

КУЛЬТУРА И ПИСЬМЕННОСТЬ

DOI: 10.31857/S086919080027769-2

СТИЛИСТИКА АМАРАВАТИ И ПОЭТИКА «ЛАЛИТАВИСТАРЫ»:
ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
И ТЕКСТОВОГО НАРРАТИВА

© 2023

Н.В. АЛЕКСАНДРОВА ^{a, b}^a – Институт востоковедения РАН, Москва, Россия^b – Институт классического Востока и античности ВШЭ, Москва, РоссияORCID: 0000-0001-6350-7245; surnevo@mail.ru, nalexandrova@hse.ru

Резюме: Буддийский житийный нарратив в древней Индии вырабатывался как в виде текста, так и в виде изображений, которые во множестве создавались в местах отправления культа. Несомненно, эти две формы выражения предания существовали в определенном соотношении, хотя вариативность версий жития отразилась и на текстовых линиях развития, и на изобразительных. Сравнительный анализ этих двух форм буддийского нарратива может иметь разную направленность, и прежде всего просится для сравнения событийная сторона жития, а также атрибутика и другие внешние признаки действующих лиц. Здесь нам хотелось бы обратить внимание на стилистическую сторону и попробовать сопоставить стилистику изобразительного памятника и текстового памятника. Обратившись к таким памятникам как «Лалитавистара», которая представляет собой важнейший буддийский житийный текст (IX в.), и ступа в Амаравати с ее обилием изображений, можно наблюдать определенную близость между поэтикой текста и стилистикой изображений: это «многофигурность», которая увязывается с передачей пространственных сфер, динамичность движения персонажей, предельная ритмичность построений, обилие формул и символов. Общие особенности в образности и стилистике Амаравати и «Лалитавистары», очевидно, были обусловлены определенной принадлежностью породившей их среды – оформление ступы было связано с доминировавшей в этом регионе сектой чайтьяков, утверждавших о «надмирной» природе Будды, и эта позиция была близка создателям «Лалитавистары», которые представляли жизнь Будды как «подражание миру» (*lokāṃvartanā*) спустившегося с небес божественного существа. Такие представления неизбежно порождали образность, характерную для обоих памятников.

Ключевые слова: буддизм, буддийская литература, агиография, буддийское искусство, буддийская ступа.

Для цитирования: Александрова Н.В. Стилистика Амаравати и поэтика «Лалитавистары»: опыт сравнительного анализа изобразительного и текстового нарратива. *Восток (Oriens)*. 2023. № 5. С. 153–165. DOI: 10.31857/S086919080027769-2

STYLISTICS OF AMARAVATI AND POETICS OF “LALITAVISTARA”:
COMPARATIVE ANALYSIS OF VISUAL AND TEXTUAL NARRATIVE

© 2023

Natalia V. ALEKSANDROVA ^{a, b}^a – Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia^b – Institute for Oriental and Classical Studies, HSE University, Moscow, RussiaORCID: 0000-0001-6350-7245; surnevo@mail.ru, nalexandrova@hse.ru

Abstract: *The Ancient Indian Buddhist hagiographic narrative developed both in the form of text and in the form of images created in abundance in places of worship. These two forms of tradition were interrelated in certain ways, although the variability of versions was reflected both in the text and in the pictorial lines of development. Comparative analysis of these two forms of Buddhist narrative can be carried out in different ways. Above all, the comparison is focused on the events of the Buddha's life as reflected in the narratives, as well as attributes and other external features of the characters. The author pays specific attention to the stylistic side and tries to match the style of pictures to the texts. Comparing “Lalitavistara”, the most important Buddhist hagiographic text, to the stupa at Amaravati with its abundance of images, one can detect a certain closeness between the poetics of the text and the style of the images. This includes multi-figure composition, associated with the expression of the idea of cosmic spheres, as well as special dynamism of characters' movement, extreme rhythmicity of constructions, abundance of formulas and symbols. These common features in the imagery and stylistics of Amaravati and “Lalitavistara” obviously stem from a certain affiliation of the monastic environment that gave rise to them: the design of the stupa was associated with the chaityaka sect (dominant in the region) which claimed the “transcendental” nature of the Buddha.*

Keywords: Buddhism, Buddhist literature, hagiography, Buddhist art, Buddhist stupa.

For citation: Aleksandrova N.V. Stylistics of Amaravati and Poetics of “Lalitavistara”: Comparative Analysis of Visual and Textual Narrative. *Vostok (Oriens)*. 2023. No. 5. Pp. 153–165. DOI: 10.31857/S086919080027769-2

Житийная традиция в культуре буддизма и в первую очередь предание о жизни Будды, играет, пожалуй, основополагающую, стержневую роль. При этом буддийский житийный нарратив в древней Индии вырабатывался не только в виде текста, но и в виде изображений, которые во множестве создавались в местах отправления культа. Несомненно, эти две формы выражения предания существовали в определенном соотношении, хотя вариативность версий жития отразилась и на текстовых линиях развития, и на изобразительных. Изучение этих соотношений порой ставит увлекательные задачи [Александрова, 2019], решение которых затрудняется тем обстоятельством, что до нашего времени сохранилась лишь небольшая часть текстов и изображений.

