

Я. В. Васильков

**НЕВАРСКИЙ СВИТОК
С РИСУНКАМИ НА ТЕМЫ «ЛАЛИТАВИСТАРЫ»
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ И. П. МИНАЕВА В СОБРАНИИ МАЭ РАН:
«ОДОМАШНИВАНИЕ» КЛАССИЧЕСКОЙ
БУДДИЙСКОЙ СУТРЫ**

Прежде всего, пользуюсь случаем выразить глубокую признательность хранителю индийских коллекций МАЭ РАН Л.Ф. Трущенко, которая еще при моем первом ознакомлении с фондами девять лет назад обратила мое внимание на странный предмет: разрезанный надвое свиток из неевропейской бумаги, с рисунками, в которых были, по-видимому, представлены сцены из жизни Будды (колл. 226, № 111/2). Рисунки сопровождались краткими пояснительными текстами, письмо которых, на первый взгляд, казалось близким деванагари. Однако при попытке чтения быстро обнаруживались специфические, отсутствующие в деванагари знаки. Вообще осмысленному прочтению поддавались в тексте только имена (в санскритской форме) и некоторые существительные (санскритизмы). Все прочее оставалось непонятным. Регистрировавшая коллекцию в 1960 г. Б.Я. Волчок, прочитав, по-видимому, некоторые имена и указав в описи: «Каждый рисунок снабжен подписью на санскрите», — увы, погрешила против истины.

Ближе познакомиться с рисунками и текстами свитка удалось только в 2011 г. Содержание большинства рисунков довольно легко можно было определить, сопоставляя изображенную ситуацию с санскритскими именами персонажей и терминами в тексте. Последовательность изображенных эпизодов в общих чертах совпадала с ходом событий в легендарных биографиях Будды Шакьямуни: от «пролога на небесах» и нисхождения бодхисаттвы Шветакету в чрево царицы Майи до момента торжества Будды над воинством Мары и Просветления под деревом бодхи. Но что касается подписей к рисункам, какое-то время не удавалось определить даже их язык, который кроме отдельных санскритизмов не имел ничего общего не только с санскритом, но и ни с одним из средне- и ново-индоарийских

языков. Принадлежность свитка к коллекции И.П. Минаева и его явная связь с северным, махаянским буддизмом наводили на мысль, что, скорее всего, он происходит из района Гималаев. Окончательно установить языковую принадлежность текстов свитка помогли подписи при изображениях двух животных в сцене ночного бегства Бодхисаттвы из дворца: над фигуркой коня — *kanthakasala*, над фигуркой слона — *ājāneyakisi*. Явный санскритизм *ājāneya* по аналогии с известным именем коня Кантхака может рассматриваться как имя (или, в крайнем случае, эпитет — «породистый», «благородный по рождению») слона. Соответственно, требовалось только установить, в каком языке гималайской зоны *sala* означает «конь», а *kisi* — «слон». Как выяснилось, таким языком является невари — язык коренного населения долины Катманду¹, относящийся к центрально-гималайской группе тибето-бирманских языков. При этом тексты свитка написаны не на современном неварском языке (см., например, словарь: [Manandar 1986]), а на так называемом классическом невари, т.е. на языке, который наряду с санскритом был языком высокоразвитой непальской культуры и государственной администрации в период правления династии Малла, между XIII и XVIII вв. н.э.

При такой атрибуции наш свиток органично вписывается в контекст богатой неварской художественной традиции. Самые ранние образцы изобразительного искусства, сохранившиеся в Непале, относятся к периоду IX–XII вв. Это главным образом миниатюры в буддийских рукописях. Рисунки выполнялись на пальмовых листьях и на деревянных дощечках «обложки». Языком письменной культуры сначала выступал исключительно санскрит, однако к XV в. с ним уравнился в правах старейший, «классический» невари. Бумага как материал для письма и рисунков пришла из Тибета около XIII в., затем началось и местное ее производство. Бумага нашего свитка была, кстати, безоговорочно определена художником буддийской Сангхи и специалистом в области буддийского искусства А.А. Кочаровым как местная неварская. Неварским изобретением явилась своеобразная форма книги: бумажные листы, в современной терминологии — «альбомного формата», отдаленно напоминающие форму пальмово-

¹ Я благодарен В.Н. Мазуриной, которая в ответ на мой вопрос о слове *kisi* сообщила, что в невари есть термин *киси-пуджа* — «обряд поклонения слону».

го листа, склеивались один с другим длинной стороной, в результате чего получалась книга-«гармошка». Такие книги на невари обозначались словом *thyasaphu*. Первоначальное значение этого слова — «историческая хроника», поскольку первые книги-«гармошки» содержали именно такого рода тексты; но со временем термин стал обозначать любую книгу данной формы [Pal 1985: 145]. Главным же образом в период династии Малла начиная с XV в. в форме книги-«гармошки» изготавливали так называемые «книги эскизов» или «книги моделей» (sketchbooks, model-books в современной искусствоведческой терминологии), содержащие выполненные черными чернилами изображения божеств индуистского или/и буддийского пантеона. Неварский художник, обозначавшийся санскритским термином *citrakāra* или неварским *puna*, независимо от собственной религиозной принадлежности был готов выполнять заказы представителей обеих религий. Он был также способен предварительно визуализировать и созерцать божественные образы, в соответствии со специальными книжками-руководствами (*dhyāna*).

«Книги эскизов», содержащие отдельные образы божеств, были призваны задавать иконографические стандарты изготовителям картин религиозного содержания на ткани (санскр. *paṭa*, тиб. *tangka*, совр. невр. *paubha*, класс. невр. *patibāhāra*) — формы, некогда широко распространенной в Южной Азии как у буддистов, так и у индуистов, но до Нового времени дожившей только в Непале и Тибете².

Есть, однако, «книги эскизов» и другого типа: они содержат не образцы иконографии различных божеств, а последовательность сцен, иллюстрирующих тот или иной известный индуистский либо буддийский сюжет. И предназначены они были уже не для создания на их основе тканевых «икон», почитаемых изображений отдельных божеств (*paṭa*, *tangka*, *patibāhāra*), но для переноса изображения с них на длинные тканевые свитки, которые использовались для иллюстрации устных повествований религиозного содержания. Такие «повествовательные» свитки (в искусствоведческой терминологии — narrative scrolls) — очень древняя художественная форма, некогда очень распространенная во всей Южной Азии, но сейчас

² Древнейшая в мире индуистская картина на ткани, типа тибетской *tangka*, хранится в непальской коллекции Лос-Анджелесского музея искусств [Pal 1985: 38, 190].

