

## АРХЕОЛОГИЯ И БУДДИЗМ — ВКЛАД ИТАЛЬЯНСКОГО ИНСТИТУТА СРЕДНЕГО И ДАЛЬНОГО ВОСТОКА (IsMEO)

Многолетняя работа Итальянских археологических миссий в Пакистане и Афганистане дала внушительное количество новых фактов, касающихся самых различных аспектов древних культур этого региона. Во многих отношениях этот регион, лежащий между Гиндукушем и долиной Инда, представляет собой единое целое. Мы не собираемся подводить здесь итоги проделанной работы. Что касается Пакистана, читатель найдет необходимую информацию в этом выпуске «Вестника древней истории», а за сведениями об Афганистане он может обратиться к предварительным отчетам, опубликованным в журнале «Восток и Запад»<sup>1</sup>, а также к кратким сообщениям, публиковавшимся в других изданиях<sup>2</sup>, или к нескольким специальным исследованиям, которые будут названы далее.

Цель, которую авторы ставили перед собой в данной статье, — указать на некоторые особенности местных произведений искусства, обнаруженных нашими

---

<sup>1</sup> *Taddei M.* Tapa Sardār: First Preliminary Report // EW. 1968. 18. P. 109—124; *Taddei M., Verardi G.* Tapa Sardār: Second Preliminary Report // EW. 1978. 28. P. 33—135.

<sup>2</sup> *Taddei M., Verardi G.* Buddhist Sculptures from Tapa Sardār, Ghazni // *La Parola del Passato*. 1981. 199. P. 251—266; *idem.* La Missione Archeologica Italiana in Afghanistan, 1976—1979 // *Quaderni de La ricerca scientifica*. 1985. 112. P. 273—301; *idem.* The Italian Archaeological Mission in Afghanistan: Brief Account of Excavation and Study. 1976—1981 // *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*. Napoli, 1984. P. 41—70.

экспедициями, которые позволяют нам пересмотреть или расширить наши представления о буддизме.

Хотя в последние годы фольклористы и литературоведы уделяли значительное внимание повествовательным структурам, понятие «повествование», кажется, не вызвало большого интереса у историков изобразительного искусства. Тем не менее они часто употребляют выражение «повествовательное искусство», противопоставляя его искусству «символическому», «иконографическому» и т.п. Так, английский ученый Джон Ирвинг, которого очень занимают символический, космологический и в особенности космогонический аспекты индийского искусства, пишет: «Художники Гандхары работали в основном на тексты; то, что они оставили нам, это литературные повествования в камне, а не искусство, говорящее своим собственным эстетическим языком»<sup>3</sup>. Позднее мы еще вернемся в этому высказыванию.

Сначала постараемся разобраться с самим понятием «повествование». Оно может применяться как для мифов, так и для выдуманных историй, сказок. Различие между «мифом» и «сказкой» становится очевидным благодаря тому обстоятельству, что хотя все мифы являются сказками, далеко не все сказки — мифы. Конечно, в сказке может содержаться то или иное количество мифических элементов, так же как в любом мифе есть «сказочное» начало, выраженное в большей или меньшей степени в зависимости от вкусов повествователя. Поэтому мы будем использовать термин «сказка», «(выдуманная) история» (англ. tale) для обозначения «повествований, в которых нет или мало мифического содержания», иными словами — для повествований, которые не являются явно мифическими, а задумывались для передачи и описания событий, случившихся в исторические времена. При этом вовсе не обязательно, чтобы рассказчик был прямым свидетелем этих событий.

Как бы то ни было, под категорию «повествовательного изобразительного искусства» могут подпасть столь разные произведения, как рельеф с изображением сошествия Будды с Неба 33-х богов (Trayastrīma) и какая-нибудь сцена на колонне Траяна в Риме. В обоих случаях мы видим повествование о некоем событии; в первом случае рассказывается миф, во втором — «сказка», имеющая прочные основания в истории, даже можно было бы сказать — в хронике. В последнем случае на рельефе представлены обычные предметы: оружие, укрепления, топи, мосты, тогда как на буддийском рельефе ступени, составляющие основу изображения, отнюдь не обычная вещь, которой персонажи повествования пользуются по своему усмотрению, здесь они (ступени) — чистые символы.

Мы сознаем, что понятие «повествовательное изобразительное искусство» в этом отношении остается весьма расплывчатым, будучи противопоставляемо лишь тем изображениям, которые застыли в иконной строгости, иными словами — иконам, в которых отсутствует элемент становления. Эти последние являются средством передачи рассказа, использующим только пространство, но не развивающимся во времени, потому что время принадлежит относительному, человеческому, чувствующему, тогда как икона стремится представить абсолютное — либо по опыту самого художника, либо так, как художник выучился воспроизводить его из учения того, кто имел опыт общения с Богом; в этом отношении художник выступает посредником между Истиной и верующими<sup>4</sup>.

В Индии, как и в Гималаях, соответствие между Божественным и его образом (иконой — *pratimā* или *mūrti*) обеспечивается либо мистическим опытом художника,

<sup>3</sup> Irwin J. The Mystery of the (Future) Buddha's First Words // *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*. 1981. 41. P. 633.