Такой сравнительный анализ, однако, может иметь разную направленность, и прежде всего просится для сравнения «событийная» сторона жития, а также атрибутика и другие внешние признаки действующих лиц. Нам хотелось бы обратить внимание на стилистическую сторону и попробовать сопоставить стилистику изобразительного и текстового памятников. При рассматривании нарративных изображений ассоциации с текстом могут возникать невольно, однако именно такой случай требует осмысления, выявления собственно того, что лежит в основе этой близости.

Обратимся к материалу памятника искусства раннего буддизма, крайне насыщенного изображениями, – ступы в Амаравати, находившейся на реке Кришне в Андхре. Удивительное изобилие рельефных изображений, полученных при археологических исследованиях в Амаравати, позволяет делать самые разные наблюдения и обобщения, тем более что этот материал дает представление о развитии буддийского рельефа, поскольку здесь представлены разновременные произведения. Сам архитектурный облик ступы претерпевал изменения на протяжении почти шестивековой его истории – от III в. до н.э. до III в. н.э. Находка очень раннего изображения ступы показывает, насколько более простым был его облик по сравнению с итоговым, реконструкция которого выполняется по археологическим материалам.

Длительность формирования скульптурного оформления ступы отражена в разработанной периодизации развития стиля рельефов Амаравати: выделяются ранний, средний и поздний периоды [Barrett, 1954, p. 40–55], либо же ранний период и период «высокого стиля» (High Period), который в свою очередь делится на две фазы [Кнох, 1992, p. 33] (есть также другие варианты периодизации). Наиболее ранние образцы могут датироваться маурийским временем (III в. до н.э.) – как упомянутое выше изображение ступы в ее первоначальном облике. Рельефы раннего периода – плоскостные, с высокой степенью условности изображения, фигуры людей и животных статичны, движения обычно скованны, стилистически они близки к рельефам ступы в Бхархуте и ступы № 2 в Санчи, датируемым II в. до н.э. Период «высокого стиля» (делимый на две фазы) соотнесен с реконструкцией здания, в ходе которой оно приобрело окончательный вид – эта перестройка была связана с правлением Сатаваханов. Обновление ступы соотнесено во времени с подъемом столицы Сатаваханов – города Дхараникатака, находившегося в близком соседстве со ступой; так, в надписях Амаравати упоминается один из успешных правителей этого большого государства – Васиштхипутра Пулумави (Vasiṣṭhīputra Puḷumāvi). Бурное развитие этого культового центра свидетельствует о тесном взаимодействии царской власти и буддийской общины. Ступа приобрела цельный и изысканный облик, была обнесена каменной оградой (vedikā), имеющей четверо ворот со сложной структурой. Рельефными изображениями были покрыты и барабан, на котором покоился купол, и цоколь, и ограда с воротами; стилистическим изменениям в манере исполнения рельефов соответствовало и изменение архитектурных форм, в которые они были вписаны [Barrett, 1954, p. 42–43; Кнох, 1992, p. 34–39; Bénisti, 2003, p. 114–115]. Хронология позднего периода Амаравати связана с рядом проблем, однако в целом его относят ко времени от середины I в. до н.э. до середины III в. н.э. [Shimada, 2006, p. 134].

Обследования холма, содержащего руины Амаравати, происходили большей частью в конце XVIII и на протяжении XIX в., т.е. в ранний период развития археологии, поэтому поступавший материал был плохо документирован и хранился не должным образом, также произошло много утрат из-за расхищения каменных плит для строительных нужд. В настоящее время наиболее крупными собраниями обладают Британский Музей и Государственный музей в Ченнаи, небольшие коллекции хранятся также в других музеях – в Индии, США и Сингапуре. В музее Ченнаи экспозиция Амаравати [Sivaramamurti, 1956] приобрела обновленный вид совсем недавно: ценные экспонаты в 2001–2014 гг. были отреставрированы и размещены в соответствии современными стандартами хранения [Compilation on Amaravati Sculptures, 2014, p. 54–61].

Объектом нашего внимания будут рельефы поздних периодов развития искусства Амаравати – II и в особенности III вв. н.э. Отличительная особенность этого этапа скульптурного оформления ступы – удивительно плотное заполнение поверхностей, несущих изображения, и любые промежутки между сюжетными сценами включают множество



Рис. 1. Уход Бодхисаттвы из дома (*абхинишкрамана*), вариант 1. Медальон на ограде ступы. Британский музей (фото автора). The departure of the Bodhisattva (*abhiniśkramaṇa*), version 1. Medallion on the railing pillar. British Museum (photo by the author).

единичных символических знаков или же дополнительные сцены. Обращая внимание на случаи стилистического и смыслового созвучия изображения и литературного текста, выберем несколько выразительных образцов.

