

А. А. Барахоева

АТТРИБУЦИЯ ПЕРИЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЫ ПЕРВОГО БУДДИЙСКОГО ХРАМА МАХАБОДХИ В ИНДИИ

Статья посвящена атрибуции перильной скульптуры храма Махабодхи — первого буддийского храма, построенного на месте Просветления Будды Шакьямуни под деревом Бодхи. Автор уточняет датировки многих скульптур описываемой группы, проводит атрибуцию малоисследованных сюжетов и композиций, систематизирует перильную скульптуру по иконографическому признаку (джатаки, астрономические сюжеты и пр.). Особенное внимание посвящено уточнению атрибуции места перильной скульптуры и анализу материалов раскопок А. Каннингема.

Ключевые слова: храм Махабодхи, Бодхгая, Индия, атрибуция, буддийская скульптура, Каннингем Александр.

A. Barahoeva

THE FIRST BUDDHIST TEMPLE MAHABODHI IN INDIA: ATTRIBUTION OF THE RAILING SCULPTURE

The article covers the attribution of Mahabodhi temple's railing sculpture. This temple is the first Buddhist temple constructed on the place of Gautama Buddha's Enlightenment under the Bodhi tree. The datings of many sculptures from described group have been specified, the plots and compositions have been attributed, and the railing sculpture has been systematized based on iconographical signs (jatas, astronomical plots, etc.). The place attribution of the railing sculpture and the analysis of A. Cunningham's excavation materials have been described in details.

Keywords: Mahabodhi temple, Bodhgaya, India, attribution, Buddhist sculpture, Alexander Cunningham.

Индийский комплекс Махабодхи в Бодхгае (I — пер. пол. II в. н. э.) — памятник религиозной храмовой архитектуры, сооруженный на месте достижения Буддой Шакьямуни под деревом Бодхи полного Просветления (528 г. до н. э.). Первый буддийский храм является главным местом паломничества, Бодхгая же воплощает в

себе суть духовного и художественного эксперимента. Здесь совершился переход от человеческого к сверхчеловеческому, здесь искусства разных эпох и разных стилей синтезируются, рождая новый взлет творческого вдохновения. Духовная история этого места, несомненно, оставила свой отпечаток в искусстве этой местности:

Бодхгая, обладающая собственным новаторским духом *genius loci*, синтезирует многообразие стилей в единый практический *метод*, позволяющий трансформировать теорию в визуальную практику восприятия буддийской скульптуры, значительная часть которой представлена в виде резных каменных перил.

Каменные перила вокруг храма Махабодхи были установлены по приказу благородной девы Куранги приблизительно в 100 г. до н. э. В VII в. они были перестроены и расширены Раджой Пурнавармой, последним магадским потомком царя Ашоки. Подобная атрибуция стала возможной, поскольку ранние перила выполнены из мягкого песчаника, в то время как более поздние высечены из гранита. Перильные колонны декорированы многочисленными рельефами, изображающими сцены джатак, древо Бодхи, колесо Дхармы, дарителей и дары, Триратну (драгоценности Будды, Дхармы и Сангхи) и пр. Чтобы уточнить хронологические рамки перильной скульптуры комплекса Махабодхи, необходимо тщательно разобраться в планировке и размещении рельефов прошлого и настоящего, поскольку большинство рельефов изменило свое первоначальное местоположение после реставрации. Значительная часть рельефов была перевезена в музей Бодхгаи. Чтобы восстановить их изначальный порядок, необходимо восстановить последовательность хода восстановительных работ, детально проанализировав сохранившиеся планы. Самыми подробными из них можно считать планы А. Каннингема (1892) и А. Кумарасвами (1935). План А. Кумарасвами — наиболее подробный и точный и дает обширные сведения касательно количества и месторасположения рельефов на перилах. В настоящее время перила насчитывают девяносто две секции, расположенные по периметру храма Махабодхи к северу, западу и югу от комплекса. С трех сторон храма располагаются три входа, к которым ведут аллеи, образован-

ные сквозными каменными перилами. Некоторые из этих гранитных перил относятся к периоду Гупта и сейчас нас не интересуют, поскольку нами рассматривается другой период. Остальные же в большинстве своем выполнены из песчаника. Небольшая их часть прекрасно сохранилась, однако большинство было сильно повреждено. Несколько секций перил находятся в Музее Виктории и Альберта в Лондоне, а некоторые попали в Музей Калькутты [14, p. 66, 67, 69; nos. B, C, D, Z].



