

спина фигуры божества — особенность скульптуры Тибета XI–XII вв.; неудаленные литники свойственны западнотибетской скульптуре; пьедесталы с одним или двумя выступами, как в Северо-Восточной Индии, сделанные в Тибете, не имеют ножек. Запечатывание dna пьедесталов, утверждает У. фон Шредер, начинается в Непале с XI в., в Северо-Восточной Индии бывало редко [Шредер 2001: 918]. Список этот может быть продолжен и в отношении формы, размера ушниши и джатамукуты, вида и количества прядей волос и их расположения на плечах, затылке, спине персонажа; способа укладывания края монашеского плаща на плече или спине Будды, типа короны и пр. Серьезным препятствием при поисках аналогий исследуемым скульптурам неизвестного происхождения среди опубликованных скульптур известного (или установленно-го исследователями) происхождения и возраста является нечеткость (субъективность) используемых критериев при-

знания сходными произведений буддийской скульптуры. В большинстве случаев удается уловить сходство лишь отдельных деталей сравниваемых скульптур, и правомерность вывода о возможном их создании в одно время и в одном месте далеко не всегда выглядит убедительно. (Исключением является, пожалуй, легко улавливаемый комплекс черт, присущих скульптурам Внутренней Монголии (долоннорской), позволяющий с уверенностью относить их именно к этой школе.) В целом можно резюмировать: информативные возможности стилистического материала исследованы недостаточно. У авторов настоящего каталога нет полной уверенности в абсолютной правомерности их попыток привлечения для атрибуции уже опубликованных и датированных аналогов, поскольку подобная атрибуция осуществляется на основании лишь частичного стилистического сходства, а не совокупности всех черт какого-то определенного стиля.

Е. Д. Огнева

О надписях и письменных вложениях, связанных с буддийской сакральной пластикой

Буддийская сакральная пластика в традиции северного буддизма, начав свой долгий путь из Индии и Непала, через Тибет, Центральную Азию, Китай, Монголию распространилась на огромной территории, достигнув Бурятии, Калмыкии. Такой значительный ареал распространения и лаконичность скульптурных изображений иногда усложняют их отождествление, идентификацию и атрибуцию. Поэтому при визуальном знакомстве с изображением чрезвычайно важно не пропустить развернутую надпись или хотя бы один графический знак, которые могут оказать существенную помощь при попытке «разговорить» «молчащую» скульптуру.

Но к буддийской скульптуре в традиции северного буддизма имеет отношение еще один вид письменных источников. Это письменные тексты, которые входят в состав т.н. вложений — сунжуг (тиб. *gzungs-gzhug*) или сунбул

(тиб. *gzungs-'bul*), которыми наполняют пустотелые изображения как следствие совершенного обряда освящения.

В буддийской традиции обычай заполнять полые изображения восходит ко времени ухода в махапаринирвану Шакьямуни Будды. После кремации его тела первые восемь ступ были воздвигнуты для хранения пепла, поделенного на восемь частей — по числу городов, заявивших свое право на прах Учителя. С течением времени представление о ступе изменялось. Уже в ранней тантре ступа стала определяться как место, где обитают все будды («Гухьясамаджатантра»), как обитель останков всех будд, телесно проявившихся в мире. Появляются освященные авторитетом Шакьямуни Будды предписания возводить новые ступы или ремонтировать старые, а поскольку первоначальное предназначение реликвария сохранялось, то туда стали закладывать поврежденные, пришедшие в негодность тек-

сты, книги, изображения и т.д. Такого рода действия помогали донаторам, тем, кто материально поддерживал Учителя, его учеников, зарабатывать пунью (тиб. сонам, bsod-pams) — благую заслугу для того, чтобы избежать плохой участи, плохой судьбы (рождения в аду, мире животных, голодных духов).