Множество сюжетных сцен заключены в медальоны на столбах, на которых держалась конструкция ограды ступы. Рассматриваемый медальон (рис. 1) занимает на столбе среднее положение; в нижней части столба находится розетка с условным изображением лотоса, и симметрично в верхней, несохранившейся части столба должна была присутствовать такая же (рельеф из коллекции Британского музея). Подразумеваемый здесь сюжет – *абхинишкрамана*, уход царевича Сиддхартхи, будущего Будды, из родного города: он покидает мирскую жизнь, чтобы оставить облик царевича и стать отшельником. Это один из поворотных моментов жития Будды, когда он окончательно становится на путь просветления. В центре композиции – фигура коня, на коне всадник с нимбом вокруг головы, что указывает на его высокий статус святости; конь со всадником показаны крупно и занимают большую часть рельефа. Вверху слева – ворота города, из которых он только что выехал. Остальное пространство настолько плотно заполнено людскими фигурами, что, скорее, воспринимается как единое целое, как рой движущихся существ, и лишь при пристальном рассмотрении и знакомстве с сюжетом зритель различает отдельных персонажей. Узнаваем идущий прямо перед конем Чхандака – слуга царевича, позади – обязательная фигура слуги, который держит зонтик над головой всадника (это обозначает его царский статус), и внизу хорошо видны четыре божества, которые явились сюда, чтобы поддерживать копыта коня – конь должен был ступать беззвучно и не будить обитателей города, которые погружены в глубокий сон по воле богов, покровительствующих беглецу. Однако в целом картина как будто противоречит идее спящего мира и бесшумного движения одинокого всадника – наоборот, возникает чувство круговерти, толпы и всеобщего ликования. Тесно переплетающиеся фигуры заполняют все пространство сверху и внизу, впереди коня и позади.

Для хорошо знакомого с житийной традицией адепта в этом зрелище не возникало противоречия. Оно совершенно соответствует мыслимой в предании ситуации *абхинишкраманы* – в том случае, если обратиться к тексту «Лалитавистары», где сюжету *абхинишкра-*

маны посвящена глава XV. Описание происходящего у ворот города действия начинается с собирания многочисленных божественных персонажей, которые прибывают сюда с разных сторон света. В первую очередь являются *локапалы* – четыре хранителя сторон света:

«Махараджа Дхритараштра, повелитель гандхарвов, прибыл туда с восточной стороны – вместе со многими сотнями тысяч коти ниют¹ гандхарвов, под звуки разных музыкальных инструментов. И, прибыв, сделав обход великого города Капилавасту, он остановился по восточную сторону, совершая поклонение Бодхисаттве.

С южной стороны махараджа Вирудхака прибыл вместе со многими сотнями тысяч коти ниют кумбхандов² – со многими нитями жемчужин, которые свисали с их рук, несущими множество драгоценных камней, несущими сосуды со всевозможными благовониями. И, прибыв, сделав обход великого города Капилавасту, он остановился по южную сторону, совершая поклонение Бодхисаттве» [*Lalitavistara*, 1987, р. 178].

И так далее – все четверо локапал становятся по четырем сторонам света от покидающего город бодхисаттвы. Их окружают бесчисленные полубожественные существа: Дхритараштра – гандхарвы, Вирудхака – кумбханды, Вирупакшу – наги, Куберу – якиши, все они явились для поклонения и прославления великого события. Более того, явился сам великий бог Шакра и, таким же образом обойдя по кругу город Капилавасту, встал сверху в воздухе (*uparyantarikṣe*) над Бодхисаттвой – его сопровождают боги небес Трайстримша, которые несут цветы, благовония, венки и знамена.

Вернувшись к изображению на медальоне, мы видим по все стороны от всадника танцующие, ликующие фигуры, и, вероятно, те из них, кто держится более спокойно и величественно, и есть локапалы. Стороны света здесь легко определяемы, поскольку царевич выезжает из восточных ворот, и тогда стоящий впереди – это Дхритараштра, которого должны сопровождать гандхарвы, играющие на музыкальных инструментах. Здесь действительно заметна пляшущая фигура с духовым инструментом, а согласно тексту, инструмент, на котором они играют – это *турья*, то есть подобие кларнета. Внизу, конечно, должен быть владыка нагов, поскольку он является хтоническим существом (хотя по тексту он должен быть на западе) – на эту роль просится фигура, как бы поднимающаяся из земли, она здесь хуже сохранилась. Скорее всего, фигура, стоящая в воротах, – бог Шакра. То, что Шакра ассоциирован с воротами, подчеркивается и в рассказе «Лалитавистары»: именно он разомкнул запертые ворота, и далее в тексте он характеризуется как «стоящий в воротах» *dvārasthita* [*Lalitavistara*, 1987, р. 182, шлока 77]. В верхней части рельефа – летящие фигуры небесных божеств, прибывших вместе с Шакрой.

Согласно тексту главы XV, собрание божеств было еще более многочисленным – здесь присутствует и «божество города» (*puravarottami devata*), которое произносит горестную речь [*Lalitavistara*, 1987, р. 182–211, шлока 78–101], солнце и луна (*sandra, surya*) в образе девапутр (*devaputra*), и звезда Пушья (*Puśya*), воплощенная в облике «благородного существа» [*Lalitavistara*, 1987, р. 180, шлоки 66–67]. Последние персонажи создают многомерный космический образ, подчеркивая, что в центре мироздания происходит действие, которое его преобразует.