<sup>4</sup> О роли и назначении образов (икон) в европейской культуре см. работу: Freedberg D. *The Power Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago — London, 1989. Отношению к иконам христиан Восточной Европы посвящены проникновенные страницы в работе: Флоренский П. «Иконостас» // Богословские труды, 1972. IX (мы ознакомились с ней по итальянскому переводу: Zolla E. *Le porte regali: saggio sull'icona*. Milano, 1977). Из самых последних работ на эту тему см. Pelikan J. *Imago Dei. The Byzantine Apologia for Icons*. New Haven — London, 1990.

либо традицией, сохраняемой жрецами или же в некоторых случаях деревенской общиной<sup>5</sup>.

Если бы мы захотели найти в различных религиозных контекстах некий неизменный элемент, позволяющий нам определить икону, мы могли бы сказать, что таковым является свидетельство божественного присутствия и неподвижность *par excellence*. Не случайно правители, желавшие заявить о божественном происхождении своей царственности или даже о своей прямой причастности к божественной природе, использовали те же формальные приемы, которые характеризуют икону: фронтальность, неподвижность, строгость, яркость, двухмерность.

Теперь мы думаем, стало очевидным коренное различие между иконой и повествовательным изображением. Но столь же очевидным должно быть и то, что мы совершили бы ошибку, полагая, будто эти две категории полностью различаются между собой и нигде не перекрывают друг друга. Достаточно будет привести один пример: когда в Индии, да и в Гандхаре, стали отдавать предпочтение (вероятно, под влиянием идей зрелой махаяны) отдельным или — во всяком случае — не включенным в повествовательный контекст образам Будды или бодхисаттв, покровители-заказчики не прекратили окончательно использовать эпизоды из жизни Будды или из джатак в назидательных целях. Но эти «сказки» кристаллизировались в очень упрощенные формы, которые служили лишь целям напоминания о том или ином событии. Так обстоит дело с одной стелой из Капиши<sup>6</sup>, на скальных рельефах, подобными тем, что находятся у входа в пещеру 19 в Аджанте, вероятно передающими джатаки о Дипанкаре (*Dīpaṅkara Jātaka*) и «Приношении пыли»<sup>7</sup>, или некоторыми стелами Палов с эпизодами из жизни Будды<sup>8</sup>. Эти сцены отличались тем, что они были сведены до уровня изображения каких-либо атрибутов, подобных свиные в иконографии Св. Антония Отшельника (Великого) или усаженному острьями колесу в иконографии Св. Екатерины Александрийской, хотя они и не имели такого глубокого этноисторического смысла, как последние.

Здесь изображение Будды преобладает над всем и его колоссальные размеры указывают, на то, чем оно является в действительности, несмотря на его включение в «сказку»; это именно образ (в истинном смысле слова), к которому приложено повествование, переданное очень условно и едва ли вызывавшее большой интерес у тех, кто его видел.

Мы должны признать, что, говоря о повествовательном изобразительном искусстве в связи с искусством Гандхары, мы лишь утверждаем, что оно лучше всего проявляет себя в повествовательных эпизодах, *fabulae*. Эта, быть может, важная его черта не объясняет однако всей его специфики. Интересен другой вопрос: чем же гандхарское искусство отличается от индийского в манере передавать подобные рассказы, обычно эпизоды из жизни Будды?

При изучении искусства Гандхары основное внимание исследователей привлекали греко-римские «влияния», воспринимаемые как перенесение важных характеристик искусства средиземноморского мира к границам Индии. По существу обсуждались иконографические модели и такие формальные признаки, как драпировка и архитектурные и декоративные элементы. Обнадеживает то обстоятельство, что довольно скоро удастся выработать удовлетворительную стилистическую и хронологическую классификацию памятников искусства Гандхары<sup>9</sup>. Однако, по-видимому, не был в

<sup>5</sup> Как свидетельствует *Mānasāra*. Cp. *Sarasvati S.K. An Ancient Text on the Casting of Metal Images // Journal of the Indian Society of Oriental Art. 1936. IV. P. 140.*

<sup>6</sup> Например, стела из Шоторака: *Franz H.G. Buddhistische Kunst Indiens. Lpz, 1965. P. 103. Pl. 1176* (с ошибочной подписью).

<sup>7</sup> *Hallade M. Inde. Un millénaire d'art bouddhique. P., 1968. P. 138. Fig. 101.*

<sup>8</sup> Например, *Paul D. and P.G. Just the One Finger Yet: A Rare Representation of Angulimāla in Pāla Art. Nalinikanta Śatavārṣiki / Ed. D. Mitra and G. Bhattacharya. Delhi, 1989.*

<sup>9</sup> С этой точки зрения вклад Итальянской археологической миссии в Свате будет исключительно важен.

полной мере учтен тот факт, что повествовательные рельефы Гандхары передают события из жизни Будды таким образом, как этого никогда не делалось в Индии и даже, вероятно, в греко-римском мире. От внимания исследователей ускользнуло то, что можно определить как повествовательную структуру гандхарской скульптуры<sup>10</sup>.