пережиточно сохранившаяся кроме Непала лишь в некоторых периферийных районах Индии (см. напр.: [Sharma 1993; Jain 1998]), а также на Шри Ланке, в Юго-Восточной и Центральной Азии [Sharma 1994]. В Индии эти свитки обычно называются тем же словом, что и тканевые «иконы» — *paṭa*: в первичном значении это просто «ткань», во вторичном — «кусочек ткани с разноцветным рисунком». Но у неварцев сохранился замечательный и, по-видимому, древний термин для таких свитков: *toraṇa*. Это санскритское слово, обозначающее обычно ворота или церемониальную арку. Однако неварский термин, вероятно, воссоздает (или хранит) очень древнюю семантику слова. Дело в том, что «повествовательные свитки» в Южной Азии и сейчас либо вешают вдоль стены (большей частью так и сейчас делают в Непале), либо растягивают на двух шестах, образуя таким образом своего рода ворота. Древнейшие образцы *тораны* как архитектурно-скульптурной формы предоставляют нам ориентированные по четырем сторонам света ворота грандиозных буддийских ступ в Бхархуте и Санчи (II–I вв. до н.э.). Наш известный историк индийского искусства С.И. Тюляев считал, что покрытые рельефами «тяжелые архитравы в верхней половине ворот нецелесообразны для каменной конструкции, так как придают ей неустойчивость». Он объяснял эту особенность пережиточным сохранением традиций деревянной архитектуры [Тюляев 1988: 133]. Немаловажно, однако, иметь в виду, что эти балки-архитравы, поперечные по отношению к базовым колоннам, исторически, несомненно, являются воспроизведением в камне тканевых свитков, подвешивавшихся на деревянных столбах. Об этом говорят, в частности, завитки на концах этих балок, некогда изображавшие, по видимому, свернутые края свитка.

Наиболее ранние неварские «эскизники», предназначенные для изготовления свитков, датируются XV–XVI вв. Около 1600 г. неизвестным художником в Патане была создана книга эскизов на тему легенд о Кришне. Сопоставление ее опубликованного фрагмента [Pal 1985: 158] с нашим свитком позволяет выявить некоторые различия, но также и сходства. Можно отметить существенное отличие в способе визуальной наррации: в обоих случаях изображения размещаются двумя рядами, образуя верхнюю и нижнюю панель, но в книге 1600 г. сначала должны «читаться» зрителем эпизоды верхнего ряда (подмена новорожденного Кришны девочкой, переход Васудевы с младенцем Кришной на руках через Ямуну, затем Камса,

обнаруживающий обман и в ярости разбивающий новорожденную девочку о камень, а также явление воплотившейся в девочке Великой Богини, которая предсказывает Камсе гибель), тогда как в нижнем ряду представлена более поздняя последовательность событий (история подосланной Камсой к Кришне в роли кормилицы демоницы Путаны, которую Кришна убивает). В нашем же свитке эпизод, помещенный в верхней панели, и эпизод, расположенный под ним, всегда почти синхронны, соседствуют по времени в процессе развития сюжета. Отличительной чертой старинной книги является то, что в ней у изображаемых фигур не прорисованы лица. Нельзя не заметить исторически обусловленных различий одежды и головных уборов изображаемых фигур, а также различия в общем стиле рисунков. Тем не менее есть и ряд существенных моментов сходства: там и здесь изображения размещены в верхней и нижней панелях, с ними соседствуют пояснительные надписи, один эпизод отделяется от другого изображением дерева или стеной архитектурного сооружения. Этого достаточно для того, чтобы отнести рисунки и в книге, и на свитке к единой исторически развивавшейся традиции неварской художественной графики.

Гораздо ближе к нашему свитку по художественной манере стоит другая книга эскизов (шифр D30 по каталогу непальской коллекции Лос-Анджелесского музея), которую Пратипадитья Пал датировал как «late nineteenth century», что, конечно, надо понимать не как «конец», а скорее как «последнюю четверть девятнадцатого века». Часть рукописи занята текстом по коневодству на хинди, но на последующих страницах художник-неварец поместил свои иконографические эскизы. Рядом с образами божеств индуистского и буддийского пантеонов, а также орнаментальными мотивами здесь содержится последовательность сцен из земной жизни Будды Шакьямуни, практически совпадающая с последовательностью эпизодов в начальной части свитка из собрания МАЭ РАН. Майядеви изображена спящей в беседке на крыше дворца: Бодхисаттва нисходит к ней в виде облака³. Царица рассказывает о вещем сне царю Шуддходане, тот, в свою очередь, советуется с брахманом. Майядеви на колеснице, запряженной слоном, направляется в рошу Лумбини. Затем книга эскизов по-

³ На свитке МАЭ мотив представлен по-иному: из облака, опускающегося на Майядеви, уже выступает образ слона с шестью бивнями.

казывает царицу со свитой отдыхающими в павильоне по прибытии в рошу Лумбини, в то время как на крышу павильона спускается с небес бог Брахма⁴. Далее следует эпизод рождения будущего Будды, а за ним — сцена, в которой счастливый отец, Шуддходана, держит младенца на руках [Pal 1985: 180–181]. Для нас здесь важнейшей является сцена рождения Бодхисаттвы: центральная по своему значению, она оказалась закреплена в жесткой композиции, практически одинаковой и в книге, и на нашем свитке⁵. Рисунки в этой книге наиболее близки рисункам свитка не только по времени создания, но и по стилю: здесь иногда уже можно говорить (например, применительно к композиции сцены рождения) о глубине перспективы, ощущается знакомство с европейским искусством и рисунками могольской школы. Одежда персонажей уже не сводится к *дхоти*⁶, что было обычным для искусства раннего периода. Теперь в *дхоти* как дань традиции изображаются только фигуры богов. Одежда мужчин соответствует могольской и раджпутской моде, которой следовали в этот период при непальском дворе, женщины облачены в классические современного покроя сари [Pal 1985: 150].

Сопоставление с книгой эскизов D30 из Лос-Анджелесского музея позволяет с уверенностью отнести время изготовления нашего свитка к XIX в., но к более раннему периоду, нежели последняя четверть столетия. Как известно, И.П. Минаев был в Непале и, по видимому, приобрел там свиток⁷ в 1875 г. Однако истрепанность,

⁴ На свитке МАЭ РАН Брахма нисходит на землю сразу после сна Майядеви, а эпизод с павильоном в Лумбини отсутствует.

⁵ В обоих вариантах композиции внизу справа — Майядеви, стоящая под деревом; одной рукой она держится за ветку дерева, другой опирается на плечо сестры. Ребенок выходит из ее бока. Перед Майядеви стоит четырехликий Брахма, держащий на руках шелковую ткань, чтобы принять в нее младенца: он не должен соприкоснуться с грязью этого мира. Слева, за спиной Брахмы — сонм прочих богов. Вверху, по центру композиции — Индра и другие небожители поклоняются Бодхисаттве.

⁶ *Дхоти* — традиционный для Индии вид мужской (в древности — и женской) одежды: длинная прямоугольная полоса ткани, обертываемая вокруг ног и бедер, причем один конец пропускаясь между ног.

⁷ Документальными данными об этом мы не располагаем. О своих приобретении в Непале И.П. Минаев упоминает в печати лишь однажды и вскользь: «Справедливость заставляет меня тут же прибавить, что если я *вывез кое-что любопытное отсюда* (курсив мой. — Я.В.), то это благодаря содействию непальских властей;

потертость и засаленность краев свитка говорят о том, что он был в употреблении многие годы. Как мне представляется, время его изготовления предположительно середина XIX в.