Если мы обращаемся к более ранним версиям «Лалитавистары», сохранившимся в китайских переводах (перевод Дивакары VII в. и перевод Фа-ху IV в.), то обнаружим такую же картину. Версия Дивакары близка санскритскому тексту и, соответственно, воспроизводит описание этого эпизода достаточно точно, а версия Фа-ху, при всех ее отличиях от позднейшей санскритской «Лалитавистары», также дает сцену выезда из города с участием

¹ Коти (*koṭi*), ниюта (*niyuta*) – числительные, выражающие огромные множества.

² Гандхарвы (*gandharva*), кумбханды (*kumbhāṇḍa*) – полубожественные существа, сопровождающие богов в небесном мире.



Рис. 2. Уход Бодхисаттвы из дома (*абхинишкрамана*), вариант 2. Медальон на ограде ступы. Государственный музей в Ченнаи (фото автора). The departure of the Bodhisattva (*abhiniskramaṇa*), version 2. Medallion on the railing pillar. Government Museum, Chennai (photo by the author).

множества божественных существ – тут и поочередный приход четырех *локапат* (四天王) с их бесчисленными спутниками, вставшие по четыре стороны от Бодхисаттвы, и верховный бог Шакра (天帝釋), открывающий ворота города, и Солнце с Луной, стоящие справа и слева³.

Сопоставляя изображение и текст, тем не менее нужно обратить внимание не только на соответствие персонажей, но и главным образом на общую картину и ее стилистические особенности. Изображение многофигурно в крайней степени, фигуры расположены очень плотно и в то же время равномерно, они заполняют всю поверхность, заключенную в круге. Смысл этой заполненности очевиден – многочисленные существа являются здесь воплощением самого пространства, сторон света и небесного верха. Пространство персонафицировано в образах множественности.

Передача пространственных сфер через плотное заполнение фигурами объединяет изображение и текст, и можно обратить внимание, что и в пространстве текста перечисление этих летающих в воздухе фигур, их передвижений и их атрибутов занимает больше места, чем описание самого действия, которое соответствует сюжету. Эти множественные существа в тексте точно так же окружают со всех сторон центральную сцену, которая таким же образом погружена в эти пространственные сферы с их живым наполнением.

Если сравнить этот изобразительный вариант *абхинишкраманы* с тем образцом из Амаравати (рис. 2), что относится к более раннему времени (I в. н.э.), то здесь все гораздо более лаконично: две летящие фигуры впереди коня, и две – вверху (всадник на коне лишь подразумевается и не мог быть изображен, поскольку таковы были каноны раннего периода буддийского искусства).

Говоря о текстовых вариантах, надо отметить, что такого обилия персонажей, сопровождающих основное действие, нет в других версиях жития. В соответствующем эпизоде санскритского «Махавасту» также присутствует сонм богов, сопровождающих выход

³ T0186.03.0506c03–0507b06. The SAT Daizōkyō Text Database. <http://21dzk1.u-tokyo.ac.jp/SAT/> (accessed: 07.04.2023).

Бодхисаттвы, однако здесь это текст несравнимо меньше, в особенности в соотношении с сюжетной частью, и, кроме того, описание собрания богов выглядит не таким «расписанным» пространственно: нет движения по кругу и расстановки по сторонам света – про *локапал* говорится только, что они прибыли на это место [*The Mahāvastu*, 1949, p. 156; *Mahāvastu Avadāna*, 2003, vol. II, p. 107].

В поэме Ашвагхоши «Буддхачарита» участие богов в эпизоде выезда из городских ворот минимально – услышав с небес «львиный рык» Бодхисаттвы, они лишь приветствуют его с небес и ниспосылают сверху яркие лучи, освещающие его путь. Ворота города открываются сами, и лишь якши, которые поддерживают копыта коня, непосредственно участвуют в побеге (Буддхачарита V.81–86 [*Aśvaghoṣa's Buddhacarita*, 1984, part I, p. 57–58; part II, p. 78–79]).

Более близко к тексту «Лалитавистары» текстовое изображение выезда Бодхисаттвы в «Нидакатхе» (комментарии к палийским джатакам): боги, наги и другие полубожественные существа несут множество светильников, гирлянд и благовоний, с неба сыплются цветы, играет божественная музыка [*The Jātakaattha Kathā*, 1976, p. 205; *Buddhist Birth Stories*, 1880, p. 176]. Однако здесь эти персонажи не перечисляются поименно, нет *локапал* и их расстановки; в целом этот фрагмент краток (несколько строк), в отличие от «Лалитавистары» с ее подробнейшим описанием движения сонмов божественных существ.

В этом ряду можно упомянуть и ранний вариант жития Будды – «Сутру о благом явлении царевича», переведенную Чжи-цянем (III в.): в эпизоде *абхинишкраманы* здесь совсем нет прихода богов – беглец лишь заранее «увидел богов в вышине – сложив руки, они убеждали его уходить», а при выезде присутствовали только духи (鬼神), которые поддерживали копыта коня, посланные богом Вайшраваной (天王維睇), знавшим о предстоящем событии⁴.