Разумеется и в ранних индийских художественных произведениях, предшествовавших школе, обычно именуемой «греко-буддийской», не было недостатка в сценах из джатак или в эпизодах из жизни Гаутамы Будды. Знаменитые рельефы на ступе I в Санчи и на ступе в Бхархуте представляют собой великолепные образцы полностью развившегося повествовательного изобразительного искусства, на которых повествование развертывается с обилием деталей и элементов фона, но всегда строго необходимых для понимания передаваемого события. Главный персонаж — Будда или Бодхисаттва — на них не представлен; его присутствие незримо, он — «недвижный» центр, который не действует сам, но придает смысл действиям других персонажей. Принимая форму символа, Будда отказывается от всего случайного.

Верно, эти представляемые сцены тесно соотношены с буддийскими литературными текстами, но они важны скорее с точки зрения того, что Будда *говорит*, а не того, что он делает. В этом отношении даже беглый взгляд на «Дигха-никаю» может прояснить очень многое. Обратимся, например, к началу «Саманья-пхала-сутты» (*Sāmaññaphala-Sutta*) с ее изумительными описаниями двора Аджатакатты, придворных, собравшихся в ночь полнолуния и решивших посетить Просветленного, прибытия Аджатакатты и его свиты на слонах в манговую рощу Дживаки, удивления царя полнейшей тишиной и открывшейся картине — Будда находится в окружении полутора тысяч погруженных в медитацию монахов. Эти описания обладают литературными достоинствами и сами по себе производят большое впечатление, вне зависимости от философского смысла рассказа. Философское содержание и повествовательное обрамление вовсе не обязательно связаны между собой. Читателя подготавливают к святости откровения рассказом, в котором Будда не играет активной роли: он не совершает никаких поступков, он не более чем слово, *lógos*.

Бхархутский скульптор уловил важнейшие моменты рассказа<sup>11</sup>: царь и его спутницы подъезжают на слонах к манговой роще; царь спрашивает, где же Будда и его безмолвные последователи; царь, а за ним Дживака и женщины при свете светильника опускаются на колени перед Буддой. Как всегда на таких рельефах, Будду представляют символы: зонт, пустой трон, следы ступней. Рельеф превосходно передает структуру рассказа. Излишне задаваться вопросом, почему Будда не представлен в человеческом облике? Выбор решения был сделан художником совершенно сознательно, и тут даже не следует думать о каких-либо прямых канонических запретах: Будда представлен символически, потому что это наилучший способ показать его роль в данном рассказе. Использование символов несколько не уменьшает повествовательности изображения, цель которого напоминать эпизод из «Дигха-никаи»; оно воздействовало на верующего, напоминая ему о том, как могучие властители должны смирять себя перед мистическим средоточием, каким является слово Будды.

Если мы рассмотрим изобразительный контекст более широко, то заметим, что эти рельефы размещены на колоннах не в хронологическом порядке. Возможно, нам никогда не удастся полностью постичь ни «программы» (логики размещения

<sup>10</sup> Некоторые пронизательные наблюдения на этот счет можно найти в работе: *Nehru L. Origins of the Gandhāra Style. A Study of Contributory Influences. Delhi, 1989*. См. также статью, хотя и неудовлетворительную со многих точек зрения; *Eichenbaum-Karetzky P. Hellenistic Influences on Scenes of the life of the Buddha in Gandhara // Oriental Art. 1989. XXXV. 3. 1989. P. 163—168*.

<sup>11</sup> *Coomaraswamy A.K. La Sculpture de Bharhut P., 1956. P. 52—53. Figs. 30, 33*.

изображений) на ведике (vedikā) в Бхархуте, ни «программ» других одновременных или чуть более поздних комплексов вроде ступы I в Санчи. Но мы сказали бы, что можем уверенно отвергнуть возможность того, что хронологическая последовательность эпизодов сильно занимала художников или их патронов-заказчиков — не более чем составителя «Дигха-никаи».

В то же время известно, что тексты, подобные «Буддхачарите», «Лалитавистаре», «Дивья-авадане» и некоторым другим сочинениям, дошедшим до нас в индийских оригиналах или в китайских переводах, дают историю жизни Будды или по меньшей мере некоторые элементы, намечающие такую идеальную историю. Эти тексты, как и диалоги Будды и, возможно, другие более ранние «истории», которые не дошли до нас, привлекали к себе внимание индийских скульпторов всех региональных «школ»: от Санчи до Амаравати, от Бхархута до Гандхары мы встречаем один и тот же корпус текстов, на которые ориентировались скульпторы, выбирая то или иное в зависимости от пожеланий патронов-заказчиков.

Приведем в качестве примера рельеф из Амаравати<sup>12</sup>. На нем даны три сцены: центральная — эпизод из жизни Будды, усмирение слона Налагири; справа — одна из джатак, а слева эпизод из «Сарвандадаваданы» (Sarvaṃdaḍaḅaḍāna). Сцены отделены друг от друга четырьмя сферическими выступами, но общее впечатление от рельефа остается такое, будто перед нами единое разворачивающееся изображение, хотя между этими тремя эпизодами и нет временной связи. Это поучительные сцены, можно было бы сказать *exempla* или *grāheis*, которые могут быть включены в назидательный контекст независимо от какой-либо хронологической последовательности.