Последовательность изображенных на свитке сцен и имена некоторых из поочередно появляющихся на нем персонажей позволяют сделать определенные выводы относительно популярного буддийского текста, который свиток должен был иллюстрировать или, точнее сказать, на который ориентировался неварский устный нарратив, иллюстрируемый свитком.

1. Левый край свитка (первой из двух его частей), по-видимому, из-за обветшания был обрезан, так что от рисунка на нем осталась примерно половина. Видно, однако, что рисунок этот занимал все поле, т.е. не делился на картинки верхнего и нижнего ряда. Это говорит о его большой композиционной роли, так как другие сцены на свитке, занимающие все поле, — это финальная (победа над воинством Мары и Просветление Будды) и центральная (рождение будущего Будды). Есть, таким образом, все основания полагать, что перед нами здесь именно начальная сцена. В центре композиции в результате обрезания свитка мы видим лишь половину стоящей на небольшом пьедестале фигуры, очевидно, Бодхисаттвы или Будды, которого фланкирует служитель или адорант с опахалом. Видна часть приподнятой правой руки центральной фигуры, положение которой можно рассматривать как жест благословения или проповеди. Она обращена к группе слушателей-адорантов, размещенной в правом нижнем углу композиции. Группа состоит из фигур, увенчанных диадемами, что говорит об их божественном статусе. Кроме того, некоторые из этих персонажей полутериоморфны — у них звериные головы. Один явно имеет голову кабана (возможно, Вараха-аватара), другой — птицы (возможно, Гаруда), у третьего над человеческой головой поднимаются растущие из плеч змеиные головы (какой-то царь нагов, возможно, Шеша). Рядом с персонажем, возглавляющим группу и сидящим ближе всего к центральной фигуре, имеется надпись: *Viṣṇu*. Таким образом, перед нами — группа богов и, вероятно, также бодхисаттв, обитателей неба Тушита (определяе-

англичане при всем желании не могут оказать здесь существенную помощь» [Ми-наев 1878: 279].

мых обычно термином *devaputra* — «сыновья богов»). Нельзя сомневаться, однако, в том, что действие данной сцены происходит на земле (фоном служит, в частности, земной ландшафт). Поэтому логично предположить, что перед нами эпизод, типичный для начала большинства махаянских сутр: Будда по просьбе собравшихся в монастыре (Джетавана в Шравастии или Венувана в Раджагрихе) почитателей (монахов или сошедших на землю богов и бодхисаттв) рассказывает им назидательную историю или произносит проповедь, что обычно и составляет содержание сутры (см. в настоящем сборнике статью Н.В. Александровой и М.А. Русанова). Конкретно же более всего эта сцена напоминает ситуацию в 1-й главе (*parivarta*) сутры «Лалитавистара» (далее — ЛВ): к Будде в Джетаване является собрание богов и бодхисаттв, которые просят его изложить им эту самую сутру, повествующую о его деяниях от рождения до Просветления (см.: [Lalitavistara 1958: 3–5]).

2а. Отсюда начинается размещение эпизодов в два яруса. В верхнем ряду бодхисаттва Шветакету, как звали будущего Будду Шакьямуни во время его пребывания на небе Тушита до земного рождения, беседует с поклоняющимися ему *деванутрами*⁸. Один сидит перед ним, сложив ладони в жесте *añjali* [Оранская 1999: 186], другой припал к его ногам. По-видимому, это эпизод прощания небожителей с Бодхисаттвой, в точности описанный в ЛВ (5-я париварта): «И вот обитавшие в Тушите девапутры, рыдая, припали к стопам Бодхисаттвы, восклицая: “Без тебя, о благой муж, померкнет сияние обители Тушита!”» [Lalitavistara 1958: 28].

2б. В нижнем регистре бодхисаттва Шветакету, сняв с головы, передает свою диадему (в надписи: *makuta*) бодхисаттве Майтрейе, тем самым делая его своим преемником в роли главы и наставника девапутр. Это в точности соответствует продолжению только что цитированного текста ЛВ: «Тогда Бодхисаттва тому великому собранию богов сказал: “Этот бодхисаттва Майтрейя будет наставлять вас в дхарме”. Затем Бодхисаттва, сняв со своей головы переходящую по преемственности диадему, на голову бодхисаттве Майтрейе ее возложил» [Lalitavistara 1958: там же].

⁸ В надписи на свитке: *devaputrapani*, где *-pani* — один из показателей множественного числа в классическом невари. *Девапутры* — «сыновья богов» — обычное в буддийских текстах название небожителей.

3а. Далее визуальный текст переходит к изображению будущей семьи Бодхисаттвы. В верхней части, как указывают надписи, изображены будущие родители Будды: *Māyādevī* («царица Майя») и сидящий на краю ее ложа *Śuddhodanarājā* («царь Шуддходана»). Возможно, рисунок имел целью просто представить зрителям будущих отца и мать Будды. Возможно также, что здесь запечатлен тот момент, известный по ЛВ, когда Майядеви, пораженная чудесными явлениями, начавшими происходить во дворце, объявила царю о своем намерении перейти к абсолютно чистому в физическом и нравственном отношении образу жизни, соблюдать строгий восьмидневный пост и расположиться в башне «дворца Дхритараштры»⁹, где она была бы изолирована от любых негативных воздействий [Lalitavistara 1958: 29–30, гатхи V. 1, 2, 6]¹⁰.

3б. Внизу царь Шуддходана, справа от которого стоит Майядеви с цветком в руке, отдает некие распоряжения, возможно, о выполнении условий, поставленных Майядеви. Происходит это в царской *sabhā*, т.е. в зале для совета с министрами и вынесения судебных решений. Персонажи, к которым он обращается, расположены уже в нижней части соседнего поля 4.

4а. Это поле можно считать промежуточным, отделяющим одно от другого поля 3 и 5 с сюжетно значимыми сценами. В верхней части мы видим лишь ландшафт: облачко и очертание горы, на фоне которого — купол и верхняя часть какого-то здания в дворцовом комплексе.

4б. Рисунок в нижней части продолжает сцену 3б. Здесь изображены два персонажа, к которым обращены распоряжения Шуддходаны. Надпись над ними поясняет, что это советники или министры царя (*mantripani*, где *mantri* — санскритизм, а *-pani* — староневарский показатель множественного числа). Особо следует отметить, что под первой из двух предстоящих царю фигур в нижнем поле свитка имеется надпись, впоследствии зачеркнутая: *Udāyana*. Хотя

⁹ Можно предположить, что имеется в виду здание, расположенное в восточной части дворцового комплекса, поскольку в буддийской мифологии Дхритараштра, царь гандхарвов, считался хранителем востока.

¹⁰ Текст ЛВ, правда, отличается от нашего визуального текста в одном: здесь Майядеви объявляет о своем решении, присоединившись к царю в зале для музыки и танцев и усевшись справа от него на особый трон.

ясно, что художник или писец (обычно это были разные люди) отверг первоначальную идентификацию, немаловажно, что кто-то считал персонажа с этим именем относящимся к данному сюжету. И мы действительно встретимся с ним в дальнейшем, что даст нам в руки один из ключей к идентификации литературного источника, который вдохновлял создателей неварского словесного и визуального нарратива.