Восточный фасад
храма Махабодхи, Бодхгая

Каменные перила содержат множество великолепных рельефов на сюжеты из буддийской истории. Среди наиболее примечательных сюжетов: рождение Будды Шакьямуни в Лумбини; его Просветление в Бодхгае; первая проповедь в Сарнатхе; Махапаранирвана Будды в Кушинагаре; приобретение Джетаваны Анатхопиндикой в Шравастии; джатаки (истории прошлых рождений Будды); астрономические сюжеты [1, p. 150].



Сурья, секция перил 64, 75–25 гг. до н. э.

Одна из южных секций перил изображает деви Шри (богиня риса и плодородия, супруга Вишну; секция 22) [9, pl. 17], лотосы в трехчетвертных медальонах и митхуну (санскр. «пара», зд. — «союз мужского и женского начал») на квадратном барельефе в центре. Юго-западные и северо-западные угловые колонны украшены четырьмя прямоугольными рельефами, изображающими митхуну, донаторов и архитектурные мотивы. Северо-восточную колонну украшает барельеф «Бог солнца Сурья на колеснице». По поводу этого рельефа возникло много споров. А. Каннингем считал, что рельеф является явной реминисценцией греческого Гелиоса или Феба в квадриге, запряженной четырьмя или семью конями [12, p. 97, vol. 3]. А. Кума-

расвами, однако, утверждает, что обычно изображают четверку коней [8, figs. 28, 29, 83, vol. 6]. По мнению Дж. Бенерджи, Сурья управлял колесницей, запряженной обычно одним, тремя, четырьмя или семью конями [3, p. 432]. Л. Баххофер, в свою очередь, полагал, что бодхгайский образ Сурья весьма далек от эллинистического Гелиоса в квадриге [2, p. XXII]. По его мнению, Сурья из комплекса Махабодхи является реминисценцией чисто индийского мотива, не имеющей никакого отношения к греческому сюжету. А. Кумарасвами атрибутирует рельеф как адаптированное ведическое изображение Будды Шакьямуни [9, p. 45]. Последнее кажется нам наиболее авторитетным и убедительным с точки зрения буддийской специфики комплекса.

По мнению Б. Баруа, изображения реальных и мифических животных, а также митхун, Сурья и торговца с подушкой были, скорее всего, связаны с астрономией [4]. Сохранившиеся до нашего времени перекладины имеют один круглый лотосовый медальон в центре, обычно изображающий какого-то персонажа (мифическое животное или этнический портрет). Сохранившиеся копии некоторых перил выполнены из песчаника и изображают бегущих животных и гана* с макарами**. С обратной стороны перил, как правило, высечены лотосовые медальоны.

Помимо этих барельефов, существует еще несколько горельефов. Они расположены с юго-восточной стороны в угловой секции и изображают якши или Салабханджику, которой мужчина помогает влезть на дерево. В северо-восточной угловой секции перил расположен интересный рельеф, предположительно изображающий косаря Свастику, встречающего Будду [9, pl. 39, post 91] (есть также варианты атрибуции этого персонажа как Индры в виде брахмина Шанти). Помимо этих рельефов, следует упомянуть прямоугольный рельеф «Драгоценная прогулка» с северной стороны храма. По данным А. Каннингема, этот

рельеф располагался на северной стене внутреннего двора и составлял три фута шесть дюймов [ок. 1 м — здесь и далее — прим. автора] в длину и более трех футов [ок. 0,9 м] в высоту. «Драгоценную прогулку» фланкируют одиннадцать рельефов из песчаника, имеющих общий пьедестал и карниз. Рельефы расположены в нишах, декорированных жемчужником и лотосовыми поясками. Предположительно над этими нишами располагался фриз, состоящий из зооморфных капителей, поддерживающих еще один фриз. Данное предположение основано на сравнительном анализе комплекса и является гипотетическим, поскольку пока не подтверждено раскопками.