Такое использование подобных сцен можно обнаружить и в Гандхаре, но там мы видим явно выраженное предпочтение к последовательному размещению сцен по горизонтали, что образует некий «рассказ».

К сожалению, у нас очень мало данных о декоративных «программах» гандхарских ступ, вроде той из Лориян Тангай, что хранятся в Индийском музее в Калькутте (ее рельефы повествуют о жизни Сидхартхи от Рождения до Отречения)<sup>13</sup>, или ступы из Сикри в Лахорском музее, рельефы которой иллюстрируют весь жизненный путь основателя буддизма<sup>14</sup>, даже если данные рельефа располагаются не в «хронологическом» порядке, это, кажется, произошло потому, что ступу вновь собирали после сноса.

Й.Э. ван Лохэйзен де Леу пишет: «По их назначению эти панели можно сравнить с кальвариями в римско-католических церквях; и те и другие служили своеобразными иллюстрациями к жизни Учителя и в то же время — предметами для медитации во время прадакшины»<sup>15</sup>. Такая параллель может показаться совершенно очевидной, но это не так: напротив, она заставляет нас внимательнее рассмотреть существо дела.

Самый проницательный анализ был сделан Санто Маццарино, писавшим, что явно выраженный интерес к каждому эпизоду из жизни Будды, который мы видим в искусстве Гандхары, «и греческий, и негреческий /.../. Греки тоже не проводили в скульптурных повествованиях различия между мифическими и историческими фактами, рассматривая их как одновременно происходящие события. Но идея представления различных эпизодов, относящихся к жизни и личности Учителя, принадлежит буддизму. Более того: идея *строгой последовательности*, сценария, близко следующего определенным текстам, может быть греческой, но классическая форма имеет свое продолжение — в индийской среде в иллюстрированных историях жизни Будды, а в христианском мире — в создававшихся по мотивам преданий декорах поздней

<sup>12</sup> Barrett D. Sculptures from Amaravati in the British Museum. L., 1954. P. 73. Pl. XIVa.

<sup>13</sup> Majumdar N.G. A Guide to the Sculptures in the Indian Museum, II: The Graeco-Buddhist School of Gandhāra. Delhi, 1937. P. 116. Pl. XIV.

<sup>14</sup> Ingholt H. Gandhāran Art in Pakistan. P. 17. Pl. I, J.

<sup>15</sup> Van Lohuizen-de Leeuw J.E. The «Scythian» Period. Leiden, 1949. P. 108.

империи и средних веков. В этой эволюции, очень важной для истории мировой культуры, /.../ эллинистическая эпоха сыграла заметную роль /.../. Однако только зрелый классицизм сумел представить в виде сложных композиций не сцены битв или охоты, а эпизоды, которые выражают *внутреннюю природу* жизни в ее религиозном *развитии*. То ощущение *биографии духа*, которое есть в искусстве Гандхары, предполагает, что классический мир нашел способы передавать биографию, состоящую уже не из одних только примеров для подражания (*grâxeis*); и это, вообще говоря, приводит нас скорее к эпохе Римской империи, чем ко II в. до Р.Х., времени Деметрия и Менандра, греческих царей в Индии»<sup>16</sup>.

Отличие искусства Гандхары от искусства собственно Индии состоит не в том, что оно более «повествовательное», нежели «символическое» («литературное повествование в камне», — говорил Джон Ирвинг), а в том, что оно вводит тип повествования, который можно определить как «исторический» или «линейный», совершенно новый в сравнении с индийским искусством, но новый и в сравнении с искусством Запада, потому что история, которую нам рассказывают, это история созревания религиозной личности и поэтому должна восприниматься как единое целое. Мы согласны с мнением С. Маццарино о том, что гандхарская манера рассказывать о жизни Будды не могла возникнуть уже во II в. до Р.Х., но обязательно ли было для этого дожидаться эпохи Римской империи? Наверное, нет.

Итальянские раскопки в Буткаре в Свате дали большую группу рельефов со сценами из жизни Будды. Это рельефы относят теперь к концу I в. до Р.Х. или к началу I в. Р.Х. на основании археологических данных<sup>17</sup>, а также по стилистическим признакам (следует особо отметить, что благодаря находкам в Буткаре мы стали лучше понимать фрагменты рельефов с других памятников, таких как комплекс Дхармараджика в Таксиле)<sup>18</sup>. На этих сценах Будда иногда изображается лишь в виде символа. К сожалению, мы не знаем контекста, частью которого они являлись, но форма плит подсказывает нам, что они были выстроены в последовательный ряд, характерный для Гандхары.

Если это так и если мы вспомним, что такой текст, как «Буддхачарита», относящийся почти несомненно лишь к чуть более позднему времени (т.е. к периоду кушан), имеет повествовательную структуру, сходную со структурой гандхарских рельефов, то почему бы нам не допустить, что зрелый эллинизм «изобрел» «духовные биографии» под влиянием столь действительно проникающего при всей его кажущейся периферийности (удаленности) опыта, какой представляет собой северо-западный буддизм?

Мы думаем, что пришла пора посмотреть на искусство Гандхары не как на феномен «влиятельных» каких-то жанров, а как на продукт прямого контакта эллинизма с буддизмом. Разумеется, буддизм был не единственной религией, с которой имел дело эллинизм, и нам, быть может, стоит задаться вопросом, было ли это только результатом эллинистического влияния на буддийское искусство, или мы должны

<sup>16</sup> *Mazzarino S.* Il pensiero storico classico. II, 1. Bari, 1966. P. 239—240.