Оформление эпизода *абхинишкраманы* в «Лалитавистаре», поданного как действие с огромным количеством персонажей, с описанием шествий многочисленных божеств, – обычно для этого житийного текста, который изобилует подобными пассажами, часто повторяющимися почти дословно. Такое присутствие богов при любом событии земной жизни Будды имеет и обоснование в тексте, которое дается в главе V (Prasala «Отправление в путь»): когда будущий Будда намеревается совершить нисхождение с небес Тушита, чтобы воплотиться на земле, боги произносят длинную речь в стихах, где клянутся сопровождать его при всех поворотах судьбы [*Lalitavistara*, 1987, p. 315–318; Александрова и др., 2017, с. 332–336, шлоки 12–40]. Этим предварительным эпизодом в тексте объясняется и обосновывается именно такая погруженность любого события в многофигурное окружение, которая характерна для текста «Лалитавистары» и которая находит свое отражение в изображениях позднего периода Амаравати.

Отметив такую общую для стилистики Амаравати и текста «Лалитавистары» особенность, как многофигурность, плотное заполнение сюжетных сцен человеческими фигурами, обратим внимание на сходство других стилистических особенностей этих памятников буддийской культуры. Эта многофигурная картина чрезвычайно динамична, что особенно заметно при сравнении с более ранними образцами [Foucher, 1994, p. 29; Hungtington, 2014, p. 177]. Экспрессия искусства Амаравати периода «высокого стиля» порой определяется даже как *hysterical* [Bachhofer, 1929, p. 54], она просто охвачена стремительным движением. Такая стремительность передается и в трактовке отдельных фигур, и в их соотношении. Движущаяся фигура дается в очень резком движении, будь то ходьба, бег или полет. Так, на медальоне с изображением *абхинишкраманы* большинство персонажей показаны летящими в стремительном порыве: при том что плечи развернуты фронтально

⁴ T0185.03.0475b19–0475b22. *The SAT Daizōkyō Text Database*. <http://21dzk.l.u-tokyo.ac.jp/SAT/> (accessed: 07.04.2023).



Рис. 3. Вознесение чаши на небеса. Медальон на ограде ступы. Государственный музей в Ченнаи (фото автора). Ascension of the bowl to heaven. Medallion on the railing pillar. Government Museum, Chennai (photo by the author).

или, реже, спиной к зрителю, ноги показаны бегущими, и выброшенная вперед нога резко согнута в колене – здесь это передача полета. Видимо, именно с этой стремительностью движения связана особенность поздних рельефов Амаравати, отмеченная уже первыми исследователями – тонкие ноги, если сравнивать с более ранними изображениями [Кнох, 1992, р. 33]. Эти тонкие ноги, как изломанные палочки, создают общий ритм быстроты, а согнутые колени, углом направленные в одну сторону, делают из движения отдельных фигур общий поток, направленный в ту же самую сторону. На медальоне со всадником эти углы буквально копируют друг друга – согнутая передняя нога коня задает этот ритм – такая же нога у фигуры на переднем плане и у двух следующих за ним, и у других тоже. При таком сквозном движении круговая линия медальона, охватывающая все изображение, не замыкает композицию, которая в более ранних медальонах центрирована, а, наоборот, этот круг служит как бы окном, сквозь которое видится бегущий поток. Это «оконное» впечатление усиливается тем, что у боковых краев и у нижнего края фигуры видны не полностью, их части уходят за линию края.

Такая композиция, в которой скорость движущегося потока передана за счет ритма, созданного повторяющимися углами, может быть показана на примере другого медальона (рис. 3). Передаваемый здесь эпизод – вознесение на небеса чаши, из которой будущий Будда принимал пищу перед просветлением. Многочисленные божества сопровождают вознесение чаши, одна из фигур держит ее над головой на широком блюде. Движение направлено вверх, и его направленность передана через конфигурации, образованные ногами и руками. Летящая поза создается за счет того, что согнуты обе ноги – они выгнуты или в одну сторону, или в разные стороны (как у фигуры в центре внизу). Руки подняты вверх, они протянуты по направлению движения к небу и к самой чаше, так что поток движется вверх по сходящимся линиям. При этом фигуры расположены горизонтальными и несколько дугобразными рядами, сужающимися кверху, что также дает движение взгляда снизу вверх. Ритмичность этого изображения просто предельна, оно выглядит как некий равномерный узор, сплетенный из человеческих фигур и пружинистых движений ног и



Рис. 4. Царь Удайна среди женщин гарема, вариант 1. Рельеф на ограде ступы. Британский музей (фото автора). King Udayana among the harem women, version 1. Medallion on the railing pillar. British Museum (photo by the author).

рук. Конечно, это придает особо торжественное звучание всей сцене, создает как будто слышимый «восходящий звук».

