Индра попадает в разряд якшей, как и многие другие божественные персонажи.
 - 36 Арка – вид дерева.
 - 37 Махабхарата. Книга третья Араньякапарва / Пер. Я.В. Василькова и С.Л. Невелевой. М., 1987. С. 456.
 - 38 Имеется в виду искусство рассматриваемого периода, так как позднее, особенно в тантрической иконографии Ганеши, появляются и множество дополнительных рук, голов, и изображаться он может не только карликообразным и т. д.
 - 39 Ганеша упоминается в буддийском тексте Садханамала, исследованию образа слоноголового божества в буддийской литературе посвящена статья Моники Зин (Zin M. Der Elefant mit dem Schwert // F. Wilhelm (ed.). Festschrift für Dieter Schlingloff. Reinbek: Verlag für Orientalische Fachpublikationen, 1996. S. 331–344).
 - 40 Сканда-пурана (6.142 6–7). Цит. по Krishan Y. Ganesa: Unravelling an Enigma. Hinduism and Its Sources Series. Delhi: Motilal Banarsidass, 1999. P. 37.
 - 41 LP 103. 75–81. Krishan Y. Op. cit. P. 36.
 - 42 См. Махабхарата. Книга седьмая Дронапарва / Пер. В.И. Кальянова. СПб., 1993.
 - 43 Согласно первой части Махабхараты Адипарве, они появились вместе с вшиведевами, адитьями, васу, пишачами, гухьяками, якшами, ашвинами.
 - 44 Нидхи – «сокровища» Куберы.
 - 45 Gopinatha Rao T.A. Op. cit. Vol. 1. Part 1. P. 288.
 - 46 Вишнудхармотгара (3.85. 1–79). Цит. по: Kramrisch S. The Vishnudharmottara. A Treatise on Indian Painting. Calcutta, 1924. P. 111.
 - 47 Подробнее см.: Joshi N.P. A Note of Trisula-Purusha // Journal of the U.P. Historical Society. 1960. Vol. 8. P. 79–81; Agrawala R.C. Trisula-Purusha in Indian Sculpture / Indian Historical Quarterly. 1960. Vol. 36. P. 186–188.
 - 48 Подробнее см.: Linrothe R. Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art. 1999. P. 33–43. 354 p.
 - 49 Hopkins. Op. cit. P. 30.
 - 50 Пашупатасутра 1, 8.
 - 51 MP 154: 514–29. Цит. по: Kramrisch S. The Presence of Shiva. New Jersey: Princeton University Press, 1981. P. 364.
 - 52 MP 154: 530–41. Op. cit.

- 53 Benoy K. Behl. *Royal Shrines // Frontline. INDIA'S NATIONAL MAGAZINE* from the publishers of The Hindu. January 18, 2008. Vol. 25. No. 1. P. 65–74.
- 54 Подробнее см.: Альбедиль М.Ф., Дубянский А.М. Индуизм. Джайнизм. Сикхизм. Словарь. М.: Республика, 1996. С. 307–308.
- 55 Hildebeutel A. *Criminal Gods and Demon Devotees: Essays on the Guardians of Popular Hinduism*. SUNY Press, 1989. P. 385.
- 56 Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 282–283.
- 57 Согласно классической теории раса, их всего девять: шрингара – эротическая, хасья – комическая, каруна – патетическая или трогательная, вира – героическая, рудра – неистовствующая, бхаянака – страха, бибхатса – отвращения, адбхута – сверхъестественная и шанта – спокойствия и миролюбия.
- 58 Вишнудхармоттара. Ч. III. Гл. 43. С. 1–39. Цит по: Visnudharmottara (Part III) / Ed. by S. Kramrisch. P. 59.
- 59 Varadpande M.L. *History of Indian Theatre*. Vol. 3. New Delhi: Abhinav Publications, 2005. P. 131.
- 60 Различные мифы о происхождении Ганеши приводит Y. Krishan в статье «The Origins of Ganesa». *J. Artibus Asiae*. Vol. 43. No. 4. 1981–1982. P. 285–301. [Эл. ресурс] URL: <http://www.jstor.org/stable/3249845>.
- 61 *Encyclopaedia of Indian Literature / Chief ed. Datta A.* Vol. 2. New Delhi: Sahitya Akademi, 1988. Digitized 2006. P. 1615.
- 62 Kashyap M. *Coleridge and Indian Theory of Rasa*. New Delhi, 2004.
- 63 *Encyclopedia of Religion*. 2nd ed. / Chief ed. Lindsay Jones. Detroit: 2005. P. 4195.
- 64 Буддхачарита 4. 59.
- 65 Дхаммапада XI. Глава о старости. М., 1960. С. 146.
- 66 *Encyclopedia of Religion*. Op. cit. P. 4200.