5а. Сон Майядеви. Она покоится на ложе в башенке дворца, рядом с ложем стоят флакончики с благовониями. Эта деталь, вероятно, связана с пожеланием Майядеви, чтобы ее в башне дворца не достигали никакие неприятные запахи, но окружали бы только сладостные ароматы [Lalitavistara 1958: 30, гатха V.7]. На тело царицы опускается окутанный облаком «слон с шестью бивнями» (так согласно надписи (*śaddantakisi*), хотя на рисунке видны только три бивня). В этом облике Бодхисаттва проникает в утробу Майядеви (*māyādevī-yā garbha-sa*¹¹). Подробное описание вхождения в тело царицы Майи Бодхисаттвы в облике слона с шестью бивнями находим в начале 6-й париварты ЛВ [Lalitavistara 1958: 43, гатхи VI.1, 2, 6, 10] (ср. также об этом в 5-й париварте: [Lalitavistara 1958: 28]).

5б. В нижней части этого поля мы находим рисунок, исключительно трудный для интерпретации, но при этом представляющий, возможно, особый интерес. Изображенная ситуация вроде бы ясна: держа в левой руке чашу с краской, художник кистью в правой руке что-то рисует на стене (или, может быть, на прикрепленном к ней свитке). Его подмастерье (другой художник?) в другой чаше размешивает краску, и все происходит при горящем светильнике. В левом верхнем углу картинке неварская надпись: *sarvasiṃ dharmasiṃ citrakāra-na kothā cota*. Моего минимального знакомства с классическим невари хватило для того, чтобы опознать санскритизм *citrakāra* («художник») в форме агентива (показатель *-na*), неварское существительное *kothā* («комната») и определить финальное *cota* как форму прошедшего времени от глагола *coyā* («писать»). Непонятным оставалось, однако, *sarvasiṃ dharmasiṃ* (сокращенные «Сарвасимха, Дхармасимха»?); Загадку разрешил перевод этой надписи,

¹¹ Окончание *-yā* в классическом невари является показателем родительного падежа, а *-sa* — окончание местного падежа (локатива).

присланный из Катманду консультантом, к которому я обратился через посредников и который пожелал остаться неизвестным. Как я понял, это художник, который в свою очередь проконсультировался у своего учителя классического невари. Полученный от него перевод выглядит так: «Sarvasing (and) Dharmasing two chitrakars (artists) painted in (the wall of) the room», т.е. «Художники Сарвасинг и Дхармасинг расписали комнату».

Следует отметить, однако, что в ЛВ, которая уже столько раз помогала нам интерпретировать визуальный текст, нет никакого эпизода с художниками, расписывающими стены комнаты для царицы Майи. Есть, правда, одно упоминание о том, что Шуддходана велел слугам всячески украсить (цветами и прочим) горницу для царицы во дворце Дхритараштры, но об этом рассказывается задолго до «сна Майядеви», еще в предыдущей, 5-й париварте ([Lalitavistara 1958: 31, гатха V.12]; ср.: [Mahāvastu 1952: 5]). Насколько мне известно, не приводят эпизода с художником в данном месте повествования и другие легендарные биографии Будды.

Очевидно, следует принять во внимание то обстоятельство, что у неварских художников было довольно развито авторское самосознание. Известны случаи, когда создатели иконографических «эскизников» оставляли в них свои имена [Pal 1985: 22, 146–147, 162]. Неожиданное вторжение в ход визуального повествования на свитке очень живого, «портретного» изображения двух художников (или художника с подмастерьем) за работой, делает, на наш взгляд, допустимым предположение о том, что *читракары* могли поместить здесь собственный автопортрет. В пользу этого предположения говорит и то, что за написанием *sarvasiṃ dharmasiṃ* или *sarvasī dharmasī* скрыты, как выяснилось, не санскритские формы (*sarvasiṃha*, *dharmasiṃha*), а новоиндийские (Sarvasing[h], Dharmasing[h]). То есть на рисунке изображены современные созданию свитка неварские художники, что видно как по их именам, так и по их одежде (см. ниже, в Заключение).

6а. В верхней части поля соседствуют две сцены. Справа изображен бог Брахма, спустившийся с небес на плоскую крышу дворца, в котором пребывает царица Майя. У него четыре руки, и в передней правой он держит перед собой небольшой сосуд или флакон. Объяснение рисунка нам снова предоставляет 6-я париварта ЛВ: сразу

после того как царица видит чудесный сон, боги начинают обсуждать, чем они могут содействовать Бодхисаттве в его новом воплощении. Они создают, в частности, в утробе Майи маленький дворец из драгоценных камней, пребывая в котором в течение 10-ти месяцев Бодхисаттва не осквернится нечистотой человеческого тела. А Брахма приносит Бодхисаттве каплю жизненной силы (*ojobindu*) или «каплю меда» (*madhubindu*). Он добыл ее на вершине гигантского лотоса, который в ночь зачатия Бодхисаттвы вобрал в себя соки всех земных вод и вырос до мира Брахмы — вершины мира. Поместив эту «каплю меда» в сосуд из камня вайдурья, Брахма поднес его Бодхисаттве и тот выпил, выказав тем самым Брахме свое благорасположение [Lalitavistara 1958: 49, 52 и 54, гатхи VI. 25–26]. Уверенно связать изображение с этим эпизодом «Лилитавистары» позволяет надпись: *brahmā-na bodhisatva¹²-yā-ta madhubindu bila vala ju lo* — «Брахма (агентив) Бодхисаттве (-yā-ta — один из показателей дательного падежа) каплю меда (буквальное совпадение с текстом «Лалитавистары»)…» Что касается дальнейшего, могу пока лишь предположить здесь некую форму «глагольной фразы» *bila valam* — «to come to give» [Malla 2000: 333].

Слева в той же верхней части поля мы видим трехкупольную башенку дворца, а внутри нее — царицу Майю, покоящуюся на ложе и, видимо, беседующую с сидящей у ее ложа женщиной. Надпись такова: *antapura-sa māyādevī co-ñā*. Пока можно понять только, что Майядеви пребывает на женской половине дворца (в антахпуре, санскр. *antaḥpura*). Следует отметить, что сидящая женщина дотрагивается своей рукой до руки лежащей царицы, в то время как сама Майядеви левой рукой, по-видимому, касается тела сидящей женщины. Возможно, эту сцену следует поставить в связь с сообщаемыми в конце 6-й париварты ЛВ сведениями о том, что царица Майя, в теле которой пребывал «Царь (всех) врачей (vaidyārāj)», сама обрела дар целительства: к ней стекались всякие больные, одержимые и увечные, которых она лечила наложением руки [Lalitavistara 1958: 53 — проза, 55 — гатхи VI. 29–31]. Можно, правда, указать и на отличие рисунка от текста памятника: там го-

¹² Санскритское *bodhisattva* в языке свитка повсеместно выступает в форме с одним *t*.

ворилось, что Майя исцеляла возложением правой руки на голову, а на рисунке она касается левой рукой бедра или живота сидящей женщины.