Такое бесконечное движение потоков небесных существ, как будто находящихся в постоянном круговращении, характерно именно для поэтики «Лалитавистары». Шествия бесчисленных богов или небесных дев, летящих по небу, сопровождают любое действие из жизни Гаутамы. Так, путешествие царицы Майи в рошу Лумбини, где должен был родиться будущий Будда, или сопровождение новорожденного в его пути из роши в царский дворец изображаются как процессии идущих по земле тысяч дворцовых дев, воинов, коней, слонов и летящих по воздуху богов и апсар [Lalitavistara, 1987, р. 62–63, 77–78; Александрова и др., 2017, с. 488, 504–505].

Движения человеческих тел, особенно в моменты сильных переживаний, передаются в «Лалитавистаре» с крайней, даже вычурной экспрессией. Вот сцена в антахпуре (гаремной части дворца): после той ночи, когда царевич покинул город, женщины, не найдя его во дворце, выражают свое горе: «... Некоторые, воздев руки вверх, громко кричали; некоторые, словно оленихи, пораженные отравленными стрелами, срываясь с места, бегали и рыдали; некоторые, словно банановые деревья, раскачиваемые ветром, раскачивались и рыдали; некоторые, упав на землю, были почти бездыханны; некоторые, словно рыбы, выброшенные из воды, катались по земле и рыдали; некоторые, словно деревья с подрубленными корнями, внезапно падали на землю и рыдали» [Lalitavistara, 1987, р. 187].

Такая экспрессия, выраженная через резкие, изломанные движения тел, причем в сцене со множеством участников, удивительно перекликается с теми изображениями, которые мы рассматриваем. Здесь надо заметить, что такая особенность нехарактерна для других житийных текстов – например, в «Махавасту» такого описания горя в антахпуре нет, просто сообщается, что женщины его не нашли. Эту гаремную сцену из «Лалитавистары» можно сравнить с рельефом из Амаравати, изображающим царя Удайну в окружении его жен (рис. 4) – центральная часть этой сцены, тесно наполненной людскими телами, построена на резких движениях, переданных через расположение частей тела под резкими углами, –



Рис. 5. Царь Удаяна среди женщин гарема, вариант 2. Медальон на ограде ступы. Британский музей (фото автора). King Udayana among the harem women, version 2. Medallion on the railing pillar. British Museum (photo by the author).

в центре фигура самого царя, стреляющего из лука (стрела возвращается, что служит знаком невинности женщины, в которую он целится), и рожаящей женщины. Еще более близок к описанной сцене рельеф с тем же сюжетом стреляющего Удаяны, окруженного женщинами, изломанные тела которых выражают смятение (рис. 5).

Плотное заполнение движущимися фигурами пространства изображения и пространства текста создают и общую ритмику этих произведений. В случае изображения – это равномерно распределенные фигуры на всей поверхности рельефа, передающего динамику ситуации не только через движения отдельных персонажей, но и через общий ритм, создаваемый «узором» из многочисленных тел, объединенных в общий поток движения – этому же впечатлению способствует «обрезанность» изображения рамкой с усеченными фигурами по краям, что создает иллюзию движущегося потока, из которого выхвачена лишь часть, видимая как будто через окно. В случае текста – это повествование, постоянно заполняемое описанием процессий шествующих божественных существ с их бесконечным перечислением; все это действие погружено в ниспадающие дождем массы чудесных цветов и осыпающихся с небес благовоний. Движущиеся потоки божеств, окружающие любую сюжетную сцену, создают общую картину вихреобразного движения во всех пространственных сферах, в которых происходит своеобразное «возмущение» под воздействием житийных событий.

Итак, сходство между стилистическими особенностями изобразительного нарратива Амаравати и текстового нарратива «Лалитавистары» можно усмотреть в характерной многофигурности повествования, тесно заполненного персонажами, в экспрессивности телесных движений, которые даже в тексте бывают представлены подчеркнуто зримо, и в общей ритмике изображения и текста. Однако, говоря о поэтике «Лалитавистары» и в первую очередь об идее течения времени, выявляемой из подтекста житийного повествования, также есть возможность проводить сравнения с той смысловой подоплекой, которая может усматриваться в образах Амаравати, поскольку, как нам представляется, оба памятника и в этом отношении имеют сопоставимые особенности.

Передача течения времени в изобразительных рядах Амаравати наиболее очевидна при взгляде на те композиции, где идет последовательный рассказ о событиях жития. Они обычно подразумевают короткие временные отрезки, часто составленные из трех событий, следующих непосредственно друг за другом. Так, в одной из композиций, заключенной в прямоугольник, вытянутый по горизонтали, представлен другой вариант *абхинишкраманы* (рис. 6). В центральной части рельефа – выезд на коне, справа – предыдущее событие (царевич еще находится в антахпуре среди женщин), слева – последующее событие (прощание



Рис. 6. Уход Бодхисаттвы из дома (*абхинишкрамана*), вариант 3. Британский музей (фото автора).

The departure of the Bodhisattva (*abhiniśkramaṇa*), version 3. British Museum (photo by the author).