Постепенно сложилось так, что любое покое изображение (ступа, скульптура) могло заполняться сакральными предметами — рингсел (тиб. ring-bsrel), или реликвиями. В состав рингсел входили телесные останки — мощи святых, с чьими именами связывается распространение учения (тиб. sku-gdung ring-bsrel); священные зернышки, самопроизвольно рожденные из останков Будды (тиб. yungs-'bru lta-bu'i ring-bsrel), или пхельдунг (тиб. 'phel-gdung); изображения, волосы с головы, ногти, одежды будд и бодхисаттв (тиб. sku-bal-gyi ring-bsrel); останки трансцендентного тела Будды (тиб. chos-kyi ring-bsrel) — дхарани или сунг (тиб. gzungs) [Жалканбо Дагбажалцан 1924: 73–76]. Вложения мощей святых отцов буддийской церкви или же их мумий подтверждается археологическими раскопками, как в центрально-азиатской традиции (материалы субурганна в Хара-Хото [Козлов 1947: 229–300], так и в индийской [Бэнтон 1994–1: 16]. Письменные источники входят в состав дхарани [Жалканбо Дагбажалцан 1924: 73–76]. Вкладывали также глиняные изображения (рельефы, ступы, т.н. цаца), в состав которых входила примесь пепла сожженных тел святых. Вложения перекладывались лекарственными растениями, шафраном, можжевельником в профилактических целях, в частности против насекомых. Такие же или близкие по содержанию вложения присущи японской традиции освящения изображений, когда полость скульптуры заполняли свитки, миниатюрные скульптуры, небольшие изображения будд, другие крохотные жертвоприношения [Качиа 1987, 12–14].

В центре устанавливался срогшинг, или «древо жизни» — «позвоночник» (как анатомический термин). На него по вертикали (сверху вниз) наносились мантры «ОМ», «АХ», «ХУМ». Соотнесённость с человеческим телом как основной принцип подтверждается и системой вложений сунг или письменных текстов: бусунг (тиб. dbu-gzungs) — внутри головы; динсунг (тиб. mgrin-gzungs) — внутри горла; тхугсунг (тиб. thugs-gzungs) — внутри груди; падсунг

(тиб. pad-gzungs) — внутри ног или лотосового подиума. В состав сунг могли входить законченные произведения, фрагменты отдельных сочинений, наиболее распространенные молитвы, защитные формулы в виде мантр, ла гйуд (тиб. bla brgyud; санскр. guruparampara, «цепь учителей») — перечень обрамленных мантрами имен учителей, распространявших знание «святого пути», знания той или иной тантры, монашеского обета и т.д.

Срогшинг в буддийской тантрической традиции символизирует авадути (тиб. dbu-ma rtsa) [Бэнтон 1994–II: 102], центральный канал, по которому, согласно тантрической парафизиологии, циркулирует жизненная энергия (прана). Написанные на срогшинге по вертикали (сверху вниз) мантры «ОМ», «АХ», «ХУМ» обозначали, таким образом, соответствующие энергетические центры. Заполненная емкость изображения плотно закрывалась днищем, чтобы предотвратить проникновение внутрь влаги или насекомых. На днище могли наноситься охранительные знаки, в частности изображения вишваваджры, лотоса или других цветов. У некоторых изображений лотосовый или другой пьедестал отсутствует, однако отверстие может находиться на спине персонажа или же в нижней части туловища, брюхе ваханы. После размещения вложений оно закрывалось. Количество и качество вложений определялись рутинной монастырской практикой, положением и возможностями заказчика и параметрами вместилища.

Помимо обрядовых текстов сунгжуг существует еще один вид источников. Перечень и состав вложений находится в т.н. карчагах (тиб. dkar-chag) — «указателях», которые описывают историю сооружения храма или возведения статуи, ступы, но чаще всего это списки тех реликвий, которые вкладывают в установленном порядке в полые статуи, ступы. В этих же списках указывается, каким образом должны готовиться вложения [Барадийн 1924]. И если днище запечатанной скульптуры оказалось утрачено, при нарушении целостности изображения важно сохранить письменные свидетельства сакральной жизни скульптуры. Таким образом, описание сакральной скульптуры в традиции северного буддизма предполагает изучение двух видов письменных источников, непосредственно связанных с изображением: надписи на самом изображении и письменные источники, вложенные в пустотелую скульптуру.