6б. Нижняя часть того же поля занята одной сценой: царь Шуддходана сидит со скрещенными ногами на мягком сиденье, в левой руке, лежащей на колене, у него четки, а другая рука опирается на торчащий из за пояса кинжал особой формы¹³. Перед царем сидит Майядеви, о чем-то с ним говорящая, жест ее приподнятой правой руки напоминает *abhayamudrā* — известный жест уверения или успокоения. За ее спиной — еще две женские фигуры. Одна из них держит цветок, а другая — флакон с благовониями. В начале 7-й париварты ЛВ Майя, придя к Шуддходане, объявляет, что пришло, как она чувствует, время родов и поэтому ей необходимо отправиться в прекрасный сад Лумбини. Царь отдает необходимые распоряжения, одно из которых состоит в том, чтобы все, кто будет согласно его приказу сопровождать царицу, были всячески изукрашены, разнаряжены и источали сладостные ароматы [Lalitavistara 1958: 58, гатхи VII. 10–11].

7а. В верхнем ряду: на фоне намеченных линией гор царица Майя с цветком в руке едет в парадной колеснице, запряженной двумя слонами. Правит колесницей некая женщина. Сопроводительная надпись: *māyādevī rathasada..lumbinīvana-sa...* — «Майядеви, в колеснице сидящая... в рощу Лумбини...» Соответствия вновь обнаруживаются в ЛВ: царь велит, чтобы Майя ехала на колеснице одна (т.е. без женщин свиты и мужчин стражи) и чтобы правила колесницей «женщина, облаченная во всевозможные доспехи (*nāri vivīdhavarmā*)». Тут же говорится о том, что колесницы кортежа должны быть запряжены лошадьми и слонами [Lalitavistara 1958: 59, гатхи VII. 13, 14]¹⁴. О том, какие именно животные везли колесницу Майядеви, не сказано, но художник, по-видимому, выбрал более необычный и более величественный вариант.

¹³ *Джамдхар* или *катар* — «толчковый» кинжал с рукоятью в виде буквы «Н» для поперечного захвата (см.: [Котин, Успенская 1997: 201–202]). Особой популярностью эта форма пользовалась у могольских воинов и раджпутов.

¹⁴ Никаких подробностей ни об этой колеснице, ни о самой поездке не сообщают ни «Буддхачарита» [Buddha-Carita 2005: 11], ни «Махавасту» [Mahāvastu 1952: 16–17].

76. В нижней части поля царь Шуддходана представлен беседующим с брахманом, держащим в руке свиток (вероятно, астрологом). Некоторые предположения о содержании сцены можно сделать на основании частично читаемой надписи: *Śuddhodanarājā-na brāhmaṇa-yāke svapna-yā...* — «Царь Шуддходана (агентив) брахмана (-yāke — показатель аккузатива) сна (svapna-yā — генетив)...» Скорее всего, Шуддходана спрашивает у брахмана о значении приснившегося царице Майи сна. В таком случае последовательность визуального повествования на свитке вступает в противоречие с последовательностью событий в «Лалитавистаре» и других классических биографиях Будды. Обычно Шуддходана обращается к мудрецам-прорицателям сразу после того, как Майя рассказывает ему свой сон (в «Лалитавистаре» об этом повествуется еще в 6-й париварте, см.: [Lalitavistara 1958: 44–45, гатхи VI. 9–13]; ср., напр.: [Mahāvastu 1952: 11–12]).

Заслуживает особого внимания то, что ниже черты, обозначающей поверхность земли, под фигурой брахмана почерком, отличающимся от почерка сопроводительных надписей свитка, сделана надпись: *udayana purohita*, т.е. «Удаяна, пурохита (родовой жрец, часто являвшийся и главным министром царя)». Ни в 6-й, ни в двух последующих паривартах «Лалитавистары» имя этого персонажа не упоминается, но зато оно появляется в самой первой строке париварты 9-й, где к Шуддходане является «царский пурохита, брахман по имени Удаяна, отец Удайна (Udāyin)» и говорит, что настало время изготовить для царевича-Бодхисаттвы подходящие ему украшения [Lalitavistara 1958: 85]. Исключительно важным является то обстоятельство, что имя Udayana как имя пурохиты отца Будды не встречается ни в одной другой версии легендарной биографии Будды, кроме «Лалитавистары». В «Буддхачарите», правда, несколько раз (VIII. 82, 87; IX. 9, 30) упоминается безымянный старый пурохита Шуддходаны и несколько раз (IV.8, 24, 62) — «сын пурохиты», мудрый и сведущий в науке политики Удайн, которого царь приставил к царевичу как достойного его друга и, по-видимому, сверстника [Buddha-Carita 2005: 46, 48, 53]. Но, как бы то ни было, можно с большой долей вероятности полагать, что неизвестный, сделавший под фигурой брахмана приписку *udayana purohita*, считал визуальный текст свитка ориентированным на текст ЛВ.

8. Все восьмое поле занято композицией на тему рождения Бодхисаттвы, близкий вариант которой представлен, как мы говорили ранее, в книге эскизов D30 из Лос-Анджелесского музея. Справа во всю высоту поля нарисовано дерево, за ветвь которого одной рукой держится Майядеви, другая ее рука лежит на плечах стоящей рядом женщины (возможно, это ее сестра Махапраджапати Гаутами). Взгляд Майядеви устремлен вверх. Из бока царицы чудесно рождается маленький Бодхисаттва. Напротив, слева — сообщество богов. Ближе всего к Майядеви стоит четырехликий Брахма, держащий в руках и протягивающий в сторону младенца некую ткань. За его спиной виден Индра. В одной из четырех рук он держит свое обычное оружие — ваджру, а в другой — высоко поднятый сосуд, по-видимому, с ароматной водой, которой он и поливает младенца Бодхисаттву. Это очень близко соответствует тексту ЛВ, где сказано, что «Шакра — индра богов и Брахма Сахапати», дабы уберечь Бодхисаттву от соприкосновения с нечистотой земного мира, тотчас после момента исхода его из тела Майи приблизились к ней и приняли младенца в «небесную шелковую ткань» (*dīvyakāśikavastra* [Lalitavistara 1958: 61]). Здесь тоже надо отметить, что ни в одной другой легендарной биографии Будды этот мотив, насколько мне известно, не содержится.

В верхней части поля по центру изображен Бодхисаттва, стоящий на пирамиде из восьми цветков лотоса. Здесь художник, вероятно, допустил неточность. В композиции из книги эскизов D30 Лос-Анджелесского музея число цветков лотоса — семь. Несомненно, рисунок в данном случае символически передает известный мотив буддийской легенды: сразу после рождения Бодхисаттва совершает семь шагов, на месте каждого из которых вырастает по лотосу. При последнем шаге он произносит свои знаменитые слова: «Я — лучший во всем этом мире, превосходнейший из Учителей. Это мое рождение — последнее» [Lalitavistara 1958: 67, гатхи VII.32–35].