с конем и Чхандакой). Таким образом, последовательность событий идет справа налево, а эпизоды разделены условными перегородками, при этом центральное событие наиболее выделено и передано крупно, а недавнее прошлое и близкое будущее показаны как две небольшие картинки, обрамляющие центр. Похожая трехчастная композиция центрирована на «сне царицы Майи», где в центре – сцена сна (царица видит белого слона – бодхисаттву, спускающегося небес и входящего в ее тело через правый бок), слева – разгадывание сна (прорицатели пришли к царю), внизу – эпизод рождения (Майя держится за ветвь дерева и рождает царевича через правый бок), слева внизу – принесение младенца в храм. Здесь распределение эпизодов выглядит иначе – как разделение на «комнаты» с помощью архитектурных деталей. Многие композиции на ограде ступы выстраиваются исходя из главного сюжета, заданного в медальоне, в то время как окружающие события даются сверху и снизу – например, события накануне просветления с центральной сценой подношения Бодхисаттве чаши с едой [Александрова, Русанов, 2012, с. 49–51]. Подобным комбинациями изображений, выстроенным из последовательных сцен, В. Дехеджа дает в своей книге название *sequential network* или *sequential narrative* [Dehejia, 2005, p. 154–162]. В каждом из этих случаев из житийного повествования выделены совсем короткие звенья, центрированные на узловом событии жития. Однако заполнение поверхности на барабане и на ограде ступы – плотное, без промежутков, и подобные отрезки, содержащие повествовательный нарратив, погружены в море других, мало связанных друг с другом изображений. Они скорее знаковые, чем событийные: здесь можно видеть дхармачакру («колесо дхармы» – символ первой проповеди), многочисленных нагов, небольшие изображения ступ (рис. 7). Таким образом, мы наблюдаем движение времени только в трехчастных композициях, остальное же пространство заполнено чем-то, так сказать, «парадигматическим». Обратившись к изображениям на более ранних ступах, например, на воротах ступы в Санчи, мы также увидим множество изображений, имеющих характер символов, однако именно в Амаравати эта особенность достигает крайней степени развития – событийные фрагменты буквально «плавают» среди этих обозначений символического характера.

Возможно ли сравнивать эту ситуацию с текстовой? Основания для такого сравнения, пожалуй, есть. Именно текст «Лалитавистары» чрезвычайно нагружен формульными фрагментами, которые насыщают его изнутри, перемежаясь с передачей событий. Присутствие формульных фрагментов – обычная ситуация для раннебуддийского текста, однако при сравнении санскритской «Лалитавистары» с более ранними ее версиями, сохранившимися в китайских переводах, можно наблюдать, что это наполнение склонно к нарастанию. Даже на позднем этапе, между версиями VII в. (перевод Дивакары) и IX в. (санскритский текст), прослеживаются вставки именно такого характера – выразительным примером может служить добавление формульного текста про семь сокровищ чакравартина в главе III; эта вставка сделана с очень заметными швами и состоит из перечисления «семи



Рис. 7. Фрагмент рельефа на барабане ступы. Государственный музей в Ченнаи (фото автора).

Relief on the stupa drum (fragment). Government Museum, Chennai (photo by the author).

сокровищ» (колесо, слон, конь, драгоценный камень, жена, домоправитель, полководец) с окружающими их формулами, кочующими из одного текста в другой – такой же фрагмент содержится в «Махасудассана-суттанте» и «Чаккаваттисиханада-суттанте» (Дигха-никая XVII, 8–10; XXVI, 6–7). Возможно, похожее вставки делались и в тех версиях, которые до нас не дошли, и мы наблюдаем лишь продолжение процесса – ведь если сравнивать «итоговую» «Лалитавистару» с очень ранними вариантами жития Будды (переводными), то бросается в глаза, что формульные части последних минимальны по сравнению с повествовательными. Сравнивая изображение и текст, мы можем говорить, конечно, не о самом присутствии таких формульных элементов, а о тенденции их нарастания, что действительно преобразует событийный, диахронический нарратив жития – изобразительный или текстовый. Сюжетное повествование становится погруженным в густую среду, составленную из набора элементов, имеющих характер знаков, вроссыпную наполняющих изображение или текст и усиливающих тенденцию к повышению сакрального статуса нарратива.

Отмеченные особенности в образности и стилистике Амаравати и «Лалитавистары», очевидно, были обусловлены определенной принадлежностью породившей их среды. В монастырской и мирской среде эпохи Сатаваханов, связанной с регионом ближайшего к Амаравати города Дхараникатаки, доминировала школа чайтьяков (*caityaka*), принадлежавшая к направлению махасангхиков (*mahāsāṅghika*); эта школа упоминается в надписях на ступе [Кнох, 1992, р. 9; Dutt, 1978, р. 52, 238]. Чайтьяки мигрировали в долину Кришны из Паталипутры, расположенной на Ганге, двигаясь при этом через Ориссу [Dutt, 1978, р. 64]. Эта буддийская школа уделяла особое внимание сверхъестественной природе Будды, что неразрывно было связано с представлением о постоянном взаимодействии его божественного образа с божественными небесными сферами. Такого рода воззрения совершенно соответствуют тем характерным чертам искусства Амаравати, которые были перечислены выше – многофигурное заполнение пространственных сфер, движение потоков божественных персонажей, множественность сакральных символов. В то же время поэтика «Лалитавистары» в значительной мере была порождена идеей «надмирной» (*lokottara*) природы Будды и подчинена концепции *локанувартаны* (*lokānuvartanā* «подражание обычаям мира»), основанной на утверждении, что Будда, спустившись в земной мир, лишь подражает человеческой жизни. Близкие доктринальные установки, в соответствии с которыми строился изобразительный и текстовый нарратив, неизбежно способствовали стилистическому и смысловому сближению этих памятников буддийской культуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