Оба вида источников появляются в результате совершенного обряда освящения, а процесс вложения сакральных предметов в полые изображения, как уже отмечалось выше, — составная часть обряда освящения (тиб. рамней чога, rab-gnas cho-ga, rab-tu gnas-ra cho-ga) [Огнева 1983]. Через указанный обряд проходят все буддийские изображения вне зависимости от того, какому виду изобразительного искусства, какой стране и какой конкретной буддийской традиции они принадлежат [Риди 1991; Бэнтон 1992; он же 1996; Огнева 2005]. Церемония освящения может быть простой и непродолжительной, а может быть сложной и длительной, но она обязательно выполняется в соответствии с обрядами, канонизированными традицией. Ее составные части: созерцание освящаемого персонажа, совершение магических действий, чтение предписанных мантр, сопровождаемое необходимыми жестами, движениями и точным использованием конкретных ритуальных предметов. Обряд освящения обязателен при завершении нового произведения, но может и повторяться в зависимости от возникшей необходимости: повреждения изображения, нарушения целостности вложения, желания сделать вклад в храм по случаю важного события в личной жизни, семье, монастыре, стране.

Характер обряда освящения и содержимое вложений не являются свободным выбором конкретного человека — исполнителя церемонии, но целиком зависят от того, что освящается, кто и где освящает, от обрядовых текстов и комментаторской традиции, имеющей хождение в данной буддийской школе или в монастыре, от устной традиции передачи освятительного ритуала. Обряд освящения не претерпевал каких-либо серьезных структурных изменений в течение долгого времени. Подтверждением тому данные археологических раскопок П.К. Козлова (1863–1935) [Козлов 1947: 229–300], которые, в свою очередь, подтверждаются полевыми исследованиями в традиции школы гелуг (вместе с переводом текста в традиции) Б. Барадийна [Барадийн 1924] и в традиции школы нyingма [Бэнтон 1992; Бэнтон 1996]. Кроме того, свидетельством этому являются исследования вложений в сакральную пластику Гималайского региона (в том числе из Кашмира, Центрального Тибета), в частности в изображения Будды Шакьямуни, Бодхисаттвы Авалокитешвары, Падмасамбхавы, Учителя,

ступы [Риди 1991], а также уже упоминавшаяся японская традиция [Качиа 1987: 12–14].

На процесс освящения сплошной скульптуры указывают нанесенные на нее мантры, надписи, цифры, то есть знаки небольшого объема. Обычно это мантры конкретных персонажей пантеона в виде отдельных слогов, которые воспроизводятся в ландже (тиб. lan-tsha), разновидности непальского алфавита, в тибетской графике, иероглифике, в другой графике. Мантры проставляют на оборотной стороне скульптуры, в местах, соответствующих энергетическим центрам, т.н. чакрам: на затылке, шее, спине на уровне сердца или же произвольно одна над другой. Мантры могут быть универсальными: «ОМ» — уровень головы, «АХ» — уровень шеи, «ХУМ» — уровень сердца (три санскритских заклинательных слога, в тибетской транслитерации или в любой другой графике). Могли также воспроизводиться мантры, которые имеют отношение к конкретным буддийским персонажам. Так, «ОМ» и «ХУМ» суть начальный и конечный слоги шестислоговой мантры Авалокитешвары, бодхисаттвы Милосердия: «ОМ Мани Падме ХУМ» («О, драгоценность — в лотосе»; шесть слогов соответствуют шести мирам (локам) бытия (сансары), где проявляется милосердие бодхисаттвы). Если надпись является обращением к тому или иному персонажу, то обрамляется мантрами «ОМ» и «СВАХА». Присутствие мантр — показатель уже совершенного обряда освящения, а их графическое воспроизведение указывает на принадлежность к конкретной буддийской традиции, возможное этническое происхождение исполнителя надписи, место создания и бытования изображения.

Так, благодаря выявленным письменным свидетельствам определяются, уточняются происхождение конкретной скульптуры, время создания, среда обитания, путь к нынешнему местонахождению, авторство, адресант, адресат; устанавливаются близкие ей изображения в других собраниях. И издание каталога сакральной пластики предполагает обязательное изучение и введение в научный оборот письменных свидетельств, которые могут быть обнаружены при изучении конкретного памятника. Яркое свидетельство тому — исследования (на рубеже прошлого и нынешнего веков) целых коллекций и отдельных памятников в музейных собраниях, а также накопление соответству-

ющего материала в археологических и полевых изысканиях [Барадийн 1924; Козлов 1947: 229–300; Шредер 1981; Леонов 1983; Качиа 1987; Пал 1990; Риди 1991; Бэнтон 1992; Огнева 2005; Бэнтон 1996: 102–109; Пал 1997: 284; Огнева 2004; Огнева 2005; Огнева 2006].