По обе стороны от стоящего на лотосах Бодхисаттвы на облаках видны фигуры небожителей в диадемах. Тот, что справа, раскачивает перед Бодхисаттвой курильницу с благовониями или светильник. Тот, что слева, одной рукой льет в направлении Бодхисаттвы, по-видимому, ароматную воду, а в другой держит корзинку то ли с цветами, то ли с драгоценными камнями [Lalitavistara 1958: 67–68,

гатхи VII. 32, 36, 37]. За спиной этой фигуры виден наполовину погруженный в облако Индра в полукруге радуги.

9а. В верхней части: царь Шуддходана, по-видимому, уже после смерти Майи, которая никак не отражена в визуальном нарративе, передает Бодхисаттву группе женщин. В надписи читаются санскритизмы: «царевич», «роща Лумбини», «в царском роде». Вероятно, изображение сопоставимо с тем местом в 7-й париварте «Лалитавистары», где «пятьсот женщин из рода Шакьев» вызываются ухаживать за царевичем, однако старшие в роде обоего пола, а вслед за ними, видимо, и царь, решают, что это лучше поручить родной сестре царицы Майи Махапраджапати Гаутами [Lalitavistara 1958: 72], которая вскоре станет женой Шуддходаны. Женщина, находящаяся ближе всех к царю, на колени к которой он сажает Бодхисаттву, очевидно, и есть Гаутами.

9б. Бодхисаттва сидит на коленях у Гаутами. Перед ним стоит персонаж, чья одежда и головной убор — такие же, как у брахманастролога на рисунке 7б. Он держит в руках, как бы показывая Бодхисаттве, нечто вроде макета дворцового комплекса с огораживающей его стеной, куполами зданий и деревьями сада. Вероятно, это следует соотнести с тем эпизодом в 7-й париварте ЛВ, где говорится о пяти сотнях жителей Капилавасту, которые воздвигли 500 дворцов для Бодхисаттвы, к этому времени уже получившего имя Сарвартхасиддха («Достигший осуществления всех целей»). Каждый стоял у ворот своего дворца и умолял Сарвартхасиддху войти внутрь. И каждый из дворцов Бодхисаттвы удостоил своим пребыванием [Lalitavistara 1958: 71]. Художник, видимо, счел возможным визуально представить дарение Бодхисаттве такого дворца как поднесение ему его миниатюрной модели. Не исключено, что с этим связано присутствие в неварской надписи при рисунке санскритизма *pratimā* («образ; подобие»). Принимая данную интерпретацию, мы должны отметить, что художник в таком случае отступил от последовательности событий в ЛВ, где эпизод с дарением царевичу дворцов непосредственно предшествует вопросу о том, кто из женщин возьмет на себя уход и заботы о нем (см. 9а).

В рисунке присутствует одна деталь, соответствия которой не удалось найти в ЛВ. Над фигурами Сарвартхасиддхи и подносящего модель дворца горожанина изображен летящий по воздуху слоноголовый персонаж с ореолом вокруг головы, приветству-

ющий Бодхисаттву сложенными вместе ладонями (жест *añjali*). Можно предположить, что это Ганеша (Ганапати), буддистами Махаяны специфически почитавшийся как бог богатств [Liebert 1986: 91]. В неварской надписи различимы санскритизмы: *deva* («бог»), *kumāra* («царевич») и *namaskāra* («поклонение; приветствие»).

10а. Этот рисунок воспроизводит эпизод встречи царя Шуддходаны и маленького Бодхисаттвы с «индийским Симеоном» — обладающим даром ясновидения и пророчества подвижником Аситой Девалой¹⁵. В сопроводительной неварской надписи упоминается *Asita ṛṣi*. Создающая фон линия гор могла бы навести на мысль, что встреча происходит на лоне природы, т.е. царь наносит визит отшельнику. Но так обстоит дело только в двух китайских версиях сюжета [Русанов 2012: 196–197], в остальных же, как и в ЛВ, Асита приходит к царю во дворец, узнав чудесным образом о рождении великого существа. И действительно, приглядевшись к рисунку, мы видим, что Шуддходана стоит на плоской крыше здания, т.е. он принимает гостя на крыше своего дворца. В полном соответствии с ЛВ царь держит ребенка «как подобает, надежно (*sādhu ca suṣṭhu ca*), двумя руками» [Lalitavistara 1958: 73]. За спиной Аситы стоит молодой подвижник, его ученик и племянник, в ЛВ носящий имя Нарадатта. Асита плачет о том, что не доживет сам до того дня, когда Сарвартхасиддха откроет человечеству путь к спасению, но велит племяннику обязательно стать учеником Будды.

10б. Здесь визуальное повествование делает немалый скачок, полностью игнорируя содержание 8-й и 9-й париварт ЛВ. Особенно странным кажется, на первый взгляд, отсутствие такого яркого, драматичного и специфичного как раз для ЛВ эпизода, как введение Сарвартхасиддхи во храм, где ожившие статуи богов, т.е. сами индуистские боги, склоняются к его ногам¹⁶. Возможно, в условиях

¹⁵ Многократно отмечалось сходство между эпизодом с Аситой и встречей с младенцем Иисусом старца Симеона, возвестившего о нем как о будущем Спасителе мира, в Евангелии от Луки (2.25–38). В этом и в других подобных случаях доказать факт влияния в том или ином направлении невозможно. Логично объяснять такого рода параллели закономерностями, проявляющимися в процессе выстраивания биографии чудесного, божественного ребенка, будущего основателя вероучения (ср.: [Шохин 1988: 27, 35]).

¹⁶ В такой форме этот эпизод присутствует только в ЛВ. В двух более ранних источниках есть эпизод с якшей или якшини — местным древесным божеством, к ко-

непальского индуистско-буддийского синкретизма художник почел за лучшее не акцентировать этот «конфликтный» мотив. Не исключено, что он в какой-то мере компенсировал изъятие этого мотива, введя ранее (9б) изображение поклоняющегося Бодхисаттве слонового Ганеши. Как бы то ни было, сразу за эпизодом явления и пророчества Аситы на свитке появляется эпизод, описываемый уже в 10-й париварте ЛВ. Это эпизод прихода Бодхисаттвы в школу, куда его послал отец для обучения письму. На рисунке мы видим его сидящим перед бородатым учителем, держащим свиток в руках. Часть сопроводительной надписи, состоящая из санскритизмов, читается как *sarvārthasiddhikumāra viśvamitraṛṣi-yā-ke* — «царевич Сарвартхасиддха с риши Вишвамитрой» (-yā-ke — послелог со значением «с»). Это же имя носит учитель и в ЛВ, только там он не называется *риши* (и тем самым не отождествляется с ведийским святым мудрецом Вишвамитрой), но определяется просто как «школьный учитель» (*dārakācārya*) или «наставник» (*upādhyāya, ācārya*) [Lalitavistara 1958: 87–89]. Согласно ЛВ, Бодхисаттва, которого вместе с другими мальчиками привели в школу для обучения местному письму, взяв в руки дощечку из сандалового дерева для письма (что отражено на рисунке), ошеломляет учителя вопросом: какую из 64-х известных ему систем письма они будут рассматривать? Он перечисляет все эти виды письма, включая брахми, кхарошти, письмо магадхское, ангское, вангское, дравидское, дардское, кхасийское, киратское, китайское, гуннское и прочие. Вишвамитра смиренно признается, что он даже не слышал о большинстве этих письменностей и что только дабы соблюсти обычаи он готов сыграть роль учителя для того, кто уже познал все. Затем мальчики вместе с Бодхисаттвой начинают по порядку произносить буквы алфавита (*mātrikā*), но какую бы букву они ни произнесли, по воле Бодхисаттвы тут же звучит начинающаяся с этой буквы максима буддийской доктрины: например, при произнесении *a* тут же звучит *anityaḥ sarvasaṃskāraḥ* — «непостоянны все составные явления», а за звуком *u* следует формула *upadravabahulaṃ jagat* — «напастями полон этот мир».