- 67 Но наиболее полно юмористическое начало в буддизме раскрылось уже за пределами Индии – в дзенбуддийском учении. См.: Сафронова Е.С. Дзэнский смех как отражение архаического земледельческого праздника // Символика культов и ритуалов народов зарубежной Азии. М.: Наука, 1980. С. 68–77.
- 68 Visuvalingam S. *Abhinavaguptas Conception of Humor*. [Эл. ресурс] URL: <http://www.svabhinava.org/HumorPhD/index.php>
- 69 Исследователи вопроса Хейзинг, Кейпер, Бхат выдвигали разные теории происхождения образа. Видушака встречается в эпосе, работах Панини, раннебуддийской палийской литературе. Первое литературное свидетельство – в Натьяшастре, появляется в пьесах Бхасы, Ашвагхоши.
- 70 У других авторов видушака несколько отличается. Калидаса наделяет его чертами обезьяны. Майтрейя Шудраки имеет бесформенную голову, схожую с коленом верблюда. Видушака Раджашекхары лысый. У видушаки смешная походка, он вертит глазами, машет своей изогнутой палкой. Речь его абсурдна, но одновременно остроумна.
- 71 Подробно характерные черты видушаки изложены в статье: G.K. Bhat, 2001. Vol. 5. P. 4561–4563.
- 72 См.: Zin M. *Der Vidusaka Jenseits der Bühne // Indo-Asiatische Zeitschrift*. Berlin. Nr. 2. 1998. S. 30–41.

- 73 Даркевич В.П. Пародийные музыканты в миниатюрах готических рукописей // Художественный язык Средневековья. М., 1982. С. 20.
- 74 Гуревич А.Я. К истории гротеска. «Верх» и «низ» в средневековой латинской литературе // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1975. Т. 34. № 4. С. 327.
- 75 Подробному рассмотрению ценностей человека средних веков в Индии посвящена книга Е.Ю. Ваниной «Средневековое мышление». М.: Восточная литература, 2007.
- 76 Подробнее см.: Dasen V. Dwarfs in Ancient Egypt and Greece; Adelson B.M., Rotta J. The Lives of Dwarfs.
- 77 Подробнее см.: Алиханова Ю.М. Классический театр Индии // Классическая драма Востока М., 1976.
- 78 Varadpande M.L. History of Indian Theatre. New Delhi: Abhinav Publications, 1987. P. 9.
- 79 Если обратиться к русской культуре, то можно вспомнить юродивых, подобные жесты у которых свидетельствовали о презрении к телу как к тленной плоти и исключали низменную «плотскость», превращая такие жесты в «душеполезные». Прием заголения также использовался шутами, дураками, однако в их случае он воплощал бесовскую стихию, по мнению церкви, так как по средневековым представлениям, дьявол всегда нагой. Подробно фигуру юродивого рассматривается в работе: Панченко А.М. Смех как зрелище. М., 1984. С. 91.
- 80 МР 154. 514–29, согласно переводу С. Крамриш (Kramrisch S. The Presence of Siva. P. 364–365).
- 81 МР. 154. 542–47, цит. по: там же.
- 82 «Презрение к общественным приличиям составляет нечто вроде привилегии и неперемного условия юродства, причем юродивый не считается с условиями места и времени, “ругаясь миру” даже в божьем храме, во время церковной службы» (Панченко А.М. Указ. соч. С. 78). «Юродивый “шалует” <...> он стремится возбудить равнодушных зрелищем странным и чудным. По внешним приметам это зрелище сродни скоморошьему. Но если скоморох увеселяет, то юродивый учит – смеховая оболочка скрывает дидактические цели. Таким образом, подобные фигуры являются своеобразными посредниками между народной культурой и культурой официальной, объединяя мир смеха и мир благочестивой серьезности, балансирующей на рубеже комического и трагического» (Там же. С. 89).
- 83 Там же. С. 90.
- 84 Там же. С. 89.
- 85 Байбурин А.К., Топорков А.Л. У истоков этикета. М., 1990. С. 103.
- 86 См.: Рюмина М.Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. 3-е изд. Москва: Либроком, 2010. С. 161.
- 87 Dhaky M.A. Bhūtas and Bhūtanayākas: Elementals and Their Captains // Discourses of Siva: Proceedings of a Symposium on the Nature of Religious Imagery / ed. M.W. Meister. Bombay: Vakils, Feffer and Simons. Ltd., 1964. P. 240–256. P. 243.
- 88 Kramrisch S. Hindu Temple. Vol. 2. Op. cit. P. 401.
- 89 Дандекар Р.Н. От Вед к индуизму. Эволюционирующая мифология / Сост. Я.В. Васильков. Пер. с англ. К.П. Лукьяненко. М.: «Восточная литература» РАН, 2002. С. 198.
- 90 Дандес А. Фольклор: семиотика и/или психоанализ. М.: «Восточная литература» РАН, 2003. С. 75.