Обнаруженные письменные свидетельства могут быть двойственными по своей природе. Одни из них механические и связаны с техникой и технологией изготовления изображения. Другие знаки представляют письменность тех народов, на территории которых был создан или бытовал конкретный памятник. Размер и характер письменных свидетельств на скульптуре изначально определяется пределами ее несущих поверхностей, а количество письменных источников ограничивается объемом пустот, в случае наличия таковых в скульптуре. Обычно знаки на внутренней поверхности полых скульптур носят утилитарный характер, проставляются мастерами и связаны с рабочими моментами создания изображения. Письменные же знаки на гладком плитке, передней и задней стенках пьедестала, спинке трона, спине изображенного персонажа отличны от знаков на внутренней поверхности по своему функциональному назначению.

К наиболее простым знакам относятся цифровые и буквенные обозначения, необходимые либо для определения порядкового номера скульптуры в алтаре, либо для последовательного ряда изготовленных изображений, чтобы не сбиться при их отливке, и потому такие знаки наносятся на неприметные места (задняя стенка пьедестала, спинка трона и т.д.). Вместо цифр иногда встречаются буквенные обозначения: буквы в качестве порядковых номеров проставлялись для обозначения последовательности икон, например, житийной серии, томов изданий, глав книг, что было характерно и для иных, небуддийских, культурных традиций (здесь можно вспомнить буквенную нумерацию, например, в рукописях и печатных книгах кириллической традиции). К числу кратких знаков принадлежат и такие, в которых указывается на ориентацию одного изображения относительно другого в конкретном интерьере. Данные знаки имеют четко выраженную языковую принадлежность и таким образом косвенно указывают на возможное место изготовления скульптуры.

Как уже отмечалось, размер надписи зависит от параметров поверхности скульптуры. Большие развернутые

надписи могут быть в одну или несколько строк или опоясывать плитку. Необходимость же разместить надпись на ограниченной поверхности часто приводила к различного рода сокращениям [Огнева 2006]. В случае тибетоязычных надписей при сокращениях снимаются как служебные морфемы — «pa», «po», «paḡ», «ḡnams», так и знаменательные — «bzhin» или же целые слова — «gtsug-gtor». Производятся сокращения и в пределах одного слова: «bzhuṭ» вместо «bzhuḡs», «thamd» вместо «thams-cad», «bkras» вместо «bkras-shis» (основной перечень сокращений был приведен в [Journal Asiatique. Jan.–Feb., 1912. P. 9–78]. Бывает, в написание отдельных слов вкрадываются описки: опускается приписная акшара «b» в «bzang». Необходимо также отметить присутствие санскритизмов в тибетских надписях, когда в структуру предложения вводились санскритские заимствования [Огнева 2006: 144]. В тибетской традиции надписи могут выполняться в тибетской графике на гибридном санскрите, когда санскритские основы занимают соответствующие места согласно структуре предложения тибетского языка. Может приводиться не имя персонажа (к примеру Манджушри), а его пространственная ориентация — «слева от Ратнасамбхавы», другого персонажа в составе иконографической группы «Восемь бодхисаттв». Подобный принцип ориентации присутствует и в храмовых интерьерах, и внутри циклов живописных изображений на один из литературных сюжетов.

Если надпись на скульптуре вкладного характера, то она может содержать имена собственные, которые нередко трудно отождествить. Такая надпись может быть строчной и опоясывать основание пьедестала. Начало и конец надписи обрамляются стандартными формулами благопожелания на санскрите в тибетской транслитерации. Упоминаемое имя чаще всего является именем донатора, давшего денег на создание скульптуры, или в знак благодарности за выздоровление кого-либо из членов семьи, или же дабы заработать себе благую заслугу. Цель создания иногда конкретизируется: например, очистить родителей донатора и живых существ от грехов во имя созревания будущего корня добродетели. Если скульптура является воспроизведением исторического персонажа, на изображении можно обнаружить и развернутую посвятельную надпись, в которой приводятся имена деятелей, значимых,

к примеру, в тибетской истории и в той или иной степени связанных с изображением. В надписи может говориться о тех, кто принимал участие в освящении изображения, могут указываться составные части вложений [Огнева 2005]. Даты жизни упомянутых лиц в таких случаях означают предположительно возможные даты освящения скульптуры или ее создания.