Известную параллель этому эпизоду предоставляет гностический апокриф «Евангелие детства» (точнее, «Сказание Фомы, из-

тому приводят поклониться маленького Бодхисаттву. Об истории этого эпизода и его обрядовой основе см.: [Комиссаров 2013; Пандей 1990: 97].

раильского философа, о детстве Христа)). Здесь Иисус задает учителю, взявшемуся учить его греческому алфавиту, вопрос: «А что такое альфа? Разъясни мне значение альфы, и я разъясню тебе значение беты¹⁷». В обоих случаях, таким образом, чудо-ребенок не просто демонстрирует свое превосходство над учителем, но и показывает свое знание определенного символического значения букв. Хотя в случае с Бодхисаттвой сказывается индийская специфика: он по сути дела предлагает, как пишет В.К. Шохин, свой «мнемонический способ усвоения доктрины» [Шохин 1988: 35], схожий с некоторыми другими мнемоническими техниками. Между индийскими религиями и гностицизмом вообще немало параллелей, и неясно, имеют ли они генетическую либо типологическую основу. В данном случае за отсутствием каких-либо посредничающих текстов, разумнее будет предположить, что сходство основано на общности логики агиографического повествования (ср. прим. 14).

1а. Два рисунка на поле 11, верхний и нижний, воспроизводят события, описываемые в 11-й париварте ЛВ и происходящие в «деревне земледельцев» (*kr̥ṣigrāma*). Последовательность изображаемых событий не соответствует последовательности ранних палийских источников (каноническая «Махасаччакасутта» и более поздняя «Ниданакатха»), в которых юный Бодхисаттва сопровождает Шуддходану в деревню и, наблюдая совершаемый отцом обряд весенней первовспашки, сидя под деревом джамбу, впервые погружается в медитацию. В ЛВ, а также в «Буддхачарите» и «Махавасту», Бодхисаттва один, без отца, приходит в деревню, наблюдает там пахоту, производимую крестьянами, а затем садится медитировать [Комиссаров 2012: 51–61]. Последовательность рисунков на свитке соответствует повествованию ЛВ. В верхней части центром композиции является сидящий в медитации под деревом Бодхисаттва. Слева от вершины дерева на облаке изображены пять индуистских *риши* (как они названы в надписи), ладони их рук сложены в жесте почтения (*añjali*). Справа от вершины дерева они точно так же представлены на другом облаке. На уровне земли слева от Бодхисаттвы стоит, подняв руку в жесте адорации, женская фигура, надпись при которой

¹⁷ *Альфа, бета* — первая и вторая буквы греческого алфавита. Об этом апокрифе и его перевод см.: [Свенцицкая, Трофимова 1989: 130–150; Свенцицкая 1996: 164–190].

содержит санскритизм *vanadevī* («лесная богиня»). Справа, тоже в позе адоранта, стоит царь Шуддходана.

В ЛВ по небу над сидящим в медитации Бодхисаттвой пытаются пролететь обладающие сверхъестественными способностями пять *риши*, однако чувствуют, что некая исходящая с земли сила препятствует их полету. Они вопрошают: чье божественное могущество столь велико, чтобы разрушить их волшебство? На это местная лесная богиня¹⁸ отвечает им, что это погрузившийся в медитацию сын царя из рода Шакьев. Риши нисходят на землю, убеждаются в величии Бодхисаттвы и поклоняются ему, после чего получают возможность продолжить свой путь (пять фигур на облаке справа). Затем появляется разыскивающий сына Шуддходана, который так же поражен увиденным¹⁹ и поклоняется Бодхисаттве [Lalitavistara 1958: 90–92].

11б. Слева лицом к центру стоит Бодхисаттва. В одной руке он держит цветок, другая упирается в бедро. За поясом у царевича — кинжал *джамдхар* (*катар*). За его спиной — мужчина значительно ниже ростом, держащий на плече палицу (так, по-видимому, представлен *daṇḍa* — царский жезл, символ власти). Это, несомненно, царь Шуддходана. Оба смотрят на фигуру справа — крестьянина, вспахивающего землю орудием вроде сохи или рала.

Рисунок, скорее всего, отражает эпизод, завершающий 11-ю париварту ЛВ. Покидая деревню вместе с Шуддходаной, Бодхисаттва обращается к нему со словами: «Отец, разужнай в селении земледельцев: если (им) нужно золото — я рассыплю золото, если нужна одежда — я дам одежду, если нужен урожай — я пролью дождь» [Комиссаров 2011: 69]. Очевидно, что эта реплика вполне могла быть вызвана зрелищем крестьян, пашущих на полях.

12а. Здесь начинается вторая половина разрезанного надвое свитка.

В верхней части поля царь Шуддходана изображен беседующим в башенке дворца с Бодхисаттвой. В надписи можно разобрать сан-

¹⁸ Этот персонаж фигурирует только в прозаической части главы, но отсутствует в заключающих эту париварту более ранних стихах — гагхах.

¹⁹ Прежде всего тем, что за долгое время, прошедшее с начала медитации царевича, тени всех других деревьев сместились в соответствии с положением солнца, и только дерево джамбу по-прежнему укрывало Бодхисаттву своей тенью.

скритизмы: *śuddhodanarājā-na bodhisatva-yā-ta...* — «Шуддходана царь Бодхисаттве...» Далее речь идет, возможно, о семидневном сроке, в который царевич должен определить, какая девушка достойна стать его женой. Это начало 12-й париварты ЛВ [Lalitavistara 1958: 96].

12б. Два беседующих здесь персонажа определены в надписи как «Брахман с Дандапани...». «Брахман» в ЛВ обозначен более конкретно: как «великий брахман» (*mahābrāhmaṇa*) и как родовой жрец (*purohita*) царя. Этот человек сначала, руководствуясь записанным поэтическим описанием Бодхисаттвы, находит подходящую девушку в доме знатного Шакья по имени Дандапани [Lalitavistara 1958: 98]. Здесь изображена, скорее всего, их первая встреча. Возможно также имеется в виду и последующий визит puroхиты, когда он, как посланец царя, является к Дандапани просить для царевича руки его дочери. Тот ставит, однако, свои условия: царевич прежде должен доказать свое владение различными умениями и искусствами, прежде всего воинскими [Lalitavistara 1958:100].