<sup>17</sup> *Faccenna D.* Excavations of the Italian Archaeological Mission (IsMEO) in Pakistan: Some Problems of Gandharan Art and Architecture // Центральная Азия в кушанскую эпоху. Труды Международной конференции по истории, археологии и культуре Центральной Азии в кушанскую эпоху. I. Душанбе, 1968. М., 1974. С. 126—176.

<sup>18</sup> *Van Lohuizen de Leeuw J.E.* New Evidence with regard to the Origin of the Buddha Image // *South Asian Archaeology*. 1979 / Ed. H. Härtel. B., 1981. P. 377—400; *Huntington S.L.* and *J.C.* The Art of Ancient India: Buddhist, Hindu, Jain. New York, Tokyo, 1985. P. 109—124; *Fabrègues Ch.* The Indo-Parthian Beginnings of Gandhara Sculpture // *Bulletin of the Asia Institute*. N.S. I. 1987. P. 33—43; *Nehru*. Op. cit. Мы хотели бы отметить, что Хантингтоны придают огромное значение предполагаемому «парфянскому» стилистическому компоненту и, как кажется игнорируют наиболее важное в этих рельефах, а именно — то, что в них обнаруживается знакомство с индийскими стилистическими приемами, особенно с приемами бухархутской школы.

также говорить и о повествовательной структуре, созданной буддизмом в северо-западных районах, которую эллинизм, легко придав ей ряд наиболее подходящих формальных приемов, сумел развить и позднее перенести на другие, более западные разновидности религиозного опыта?

Пожалуй, именно это нововведение в повествовании, а не просто создание определенного образа Будды, дает нам при изучении взаимоотношений Азии и Европы «такую блестящую возможность восторженно говорить об одном из высочайших свершений, которыми их сотрудничество обогатило человечество»<sup>19</sup>. И этот критически важный момент в развитии буддийской мысли получает должную оценку благодаря археологическим данным, обнаруженным раскопками миссии IsMEO в Свате.

\* \* \*

Было бы слишком рискованно пытаться выявить специфические особенности вероисповедания и религиозной практики в Тапа Сардар в ранний период (приблизительно до VI в.) на основании того, что мы знаем о его памятниках. Все, чем мы располагаем, — набор плохо связанных между собой эпизодов, который не позволяет нам восстановить органическое целое.

Есть, однако, одно исключение, причем огромной важности, а именно — ступа 64. В ней как таковой нет ничего необычного, и все же она представляет собой поразительно ясную «модель» космоса. На квадратном основании, представляющем земной мир, стоит восьмигранник, представляющий восемь направлений в пространстве, в котором Будда выступает в промежуточном мире. Третий, небесный, мир был представлен несохранившимся яйцеобразным куполом (арфа). Необычность данного памятника заключается в том, что он находится в центре небольшого кольца, образованного стенами, представлявшими город. Быть может, лучше назвать их городской стеной в обратной перспективе, так как то, что мы видим, это как бы внешняя сторона городской стены, которая должна была быть видна изнутри, т.е. так, как ее мог видеть поклоняющийся, когда он совершал ритуальный обход ступы, расположенной внутри замкнутого пространства.

На обмазанном глиной полу между ступой и юго-западной стороной ограды была надпись, выполненная письмом брахми. С. Парлато читает ее так<sup>20</sup>: gha (или ya) na tthe hvam ga, где hvam и ga должны быть двумя мистическими слогами (bīja) мантры, созданной для какого-то человека по имени Гхама или Яма, или чье имя кончалось на -гхама или -яма.

С. Парлато и К. Сильви Антонини<sup>21</sup> пытались истолковать надпись в терминах некоей мандалы, что представляется вполне вероятным. Г-жа Сильви Антонини указала также на то, что разграничительные стены нередко ставились при погребальных сооружениях; вероятно, нам следует провести соответствующие исследования, с тем чтобы лучше понять характер небольшого святилища ступы 64. Быть может, этой был «рай», что привело бы нас к сложной религиозной феноменологии, способной прояснить многое в самом значении ступы, воспринимавшейся как источник жизни (fons vitae). Возможно, с этим связаны некоторые упоминания об «огражденных со всех сторон»<sup>22</sup> Чистых Странах с «дворцами (или

<sup>19</sup> Foucher A. L'origine grecque de l'image du Bouddha // Conférences faites au Musée Guimet. Annales du Musée Guimet. Bibliothèque de Vulgarisation. XXXVIII. P., 1912. P. 272.

<sup>20</sup> Parlato S. A Brāhmī Inscription on a Mud-Plaster Floor at Tapa Sardar // EW. 1979. 29. P. 265 ff.

<sup>21</sup> Silvi Antonini Ch. Note su un'area sacra di Tapa Sardār // Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. 1979. 39. P. 480 ff.