В состав коллекции Кунсткамеры № 5942 входят изображения, на которых присутствуют графические знаки, надписи, небольшие по объему (днище может быть запечатанным), а также изображения с сохранившимися вложениями и письменными источниками. Язык надписей — тибетский, русский, китайский, в зависимости от места создания изображения и его бытования.

Так, сзади на пьедестале скульптуры Будды № 5942–136 прочеканена цифра «11» в тибетской графике; у Будды № 5942–145 сзади на пьедестале и на дне пьедестала — «449»; на лotosовом пьедестале и на дне скульптуры Будды № 5942–231 — «341».

На совершенный обряд освящения указывают мантры (в тибетской графике): «ОМ» — уровень головы, «АХ» — уровень горла, «ХУМ» — уровень сердца, проставленные на затылке, шее и спине изображения будды Вайрочаны (№ 5942–452). «ОМ», «АХ», «ХУМ» воспроизведены и на обороте изображения Джамбхалы (№ 5942–408).

Одна из надписей содержит информацию о материале, из которого изготовлено изображение с указанием на состав сплава. Сзади (на пьедестале, ниже лотоса) скульптуры Будды № 5249–88 и Манджушри [кумарабхута] № 5942–406 по-тибетски написано: «de-mo li-ma», или «Это [сплав] лима». На скульптуре № 5942–408 представлен несколько иной вариант надписи: de mau li-ma. Слог «ли» («колокольный металл») входит в состав слов «лимар» (тиб. li-dmar) — «ли красный»; «ликлар» (тиб. li-dkar) — «ли белый»; «лимук» (тиб. li-smug) — «ли темно-красный»; «лисэр» (тиб. li-ser) — «ли желтый». Все эти слова означали разные сплавы, которые шли на изготовление колоколов, гонгов. Лита (тиб. li-khra) — «ли многосоставной» (букв. «пестрый»), сплав, в состав которого входят золото, серебро, цинк, железо [Туччи 1959: 179–187]. Лима, таким образом, название сплава, из которого отливали священные изображения. Подобная надпись присутствует на изображении Будды Шакьямуни

в составе коллекции Музея народов Востока, описанного, как «Тибет, XVII в., подражание стилю Пала-Сена» [Ганевская 2004: № 72, 162; Огнева 2005], и с учетом уже опубликованной формулы сплава можно предположительно уточнить реальное определение состава «лима». Помимо этого при сопоставлении с соответствующим материалом других коллекций близкие по содержанию надписи позволяют устанавливать полезные аналогии.

Имя изображаемого персонажа на скульптуре ставили в тех случаях, когда возникала необходимость отличить одну скульптуру от другой, если изображения оказывались трудно различимыми по иконографии. И только письменное подтверждение давало возможность точно идентифицировать скульптуру в подобных случаях: надпись подтверждала, что данный персонаж — учитель или, к примеру, божество с его атрибутами. При утрате атрибутов либо иных дефектах изображения или при совпадении иконографии персонажей пантеона подобные надписи становятся единственным средством идентификации. Но в отдельных случаях, если скульптура дефектна (не сохранились атрибуты), а в тексте надписи не указано имя персонажа, возникают определенные трудности при точном его отождествлении.

Строчные надписи представляют собою стандартные формулы почитания, обращенные к учителю в индийской тантрической традиции и первоучителю в тантрической традиции какой-либо тибетской школы, к основателям и учителям буддийских школ. Обычно имена в надписях соответствуют портретируемому персонажу, как на скульптуре Гухьясамаджи № 5942–245: на троне сзади помещена надпись в тибетской графике — «gsang-'dus» (имя персонажа); оно же повторяется сверху на оборотной стороне нимба. И если надпись на подиуме можно воспринимать как результат совершенного обряда освящения (подтверждение тому — запечатанное днище), то надпись на нимбе, судя по характеру нанесенных литер, скорее всего, носит утилитарный характер и предназначена для мастеров.