Скульптурные группы Бодхгаи дифференцируются по форме (круглые, прямоугольные, квадратные рельефы), глубине (высокие и низкие), сюжету (флоральные мотивы, этнические типы, сцены джатак и пр.). При этом считается, что прямоугольные рельефы создавались на пятьдесят лет позже, чем круглые медальоны. Однако нам такая точка зрения представляется спорной, поскольку одни и те же мотивы и техники повторяются в рельефах разных групп. Лотосы и фигуры ган, Гаджа-Лакшми и митхуны, типовые архитектурные мотивы повторяются без изменений как в прямоугольных рельефах, так и в круглых медальонах. Анализ стилистических особенностей этих двух групп, а именно динамики и пластики, позволяет сделать вывод о наиболее вероятной приблизительной одновременности создания рельефов прямоугольной и круглой формы [7, р. 4].

Проблема датировки скульптурных групп бодхгайских перил во многом связана с несовершенством описания хода археологических раскопок А. Каннингема. В XIX в. археология еще только вырабатывала методику, и многие важные сегодня моменты были навсегда упущены. Огромный вклад А. Каннингема в реставрацию и исследование комплекса Махабодхи неоспо-

рим, однако точность документации раскопок, к сожалению, оставляет желать лучшего. Раскапывая те или иные объекты, команда А. Каннингема, как правило, не фиксировала точного местонахождения скульптур и секций перил; не уделялось должного внимания и материалу. Песчаник или гранит? Тогда это не казалось важным. В записках самого А. Каннингема часто указан один материал, в картах же его собственного изготовления — другой. Множество противоречий, неточностей, лакун и недоработок породило споры и вопросы касательно месторасположения секций перил и отдельных скульптур, датировки и копийности рельефов.



Салабханджика, или девушка, карабкающаяся на дерево, секция перил 1, 75–25 гг. до н. э.

В первом рапорте А. Каннингема (1861–1862 гг.) сообщается о существовании тридцати трех колонн, десять из которых вы-

полнены из песчаника, двадцать три — из гранита. Здесь же указывается, что песчаниковые колонны были раскопаны к югу от храма, а гранитные — к северу от него. Более точных сведений и указаний не существует. Остается только догадываться, в каком порядке располагались секции. Так, А. Каннингем упоминает девять колонн из песчаника в вестибюле напротив кенотафа первого Маханта, однако в его плане указаны колонны напротив кенотафа *второго* Маханта с восточной стороны [11, р. 4, vol. 1; 7, р. 8]. Выдающийся археолог пишет о колоннах храма Парика Панду, ничего не сообщая ни о материале, ни о скульптуре [12, р. 88, vol. 3]. В своих записях он также упоминает гранитные колонны с надписью «Курагие данам», обнаруженные в районе резиденции Маханта. Однако на данный момент известно, что все обнаруженные колонны с такой надписью были выполнены из песчаника. Иллюстрации А. Каннингема, изображающие якобы гранитные секции, были атрибутированы А. Кумарасвами как южные и западные песчаниковые секции перил [11, р. 9; nos. 14, 15; р. 10; no. 23; р. 11; nos. 22, 23, vol. 1 ср. последовательно с 9, р. 27, post 40; р. 20, post 27; р. 31, post 45; р. 29, post 43; and р. 31, post 45]. Некоторые из песчаниковых секций, зарисованных А. Каннингемом, атрибутированы А. Кумарасвами как секции южных перил [11, pl. 8; среднюю колонну С, угловую колонну В ср. с 9, pl. 7, post 3 & pls. 17, 18, post 22; 11, pl. 9, A & F ср. с 9, pls. 46.4 & 3, posts 7, 10; 11, pl. 10, 12, E, 1, N, В ср. с 9, pl. 48, post 6; pl. 52.3, post 5; pl. 9, post 8; pl. 52.4, post 2; pl. 12, post 9]. Согласно данным А. Каннингема, гранитные и песчаниковые секции имеют один и тот же возраст и располагаются к юго-востоку от храма Махабодхи [11, р. 10–11, vol. 1]. Этот тезис, однако, ничем не подтвержден.