<sup>22</sup> Меньшая Sukhāvatī-vyūha в Buddhist Mahāyāna Texts, Part II (Sacred Books of the East). P. 92; в прим. 2 Макс Мюллер замечает, что «огражденный» — санскр. anuparikshipta, и отсылает читателя к слову *parikkhepa* в Childers' Dictionary со значением *paridaēza* — «парадиз» (райский сад).

башнями)», дающими приют всем пришедшим<sup>23</sup>. Это подкрепляло бы предложенную С. Парлато интерпретацию, так как мантра оказалась бы связанной с введением ревностных приверженцев в «Поле Будды» (Buddhakṣetra).

К последней фазе раннего периода этого сооружения относится комната 100, в которой некогда доминировала огромная фигура сидящего Будды (или, может, быть, Майтрейи). Слева и справа от нее находились два бодхисаттвы, представлявшие его «сострадание» (kaṣṭhā) и «мудрость» (praññā)<sup>24</sup>, или лучше сказать — представлявшие два различных проявления Будды, восходящее и нисходящее<sup>25</sup>. Им поклоняются две семьи, люди одеты в «кушанские» костюмы. «Кушанские» персонажи появляются также в часовне позднего периода, где находилось колоссальное изображение Паринирваны Будды<sup>26</sup>. (Была ли там Паринирвана и в ранний период? Этого мы не знаем.) Существование подобной комнаты со всей определенностью свидетельствует о том, что уже начинал утверждаться буддийский *бхактизм*. Правда, тут есть одна важная деталь, а именно — присутствие одних лишь представителей политической элиты ясно указывает на то, что они действовали как своего рода «фильтр» между рядовыми приверженцами вероучения и божеством.

Разумеется, большую информацию мы извлекаем из более многочисленных и менее фрагментированных находок, относящихся к позднему периоду. Среди наиболее примечательных находок и открытий следует назвать весьма своеобразное сооружение, так называемый «алтарь огня»<sup>27</sup>, расположенный в нижних слоях на террасе к югу от основных построек. Это сооружение состоит из трех помещений, которые были пристроены к стенам разрушенного святилища раннего периода.

Самой важной, несомненно, была комната № 87, последняя, расположенная в глубине, прямоугольная; входили в нее через узкий проход в юго-западном углу. Проход был наспех заложен кирпичами. Кирпичная суфа шла вдоль трех стен, не было ее только у дальней, восточной стены. На суфе, шедшей вдоль южной стены, сохранились отпечатавшиеся следы двух сосудов (возможно, для ссыпки золы) или подставок с круглыми основаниями. На глиняном полу, ближе к дальней стене находился глиняный восьмигранный алтарь с вогнутыми сторонами, что делало его похожим на восьмиконечную звезду. Явные следы горения в центральном углублении со всей определенностью указывают на то, что здесь поддерживался огонь. Кроме того, следы огня были обнаружены в нескольких местах в соседнем помещении 89, которое М. Таддеи предложил назвать «ризницей».

Пока мы можем сравнивать это сооружение с «алтарем огня», открытым экспедицией университета Киото на Тапа Скандар<sup>28</sup>, хотя оно и отличается по

<sup>23</sup> Saddharma-puṇḍarīka / Trans. l. by H. Kern (Sacred Books of the East). P. 146; ср. с «высокими зданиями» рая, сложенными из драгоценных камней, в другом месте — Saddharma-puṇḍarīka (p. 194).

<sup>24</sup> Все изображения, найденные на Тапа Сардар (за исключением нескольких изображений из штука), сделаны из необожженной глины. Те, что были сделаны в поздний период, покрыты снаружи характерным слоем красноватой глины; это придает фигуркам вид терракот. В слоях, относящихся к раннему периоду, мы нашли много фрагментов статуэток, ставших «терракотами»: фигуры были вылеплены (иногда изготовлены в формах) из необожженной глины, которую обжег вовсе не огонь керамической печи, как могло бы показаться с первого взгляда, а пожар, положивший конец существованию первого святилища. Об этом см.: Verardi G. Osservazioni sulla coroplastica di epoca kuṣāṇa nel Nord-Ovest e in Afghanistan in relazione al materiale di Tapa Sardār // Annali dell' Istituto Universitario Orientale. Napoli, 1983. 43. P. 479—502 (с англ. резюме — с. 503—504).

<sup>25</sup> Miyaji A. Iconography of two flanking Bodhisattvas in Gandhāran Buddhist triads // Ed. A. Miyaji. Iconographical Study of Buddhist Art in India and Pakistan. Hirosaki University. 1985. P. 9.

<sup>26</sup> Taddei M. A Note on the Parinirvana Buddha at Tapa Sardār // South Asian Archaeology / J.E. van Lohuizen de Leeuw and J.M.M. Ubachs. eds. Leiden, 1974. P. 111—115.

<sup>27</sup> Idem. Evidence of a fire cult at Tapa Sardar // South Asian Archaeology 1981 / Ed. B. Allchin. Camb., 1984. P. 263—270.

<sup>28</sup> Kuwayama S. The fifth excavation at Tapa Skandar // Japan-Afghanistan Joint Archaeological Survey in 1978. Kyoto, 1980.