Александрова Н.В. Конь без всадника и дерево джамбу: к интерпретации рельефа на восточных воротах Большой Ступы в Санчи. *Вестник Института востоковедения РАН*. 2019. № 3. С. 83–96 [Aleksandrova N.V. The Horse Without Rider and Jambu Tree: Towards the Interpretation of the Relief Image at the Eastern Gate of the Grate Stupa in Sanchi. *Journal of the Institute of Oriental Studies RAS*. 2019. No. 3. Pp. 83–96 (in Russian)].

Александрова Н.В., Русанов М.А. Бодхисаттва на берегу Найранджаны: история развития сюжета. *Indologica. Сборник статей памяти Т.Я. Елизаренковой*. Кн. 2. *Orientalia et Classica. Труды Института восточных культур и античности*. Вып. XL. М.: РГГУ, 2012. С. 21–62 [Aleksandrova N.V., Rusanov M.A. Bodhisattva by the Nairanjana River. The History of the Development of the Plot. *Indologica. T.Ya. Elizarenkova Memorial Volume*. Book 2. *Orientalia et Classica. Papers of the Institute of Oriental and Classical Studies*. Issue XL. Moscow: RSUH, 2012. Pp. 21–62 (in Russian)].

Александрова Н.В., Русанов М.А., Комиссаров Д.А. *Лалитавистара. Сутра о жизни Будды. Рождение*. М.: РГГУ, 2017 [Aleksandrova N.V., Rusanov M.A., Komissarov D.A. *Lalitavistara. The Sutra on Buddha's Life. The Birth*. Moscow: RSUH, 2017 (in Russian)].

Āśvaghōṣa's Buddhacarita or Acts of the Buddha. Complete Sanskrit Text with English Translation. Transl. by E.H. Johnston. Delhi: Motilal Banarsidass, 1984.

Bachhofer L. *Early Indian Sculpture*. Vol. I. Paris: The Pegasus Press, 1929.

Barrett D. *Sculptures from Amaravati in the British Museum*. London: British Museum, 1954.

Bénisti M. *Stylistics of Buddhist Art in India*. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for Arts and Arian Books International, 2003.

Buddhist Birth Stories, or Jataka Tales: The Oldest Collection of Folk-Lore Extant: being the Jātakatthavaṇṇanā. Tr. by T.W. Rhys Davids. London: Trübner & Co., 1880.

Compilation on Amaravati Sculptures and Conservation and Reorganisation of the Amaravati Gallery in the Government Museum, Chennai. Ed. by R. Kannan. Chennai: Government Museum, 2014.

Dehejia V. *Discourse in Early Buddhist Art. Visual Narratives of India*. Delhi: Munshiram Manoharlal, 2005.

Dutt N. *Buddhist Sects in India*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1978.

Foucher A. *The Beginnings of Buddhist Art and Other Essays in Indian and Central-Asian Archeology*. New Delhi, 1994 (first ed. 1917).

Huntington S.L. *The Art of Ancient India. Buddhist, Hindu, Jain*. Delhi: Motilal Banarsidass, 2014.

The Jātakāṭṭhakathā. Vol. I. Ed. by Dr. M. Sharma, Nalanda: Nava Nalanda Mahavihara, 1976.

Knox R. *Amaravati. Buddhist Sculpture from the Great Stupa*. London: British Museum Press, 1992.

Lalitavistara. First edition ed. by P.L. Vaidya, second edition ed. by Shridhar Tripathi. Darbhanga: The Mithila Institute of Post-Graduate Studies and Research in Sanskrit Learning, 1987.

Mahāvastu Avadāna. Ed. by Dr. S. Bagchi. Vol. II. Darbhanga: The Mithila Institute of Post-Graduate Studies and Research in Sanskrit Learning, 2003.

The Mahāvastu. Transl. from the Buddhist Sanskrit by J.J. Jones. Vol. I. London: Luzac and Company, 1949.

The SAT Daizōkyō Text Database. <http://21dzk.l.u-tokyo.ac.jp/SAT/> (accessed: 07.04.2023).

Shimada A. The Great Railing at Amarāvati: An Architectural and Chronological Reconstruction. *Artibus Asiae*. 2006. Vol. 66. No. 1. Pp. 89–141.

Sivaramamurti C. *Amaravati Sculptures in the Madras Government Museum*. Madras: Thompson & Company, 1956.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

АЛЕКСАНДРОВА Наталья Владимировна – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института востоковедения РАН; доцент, старший научный сотрудник Института классического Востока и античности ВШЭ, Москва, Россия.

Natalia V. ALEKSANDROVA, PhD (History), Senior Research Fellow, Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; Associate Professor, Senior Research Fellow, Institute for Oriental and Classical Studies, HSE University, Moscow, Russia.