В 1863 г. под руководством майора Меда были проведены раскопки в окрестностях храма, в ходе которых обнаружены

фрагменты поврежденных колонн и перил. Все они были найдены к северу, югу и западу от храма. Однако все эти находки снова замалчиваются [12, р. 87–88, vol. 3]. В 1871 г. А. Каннингем повторно раскапывает участок Меда и обнаруживает колонны с надписью «Курангие данам», имеющие непосредственное отношение к колоннам, обнаруженным А. Каннингемом в 1861–1862 гг. близ резиденции Маханта и содержащим такую же надпись. Однако эти колонны опять лишь обнаружены и никак не проанализированы. Единственное упоминание касается скульптуры «Девушка, карабкающаяся на дерево» [9, р. 38, post 1]. Из всех колонн, найденных вблизи резиденции, была описана лишь содержащая прямоугольный рельеф «Сурья», созданный, по мнению А. Каннингема, под влиянием греческой скульптуры [12, pl. 27; 9, pl. 33, post 64]***. При этом упоминаются рельефы нестандартной длины, ширины и интервала, что опровергает первоначальное предположение А. Каннингема о полной однородности размеров и интервалов всех рельефов, выдвинутое им в 1861–1862 гг. Здесь же говорится о находке сорока трех колонн, однако не поясняется, следует ли включать в это число ранее обнаруженные тридцать три [12, р. 89–90]. Кроме этого, были обнаружены три песчаниковых копии к северо-востоку от храма, а также еще одна, расколота на две половины, была найдена на крыше храма Будда-пад. Поскольку размеры рельефов были меньше обычных, А. Каннингем пришел к выводу, что они относились к третьей группе перил, датируемых I–II в. н. э. В своем следующем рапорте Каннингем соотносит эти копии с периодом Гупта [13]. На сегодня эти копии атрибутируются как относящиеся к юго-восточной угловой секции песчаниковых перил [6, р. 153; 12, pl. 29, vol. 3; 9, pls. 41–43].

В 1880–1881 гг. А. Каннингем вновь приехал в Бодхгаю, где под руководством Дж. Беглара были раскопаны кирпичные стилобаты некоторых колонн к западу, югу

и востоку от храма, а также стилобаты южного ряда, в котором располагался знаменитый рельеф «Драгоценная прогулка» [10, vi, pl. 2, F1, F3, Buddha's walk, letters a-ah; 7, p. 9]. Убежденный, что обнаружил остатки перил времен царя Ашоки, Каннингем написал свою знаменитую монографию «Махабодхи» [10], объединившую результаты более чем тридцатилетних исследований и раскопок. Несмотря на все свои достоинства, книга, однако, содержит много спорных утверждений и неясностей. В монографии практически не уделяется внимания уточнению датировок скульптуры и архитектуры. Вместо этого А. Каннингем углубляется в изучение надписей, чей перевод и содержание могут быть оспорены. Опираясь лишь на перевод нескольких надписей и субъективные воспоминания Сюань Цзяня, А. Каннингем датирует все скульптуры Бодхгаи периодом Ашоки. Опираясь на более чем примерные измерения Сюань Цзяня, он также заключает, что секций было *шестьдесят четыре*. Однако вскоре А. Каннингем вновь пересматривает свою точку зрения и упоминает уже не о шестидесяти четырех секциях, а о *ста восьми*.

Хотя современные ученые твердо опровергают эту гипотезу, тем не менее это предположение является достаточно логичным, поскольку множество памятников периода Ашоки построено по принципу дхармического числа 108. Это число, равное количеству бусин на буддийских четках, пользуется в буддизме особым почетом. Так, например, вокруг ступы Дхамек в Сарнатхе располагаются именно 108 малых ступ. Поэтому и гипотеза А. Каннингема представляется нам интересной, однако, к сожалению, не подтвержденной фактами. В своей книге Каннингем упоминает около ста колонн, однако до сих пор неясно их точное расположение, поскольку отчеты раскопок, организованных в 1863 г. Медом, в 1871 г. А. Каннингемом и в 1880–1881 гг. Бегларом, так и не были систематизирова-