Другой из персонажей (№ 5942–519) воспроизведен с атрибутами Манджушри, бодхисаттвы мудрости. Сзади на пьедестале по-тибетски написано: «'jam-dpal-grags-ra», «Чжампалдакпа», или Манджушрикирти (санскр. mañju rīkīrti;), которого считают восьмым царем Шамба-

лы и вторым воплощением в линии панчен-лам Тибета. Таким образом, надпись позволяет точно идентифицировать персонаж.

В коллекции Кунсткамеры на одном из изображений Будды Амитаюса (№ 5942–405) спереди нанесена надпись 大清乾隆庚子年敬造 «Да Цин Цянь-лун гэн-цзы нянь цзинц-зао», т.е. «почтительно изготовлено в год под знаками гэн-цзы правления императора Цянь-луна Великой Цин» (чтение и перевод Е.В. Ивановой). Это соответствует 1780 г., как и в иероглифических надписях на китайской скульптуре эпохи Цин, где указывается девиз правления [Ганевская 2004: № 185–187], что дает возможность установить год создания скульптуры и предположить, что ее изготовили в Пекине. Известно, что самой популярной продукцией пекинских мастерских были изображения Амитаюса — Будды-подателя долголетия. По приказу императора изготавливались тысячи его статуэток: и на день рождения матери-императрицы, и на собственные дни рождения [Успенский 2011: 289]. Не стал исключением и 1780 г. — год семидесятилетия Цянь-луна. Приведенная надпись недвусмысленно свидетельствует о времени изготовления и позволяет установить четкие аналогии с подобными изображениями во многих других собраниях, в частности в собраниях Государственного музея искусства народов Востока и Государственного Эрмитажа.

Итак, свидетельством освящения сплошной скульптуры являются нанесенные мантры, надписи. Освящение же полой скульптуры помимо нанесения письменных знаков предполагало помещение в полость сунжуг, или вложений, и, соответственно, возможное их присутствие (полное, фрагментарное) при включении в музейную коллекцию. Известно, что в Тибете в XI в. в традиции школы сакья уже строились большие ступы, куда закладывались священные предметы, книги, изображения. Поэтому неудивительно, что в тибетской литературе сложился огромный пласт текстов по обрядности, в том числе и по вложениям. Вложения в контексте литургии обряда освящения в традиции школы гэлуг подробно описаны Панчен-ламой I Кхайдубом-Гэлэг Бал-санбо (1385–1438) в трактате «Основы буддийских тантр» [Тантра 1968]. Традицию гэлуг продолжили Панчен-лама IV Лобсан-Чойчжи-Чжалцан (1570–1662) [Туччи 1949: 30], Чжанчжахутухта I Агван Лобсан-чойдан (1642–1714)

[Кэлзанг Джанпа 1969: 51–53], а также Чжамьяншадпа I Агван Цзондуй (1648–1722), 23-й настоятель монастыря Лавран Гончог Данби-Донмэ (1762–1823) [Барадийн 1924]. Отдельная глава и библиография тибетских сочинений по вложениям и обряду освящения содержится в исследовании современного тибетского ученого Л.Ш. Дагьяба, посвященном проблемам тибетского религиозного искусства [Дагьяб 1977].

Цель совершаемого обряда освящения — привести через освящение персонаж пантеона и его изображение к тождеству, т.е. сделать изображение на самом деле тем, кого или что оно изображает. В достаточно разработанной драматургии обряда можно выделить несколько обязательных ступеней: омыть изображение или наделить изображенное телом; воспроизвести про себя или вслух освячительные мантры, или дать речь; раскрыть глаза, или дать зрение; вдохнуть, или дать жизнь изображению; наконец, дать имя, что может выражаться в нанесении имени персонажа на изображение.

Все действия в процессе освящения, например омовение скульптуры, совершаются не над самим изображением, а над его отражением в зеркале, чтобы не повредить изображение в прямом смысле: может поплыть краска, повредиться покрытие поверхности, промокнуть вложение и т.д. Но, без всякого сомнения, использование зеркала в обрядах освящения обусловлено буддийской догматикой [Риди 1991; Бэнтон 1995–I]. Если вдруг отсутствуют условия для совершения обряда в полном объеме, тогда все действия выполняются символически, то есть вместо реального приношения жертвуемых предметов выполняется жест или мудра даяния, вместо омовения — жест, его означающий. Естественно, что в религиозном сознании верующего обряд совершается в идеальном, отображенном плане, а потому требует абсолютной точности, поскольку нарушение целостности обряда может привести к непредсказуемым результатам.