внешнему виду. Любопытно однако отметить, что и на Тапа Скандар помещение с алтарем имело характер как бы частного святилища, и доступ к нему был весьма затруднен. Д-р Земярлай Гарзи, бывший генеральный директор Института археологии Афганистана, любезно сообщил нам, что он открыл несколько похожее сооружение на Тапа Шотор в Хадде<sup>29</sup>, хотя оно и отличается по своей планировке и другим архитектурным приемам.

Еще более близкую параллель, как кажется, представляет собой культовое помещение, раскопанное в жилых кварталах на Зар-тепе в Узбекистане (см. работу В.А. Завьялова<sup>30</sup>). Здесь также суфа идет вдоль трех стен комнаты, которая была жилым помещением. Несомненно, что здесь, как и на Тапа Сардар и Тапа Скандар, огонь не был связан с какими-либо изображениями или статуями. Более вероятным представляется, что объектом поклонения был сам огонь. Но что это был за огонь?

Ни Тапа Сардар, ни Зар-тепе не дают нам никаких указаний на религиозный контекст. Алтарь на Тапа Сардар (к нему мы сможем добавить и алтарь на Тапа Шотор, когда материалы раскопок будут опубликованы) в этой группе памятников пока остается единственным, который может быть как-то связан с буддизмом. Короче говоря, это мог быть *agniśālā*<sup>31</sup>, место, где поддерживался священный огонь. Дж. Верарди указал тут на связь с *Dhūnighar*, где шиваитские общины вроде *gorakhnatis* поддерживают неугасимый священный огонь; он представлял собой символ мировой оси *par excellence* и, таким образом, мог почитаться как шиваитами, так и буддистами. Это является еще одним аргументом, подкрепляющим позицию тех, кто видит в религиозной феноменологии огня на северо-западе Индийского субконтинента проявление местной индийской традиции, которую вовсе нет нужды объяснять иранскими влияниями<sup>32</sup>.

Но Тапа Сардар дает нам и прямое свидетельство буддийско-шиваитского «синкретизма». Речь идет о часовне 23 с разрушенным главным изображением Будды или бодхисаттвы на цветке лотоса, который поднимается из вод, окруженных горными скалами. В этой же часовне находятся и два необычных изображения, которые были добавлены позднее и стояли у боковых стен: слева — украшенный драгоценными камнями Будда, на плечах которого расходящееся на три конца облачение, а справа — Дурга Махисасурамардини. Образ очень сильно пострадал, но, по-видимому, богиня изображалась восьмирукой (*aṣṭabhuja*)<sup>33</sup>. М. Таддей, частично отвергая прежние интерпретации (украшенный драгоценностями Будда — *sambhogakāya*), предложил политико-религиозное истолкование декоративной программы часовни 23<sup>34</sup>: украшенный Будда есть напоминание об исполнении обряда панчаваршики (*pañcavārṣikā*), утверждение идентичности Будды и правителя; Махисамардини напоминает о жертвоприношении буйвола, совершенном в честь этой богини (умилостивительная жертва божеству, способному предотвратить хаос, которым в данном случае угрожало вторжение иноземцев, вероятно мусульман).

Мы ограничимся здесь лишь несколькими замечаниями о часовнях 17 и 37, которые расположены к юго-востоку от часовни 23.

В часовне 17 у дальней от входа стены была статуя сидящего «по-европейски»

<sup>29</sup> Письмо датировано 27.10.86. Краткая справка в работе: *Tarzi Z. Hadda à la lumière des trois dernières campagnes de fouilles de Tapa-é-Shotor (1974—1976) // CRAI. 1976. P. 382 (Phase I and Phase II).*

<sup>30</sup> *Завьялов В.А.* Раскопки квартала позднекушанского времени на городище Зар-тепе в 1975—1976 гг. // *СА* 1979. № 3. С. 141—153.

<sup>32</sup> *Verardi G.* The Buddha's Dhūnī // *Investigating Indian Art.* P. 369—383.

<sup>33</sup> *Taddei M.* The Mahisamardini image from Tapa Sardar, *South Asian Archaeology / Ed. N. Hammond L., 1973. P. 203—213; Taddei, Verardi.* Tapa Sardār: Second Preliminary Report. P. 47 ff.

<sup>34</sup> *Taddei M.* The Bejewelled Buddha and the Mahisāsūramardini: Religion and Political Ideology in Pre-Muslim Afghanistan // *South Asian Archaeology. 1989 / Ed. C. Jarrige Madison, Wisconsin, 1992. P. 457—464.*

человека, от которой сохранилась только нижняя часть ног. Трудно сказать, было ли это изображение Будды Гаутамы, Майтреи или кого-то из татхагат, но мы точно знаем, что по сторонам от этой статуи находились четверо бодхисаттв, по-видимому, стоящих и, возможно, помещенных довольно высоко, над сводчатыми входами, ведущими в задний коридор. Боковые стены до самой пяты свода были украшены разнообразными изображениями будд и дэвов. По нашему мнению, все это можно сопоставить с росписями в Пещере апсар (Apsaras) в Кумтуре, где изображается «Чистая Обитель» Майтреи на небесах Тушиты (Tuṣita)<sup>35</sup>.