ны А. Каннингемом [10, p. 22]. Таким образом, А. Каннингем сделал несколько поспешный вывод, датировав скульптуру, и в частности «Драгоценную прогулку», периодом Ашоки [10, p. 7]. Опираясь на письмо Брахми А [7, p. 6] периода Ашоки, он изменил месторасположение рельефа «Стоящий якша», раскопанного Бегларом с юго-западной стороны, и установил его в юго-западной угловой секции, поскольку полагал, что именно эта секция является родной для рельефа. А. Каннингемом также была реконструирована колонна, собранная из четырех разных фрагментов неясного происхождения [10, p. 9, pl. 4]. Методы А. Каннингема представляются нам спорными, поскольку, с одной стороны, собирая по своему усмотрению колонны из фрагментов других колонн, А. Каннингем действует, нарушая принятые в XX в. нормы консервации и реставрации. Однако учитывая, что главной целью Каннингема было восстановление действующего *живого* храмового комплекса, следует заключить, что такой подход был во многом оправдан эстетическими и практическими задачами проекта.

Одобрив в целом эстетический метод А. Каннингема, который, безусловно, является выдающимся археологом и реставратором своего времени, мы, однако, очень сожалеем о некоторой научной халатности его команды, к сожалению, не до конца справившейся с задачей описания и изучения материалов раскопок. В результате этих недоработок известные на сегодня археологические данные вкупе с данными истории и палеографии, а также с материалами стилистического и иконографического анализа, крайне запутанны и не полны. Из огромного комплекса бодхгайской скульптуры только *один* рельеф может быть стопроцентно привязан к конкретному месту на территории храма Махабодхи. Это рельеф «Девушка, карабкающаяся на дерево», когда-то так приглянувшийся А. Каннингему.

Путаница и своевольное ненаучное комбинирование фрагментов колонн становится очевидным, если мы вникнем в смысл идеи Теодора Блоха, предложившего в 1907 г. заполнить существующие лакуны в секциях произвольными колоннами [5, р. 13]. Нужно заметить, что это высказывание Блоха, несомненно, было вынужденным, поскольку невозможно установить реальное местоположение рельефов и колонн. Ситуация немного улучшилась после того, как в 1907–1908 гг. по просьбе лорда Керзона Махантом были возвращены несколько наиболее интересных колонн, в частности, колонна с рельефом «Сурья» [5, р. 13]. Подобной путаницы и беспорядка во время реставрационных работ, несомненно, мож-

но было бы избежать, если бы каждый этап раскопок сопровождался подробными планами, зарисовками и прочей описательной документацией.

После невероятно смелого и неоднозначного проекта восстановления Нотрдам де Пари в Европе, осуществленного Виолле-ле-Дюком, реализация проекта комплекса Махабодхи является, пожалуй, второй из самых грандиозных реставраций XIX столетия в мире. Однако этот проект — не только практическая победа, но и во многом научное поражение археологии, настойчиво призывающее археологов отбросить поспешность и чрезмерную увлеченность, направив свой порыв в сторону усердия и научной фиксации предметов и фактов.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Мифические человекообразные существа, состоящие в свите Ганеши.

** Макары — драконоподобные существа-защитники.

*** Эта секция впоследствии была обнаружена в северо-западном углу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Ahir D. C. Buddha Gaya Through the Ages.* Delhi, 1994.
2. *Bachhofer Ludwig.* Early Indian Sculptures. Paris, 1929; reprint New Delhi, 1974 (2 vols.).
3. *Banerjea Jitendra Nath.* The Development of Hindu Iconography. Calcutta, 1956.
4. *Barua B. M. Gaya and Bodh-Gaya.* Calcutta, 1934 (vol. 2).
5. *Bloch T.* Eastern Circle (1907–1908) // ASIAR. Calcutta, 1907–1908.
6. *Bloch T.* Notes on Bodh-Gaya // ASIAR. Calcutta, 1908–1909.
7. *Chakravarty Kalyan Kumar.* Early Buddhist Art of Bodh-Gaya. New Delhi, 1997.
8. *Coomaraswamy Ananda K.* La sculpture de Bharhut. Annales du Musée Guimet. Bibliothèque d'Art, n. s. Paris, 1956. Vol. 6.
9. *Coomaraswamy Ananda.* La Sculpture de Bodh-Gaya // *Ars Asiatica* 18. Paris, 1935.
10. *Cunningham A.* Mahabodhi. London, 1892.
11. *Cunningham Alexander.* ASIAR. 1862–1865.
12. *Cunningham Alexander.* ASIAR. 1871–1872.
13. *Cunningham Alexander.* ASIAR. 1875–1876; 1877–1878. (Vol. 11).
14. *Majumdar N. G.* A Guide to the Sculptures in the Indian Museum. Part I: Early Indian Schools. Delhi, 1937.