В «Карчагах» («Указателях») могут содержаться инструкции, каким же образом должны готовиться вложения [Барадийн 1924]. Также там, что немаловажно, достаточно подробно описывается внешний вид письменных источников: о бумаге для текстов говорится, что она должна быть тонированной; приводятся подробные рецепты

для приготовления соответствующего тона, например золотистого, для чего необходимо в сок кашмирского сандала добавить шесть разновидностей благовоний и разные роды лекарственных снадобий. В порошок растирали разные составляющие: белый и красный сандал, агар, мускатный орех, камфару, золото, серебро, бирюзу, кораллы, жемчуг, малахит, перламутр, янтарь, их смешивали с чернилами и разводили шафрановым и сандаловым соком. Рукописные тексты писали золотом, серебром, киноварью и т.д., но непременно без ошибок. Подготовленные в виде длинных узких полосок тексты или же целые книги (все зависело от объема текста) сворачивали с конца в начало (как тханка — снизу вверх), обертывали в шелковые ткани, обматывали шелковыми нитками, надписывали сверху, чтобы не ошибиться, где конец, а где начало, и затем все освящали [Жалкамбо Дагбажалцан 1924: 32–33].

Решающее значение имел объем полости в скульптуре. Источники могли воспроизводить на разной бумаге: китайская рисовая, тонкая или плотная желтоватая; тибетская обычная; тибетская парадная, тонированная черная, лакированная. Тексты отличались и техникой воспроизведения (ксилография, рукопись). Парадная бумага предназначалась для письма «драгоценными чернилами» (золотом, серебром, кораллами и т.д.). Тот, кто это совершал (писал разноцветными чернилами священные тексты), зарабатывал себе благу заслугу, которая возрастала в зависимости от цвета использованных чернил. Более всего умножало заслуги переписывание золотыми чернилами. Благу заслугу зарабатывал и тот, кто являлся донатором.

Данный вид источников, кроме того, что сам по себе является ценным историческим материалом (бумага, палеография, история учения, культа персонажа, история того, что называют «тело Учения»), может быть еще полезным при атрибуции изображений, уточнении дат их создания, локализации. П.К. Козлов так описывает материалы, датируемые XII–XIII вв., из большого субургана, обнаруженного во время раскопок Хара-Хото. «Этот знаменитый субурган подарил экспедиции большое собрание, целую библиотеку книг, свертков, свитков, рукописей, множество образцов буддийской иконописи, исполненных на холсте, на тонких шелковых материях и на бумаге. Среди массы книг и образцов живописи, лежавших в субургане в беспорядке, по-

падались очень интересные металлические и деревянные, высокой и низкой культуры исполнения статуэтки, книги, модели субурганов и много другое. <...> Вместе со всеми отмеченными богатствами в субургане был похоронен, вероятно, гэгэн-перерожденец, костяк которого покоился в сидячем положении» [Козлов 1947: 229–300]. Находки из ступы участники экспедиции извлекали на свет уже довольно продолжительное время, прежде чем П.К. Козлов обратил внимание на то, что книги в субургане были аккуратно сложены, т.е. вложения там размещались в определенном порядке, который, к сожалению, не был зафиксирован исследователями.

В. Шулеманн описывает вложения небольшой ступы, акцентируя внимание на текстах и изображениях, и по возможности отождествляет имена персонажей пантеона, чьи изображения присутствуют среди вложений, названия молитв, текстов, приводит их транслитерацию [Шулеманн 1969: 55–76]. Р. Хатт также опубликовал вложения в ступу, включая и зерна, находившиеся там, исследовав их с применением радиоуглеродного анализа, что позволило датировать изображения XIII веком [Хатт 1980]. Материалы, опубликованные Р. Хаттом, подтверждают регламентированность состава вложений и их размещения.