Планировка часовни 37 (здесь также были найдены фрагменты росписи<sup>36</sup>) очень напоминает планировку часовни 23 в ее первоначальном виде (т.е. без украшенного драгоценностями Будды и Мишишамардини). Здесь на высоком пьедестале тоже изображены скалистая местность и пруд, из которого поднимается тройной стебель лотоса; только тут сохранились фигуры двух нагов, выходящих из воды и поддерживающих стебли. Более того, обнаруженные обломки позволяют нам со всей определенностью говорить о том, что боковые стебли служили опорой двум бодхисаттвам, а в центре был Будда, сидящий в палмасане и окруженный огненным ореолом. Вокруг этой центральной группы располагались фигурки меньшего размера (включая некоторых животных), но теперь уже невозможно восстановить, как они размещались.

Быть может, попытки точно идентифицировать эту сценку окажутся тщетными, но все же у нас есть достаточно оснований предполагать, что это могла быть «Чистая Обитель» или явление Татхагаты на горе Гридх-раку Ута. Мы, конечно, должны исключить любую интерпретацию, толкующую подобные изображения как повествовательные сцены, — такое толкование было недавно предложено П.Палом на основании обломка фигурки медитирующей обезьяны<sup>37</sup>.

Продолжение раскопочных работ, возможно, позволит объяснить смысл «маршрутов», выложенных галькой на обмазанном глиной полу и образующих некую грубую мозаику. В некоторых случаях они, по-видимому, указывали поклоняющемуся, как ему нужно двигаться, совершая прадакшину, чтобы подойти к объекту поклонения с правильной стороны<sup>38</sup>, или же просто отмечали определенную важную дорожку, которую нельзя было пропустить. В этой связи заметим, что часовни на юго-западной стороне террасы на Тапа Сардар, в отличие от обычных среднеазиатских святилищ, связаны задним коридором, который позволял совершать полный обход образов, помещенных в конце часовен. В самом деле, эти изображения покоились, лучше сказать — сидели, на коридорных сводах.

Пожалуй, самую перспективную область для религиозической интерпретации предоставляет типология ступ<sup>39</sup>. Однако, являясь наиболее перспективной, она остается и самой рискованной.

Есть несколько весьма «странных» ступ вроде ступы II (если только это вообще ступа), у которых квадратная верхняя часть выступает над нижним восьмигранником. Эта восьмигранная часть представляет собой сооружение раннего периода, которое было просто подправлено снаружи добавлением слоев красного кирпича, придавших сторонам восьмигранника вогнутую форму и укрепивших постройку. Странной представляется и другая ступа № 75, стоящая посредине очень узкого помещения, которое выглядит совсем уж тесным из-за стоящих по углам статуй Будды и бодхисаттв. Дж. Верарди предполагает, что форма

<sup>35</sup> *Gaulier S., Jera-Bezard R. and Maillard M. Buddhism in Afghanistan and Central Asia. I. Leiden, 1976. P. 24. Fig. 42.*

<sup>36</sup> *Silvi Antonini Ch., Taddei M. Wall Paintings from Tapa Sargār // South Asian Archaeology. 1979 / Ed. H. Härtel. B., 1981. P. 429—438.*

<sup>37</sup> *Pal P. A Meditating Monkey from Tapa Sardar // EW. 1984. 34. P. 353—355; cp. Taddei M. Two Notes on Gandharan Iconography // EW. 1985. 35. P. 271—272.*

<sup>38</sup> *Taddei A Note on the Parinirvāṇa...*

<sup>39</sup> *Taddei M., Verardi G. Clay Stūpas and Thrones at Tapa Sardār. Zinbun: Memoirs of the Research Institute for Humanistic Studies. Kyoto University. 1985. 20. P. 17—32.*

этой ступы говорит об индивидуальном процессе реинтеграции, уапта в истинном смысле; тринадцать полукруглых выступов могли означать тринадцать чувств, известных индийским философам<sup>40</sup>.

Расположение образов, чередующихся с небольшими глиняными ступами, на юго-восточной и юго-западной сторонах Большой Ступы<sup>41</sup> также, по-видимому, скорее указывает на процесс реинтеграции, чем воспроизводит космический порядок. На деле эти статуи скорее обращены лицом к Большой Ступе, а не прислонены к ней спинами, как это бывает в подобных случаях в Средней Азии.

Эти ступы относятся к типу, который Дж. Туччи определил как *avatāra stūpa*. Они имеют много вариантов, но сам тип воспроизводится довольно точно.

Именно в подобных рядах ступ и образов достигается полная гармония формальных и символических ценностей, нарушающая всю архитектурную традицию. Наши ступы типа аватар (*avatāra stūpas*), порождаемые из цветков лотоса, которые поднимаются из земли, как с поверхности воды, не были архитектурными памятниками, наделенными символическим значением, какими были ступы раннего периода. Они представляли собой естественное цветение символов, райский сад, в котором каждый цветок говорит поклоняющемуся что-то свое\*.

*М. Таддеи, Дж. Верарди*

---

<sup>40</sup> *Verardi, G.* La excavación del santuario de Tapa Sardār: Algunos problemas Histórico-religioso del N.O. de la India y Afganistán // *Revista de arqueología* (Madrid). 1984. V. 41. P. 58.

<sup>41</sup> *Taddei, Verardi.* Clay Stūpas... P. 31.

\* Перевод И.С. Клочкова.