REFERENCES

1. *Ahir D. C. Buddha Gaya Through the Ages.* Delhi, 1994.
2. *Bachhofer Ludwig.* Early Indian Sculptures. Paris, 1929; reprint New Delhi, 1974 (2 vols.).
3. *Banerjea Jitendra Nath.* The Development of Hindu Iconography. Calcutta, 1956.
4. *Barua B. M. Gaya and Bodh-Gaya.* Calcutta, 1934 (vol. 2).
5. *Bloch T.* Eastern Circle (1907–1908) // ASIAR. Calcutta, 1907–1908.
6. *Bloch T.* Notes on Bodh-Gaya // ASIAR. Calcutta, 1908–1909.
7. *Chakravarty Kalyan Kumar.* Early Buddhist Art of Bodh-Gaya. New Delhi, 1997.

-
8. Coomaraswamy Ananda K. La sculpture de Bharhut. Annales du Musée Guimet. Bibliotheque d'Art, n. s. Paris, 1956. Vol. 6.
 9. Coomaraswamy Ananda. La Sculpture de Bodh-Gaya // Ars Asiatica 18. Paris, 1935.
 10. Cunningham A. Mahabodhi. London, 1892.
 11. Cunningham Alexander. ASIAR. 1862–1865.
 12. Cunningham Alexander. ASIAR. 1871–1872.
 13. Cunningham Alexander. ASIAR. 1875–1876; 1877–1878. (Vol. 11).
 14. Majumdar N. G. A Guide to the Sculptures in the Indian Museum. Part I: Early Indian Schools. Delhi, 1937.

А. Н. Сокольчик

ТАНЦУЮЩЕЕ ТЕЛО КАК ИДЕАЛЬНАЯ МАТЕРИЯ ДЛЯ ВЫРАЖЕНИЯ МЫСЛИ

Танец рассматривается как особый вид мышления и письма, а танцующее тело исследуется в акции трансгрессивной практики, в которой субъект испытывает экстраординарное состояние особого эстетического единства тела и души. Автор также исследует то, что может транслироваться посредством пластического языка танца, вводит современное определение понятия хореографии и раскрывает некоторые новые особенности процесса коммуникации в танце.

Ключевые слова: танец, текст, тело, трансгрессия.

A. Sokolchik

DANCING BODY AS IDEAL MATTER FOR EXPRESSION THOUGHTS

Dancing is regarded as a special kind of thinking and writing, and the dancing body is studied in terms of transgressive practices, in which the subject is experiencing an extraordinary state of a particular aesthetic unity of the body and soul. The article also explores what may be translated through the plastic language of the dance, and introduces new modern definition of choreography and describes the new features of the communication process of dancing.

Keywords: dance, text, body, transgression.

Тело в современную эпоху приобретает экстраординарное значение. Это своего рода прибор для чувствования, восприятия, постижения мира, с одной стороны, с другой — это средство актуализации в этом мире. Современная научная парадигма конституирует диалектическую взаимосвязь физического, социального и психического здоровья, тем самым конструируя идеальный образ всесторонне развитого человека. Провоцируя разностороннюю активность, побуждает его к поиску новых

направлений становления личности, в том числе и трансгрессивных. Термин «трансгрессия» происходит из биологии, касается теории наследственности и означает нарушение через смешивание родительских организмов [10]. В данном контексте автор вводит эту категорию как тождественную самоактуализации. Трансгрессивная активность предполагает выход за рамки обычных достижений посредством пространственно-временной экспансии человека в активности креативной, инновационной, в