Г.А. Леонов, проанализировавший составы вложений в полые изображения из коллекций Государственного Эрмитажа, отметил, что они содержат ксилографические или рукописные свитки с молитвами — дхарани, как правило, на санскрите в тибетской графике, мандалы; фрагменты шелковых и бумажных тканей, цаца — ступы или сюжетные рельефы из многокомпонентной глины; мощи канонизированных деятелей тибетской церкви; всевозможные предметы, назначение которых неясно; кроме того, деревянные или металлические стояки с написанными на них мантрами — «древо жизни» (тиб. срогшинг). Особое внимание Г. Леонов уделил анализу мандал Джамбхалы и Васудхары. Ученый полагает, что обряд освящения, отраженный вложениями, фиксирует реальный порядок совершения его в тибетских монастырях. Анализ вложений способствует определению времени освящения изображения и позволяет уточнить реальные проявления обрядовой практики конкретного монастыря и соответствующего направления в буддизме [Леонов 1983].

Более прочих повезло Роджеру Гёпперу, директору Музея искусств стран Восточной Азии в Кельне, автору монографии «Душа Дзизо». При реставрации деревянной скульптуры Дзизо, японского бодхисаттвы, Гёпперу удалось, по его образному выражению, обнаружить душу статуи [Качиа 1987: 12–14]. Всю полость заполняли свитки, миниатюрные скульптуры, небольшие изображения Будды, другие крохотные жертвоприношения. На основе обнаруженного документа на китайском языке автор исследования датировал скульптуру 1249 годом и установил имя ее автора — мастер Коэн.

В коллекции № 5942 из Кунсткамеры также встречаются вложения. Размещаются они в постаментах, и есть скульптуры с запечатанными днищами. На днищах либо отсутствуют какие бы то ни было изображения (№ 5942–41, 50), либо наличествуют гравированные или прочеканенные изображения вишваваджры (например, № 5942–13, 112, 145, 247). Помимо этого вложения размещаются в отверстиях на спине (№ 5942–304, 464). Некоторые полые изображения, несмотря на утрату днища, сохранили фрагментарно письменные источники. В полости скульптуры Будды Амитаюса № 5942–178 находятся семь свернутых текстов, как это видно на фотографии. Другие вложения, видимо,

утрачены. Тексты не извлекали, об их содержании можно только догадываться, исходя из значимости изображенного персонажа пантеона. В других изображениях Амитаюса (№ 5942–179 — три текста, № 5942–246, 287, 302, 318 — по одному) сохранившиеся письменные источники — это тексты на китайском языке. Тексты из Амитаюса № 5942–179 гласят, что «Чахарскому Егузар эртни хутухте Чжамьяну Дордже этого Будду Амитаюса преподнес нойон Норбуринчен» (перевод А. Ковалея) Возможно, речь идет о Норбуринчене (?–1867), потомке в одиннадцатом поколении Тушет хана Гомбодорджа (?–1655), отца Дзанабадзара (1635–1723) и командующего правым флангом племени Джаруд.

Таким образом, в буддийской традиции количество и состав вложений, обряд освящения зависят от величины освящаемого объекта, его значимости для заказчика, социального положения заказчика и принадлежности к конкретной буддийской школе. К примеру, в златоверхом храме монастыря Лавран понадобилось два года, чтобы подготовить и освятить вложения статуи Майтреи. Обряд освящения совершался в течение трех дней, а те, кто принимал участие в создании изображения, умножили свои благие заслуги.

А. Ф. Дубровин

Исследование состава сплавов, техники и технологии изготовления металлической скульптуры стран северного буддизма

Изучение древних и средневековых металлургических производств весьма важно для правильного понимания многих сторон истории человечества. Справедливо это и в нашем случае. Ареал северного буддизма, охватывающий страны Южной, Центральной и Восточной Азии, выходящий своими западными областями к Волге (Калмыкия), представляет обширную область традиционной металлургии в одном из ее специфических видов — изготовлении металлических фигур, являющихся объектами религиозного покло-

нения. Будучи составной частью изучения памятников буддийского искусства, металлургические исследования имеют своей целью определение состава сплавов, способов литья и других технических приемов, использовавшихся в странах северного буддизма, что позволяет уточнить датировку и атрибуцию скульптур.

Традиция литья металлических скульптур в северном буддизме восходит к индийской металлургии. С распространением буддизма в странах Азии распространялась и техника