13а. Но прежде этого испытанию нравственных качеств подвергается сама девушка. На рисунке мы видим слева сидящего Бодхисаттву. Он протягивает руку, как бы передавая что-то в руки стоящей перед ним Гопа (*Gopā*), дочери Дандапани. За ее спиной стоит служанка с опахалом в одной руке и с флаконом для благовоний (?) — в другой. В ЛВ этой сцене соответствует следующий эпизод. Шуддходана пригласил в свой дворец всех девушек клана Шакьев, которым Сарвартхасиддха будет раздавать украшенные драгоценностями вазы с цветами ашоки. Позже всех пришла, сопровождаемая служанками, Гопа, которой подарка уже не хватило. Тогда Бодхисаттва снял с пальца и вручил ей свой неисчислимой ценности перстень. Когда Гопа спросила, достойна ли она такого дара, Бодхисаттва сказал, что готов отдать ей в дар все свои личные украшения. На это Гопа ответила: «Должен ли царевич одаривать нас украшениями? Напротив, это мы должны украшать его» — и удалилась [Lalitavistara 1958:100]. Интерпретацию рисунка в свете этого эпизода поддерживают содержащиеся в надписи санскритизмы: «Бодхисаттва», *kanyā* («дева») и *aṅguli* («палец») (ср.: *aṅgulīyaka* («перстень»)) в санскритском тексте ЛВ).

Однако порядок изложения событий в визуальном нарративе свитка здесь отстывает от последовательности ЛВ: в тексте сутры

эпизод встречи Бодхисаттвы с Гопой и предложения ей кольца следует после испытательной беседы царского пурохиты с девушкой (см. рисунок 13б), а не предшествует ему.

13б. Изображен брахман — тот самый царский пурохита, беседующий с Гопой, дочерью Дандапани. Согласно ЛВ, диалог между ними имел место при первом визите посланца Шуддходаны в дом Дандапани [Lalitavistara 1958: 99].

14а. Настал день, когда Бодхисаттва должен был показать свое превосходство в состязаниях разного рода с другими юношами из клана Шакьев. Место для состязаний находилось за пределами города. Раньше всех вышел из города завистник и соперник Бодхисаттвы, его родич Девадатта. В это время вели в город огромного белого слона, предназначавшегося для Бодхисаттвы. Злобный Девадатта убил животное одним ударом кулака. Затем вышел юный силач Сундарананда. Он взял слона за хвост и оттащил его подальше от городских ворот. Но всех превзошел Бодхисаттва, который проезжал мимо мертвого слона на колеснице. Он рассудил, что, когда огромная туша начнет разлагаться, весь город наполнится зловонием. Он опустил с колесницы одну ногу, зажал между двумя ее пальцами хвост слона и легким движением зашвырнул его тело за семь крепостных стен и семь рвов на огромное расстояние от города [Lalitavistara 1958: 101]. Именно это его деяние представлено на рисунке.

14б. Сцена, с трудом поддающаяся истолкованию. Изображен (справа) сидящий царь Шуддходана в беседе с сидящим напротив персонажем, который держит в руках свиток. За спиной последнего стоит Бодхисаттва. В тексте ЛВ непосредственно за эпизодом с тушей мертвого слона следует рассказ о состязании юношей в искусстве письма. Шакьи, представляемые, по-видимому, Шуддходаной, просят «наставника Вишвамитру» оценить искусство письма, продемонстрированное Бодхисаттвой. Со свитком в руках прежде, в сцене посещения Бодхисаттвой школы, был изображен именно учитель грамматики и письма риши Вишвамитра. Однако на данном рисунке персонаж, держащий в руках небольшой свиток, вероятно, только что поданный ему Бодхисаттвой, не похож на Вишвамитру с рисунка 10б. Кроме того, имени Вишвамитры нет в сопроводительной надписи. Остается ждать, когда надпись будет прочитана.

15а. Зато в следующей сцене все ясно. Этот рисунок занимает широкую полосу в верхнем ряду, под ним расположены сразу два различных рисунка, которые мы обозначим как 15б и 15в. Но рисунок 15а мы видим Бодхисаттву беседующим с предстоящей ему группой юношей-шакьев. За спиной у Бодхисаттвы стоит взрослый мужчина-брахман, наблюдающий за их беседой. Согласно ЛВ, за испытанием в искусстве письма следует испытание в искусстве счета. Сначала Бодхисаттва предлагает юным Шакьям свою задачу, и ни один из пятисот не может ее решить. Вслед за этим Сарвартхасиддха дважды предлагает каждому из них задать ему задачу, которые он все без труда решает. А наблюдает за этим как арбитр и присуждает Бодхисаттве победу «математик²⁰ Шакьев по имени Арджуна» (*arjuna nāma śakyagaṇako* [Lalitavistara 1958: 102]). В надписи, сопровождающей рисунок на свитке, содержатся слова *arjuna gaṇaka* «математик (или звездочет) Арджуна», что не оставляет сомнений как в содержании рисунка, так и в том, что свиток следует тексту ЛВ.

15б. Бодхисаттва изображен принимающим из рук представителя группы юношей нечто похожее на свисающую с ладоней дарителя ткань. Надпись (*bodhisatva-yā-ta prasāda bila*) содержит санскритизмы *bodhisat[t]va* и *prasāda*; последнее слово (в санскрите имеет значения «подношение; дар») в невари в форме *praśāda* означает «награду» [Malla 2000: 303]. Вероятно, изображен момент вручения Бодхисаттве (*bodhisatva-yā-ta* — дательный падеж) награды за победу в состязаниях. Вручаемая награда, по-видимому, имеет форму *хадака* — ритуального дарения (у центральноазиатских буддистов Махаяны) в виде длинного шарфа, подносимого на обеих руках, вытянутых вперед ладонями вверх. Хадак (тиб. *ката*, монг. и бур. *хадаг*) многофункционален, но нередко вручается и в качестве награды.

В ЛВ сказано, что Шакьи, пораженные познаниями Бодхисаттвы, сняв с себя верхнюю часть одежды и украшения, вручили их Бодхисаттве [Lalitavistara 1958: 104]. Однако на рисунке все юноши-Шакьи полностью одеты, поэтому, скорее всего, они вручают победителю именно *хадак*.

²⁰ Термин *gaṇaka* буквально означает «счетчик, вычислитель» и обычно является наименованием звездочета, астролога. Арджуна, по тексту ЛВ, был астрологом-предсказателем и советником клана Шакьев.



Рис. 1. Эпизод 56. Художники Дхармасингх и Сарвасингх
расписывают комнату царицы Майи



Рис. 2. Эпизод 96. Дарение шакьями дворцов Бодхисаттве и поклоняющийся ему Ганеша



Рис. 3. Эпизод 106. Бодхисаттва в школе письма с учителем Вишвамитрой



Рис. 4. Эпизод 156. Юные шакхи вручают Бодхисаттве награду за победу в состязаниях

15в. Изображен Бодхисаттва, стреляющий из лука в следующем туре состязаний. Надпись (*bodhisatva-na dhanurvidyā-yā-ka*) содержит искаженное санскритское *dhanurvidyā* — «наука (стрельбы из) лука». Перед Бодхисаттвой некий столп, вероятно, отмечающий установленную ему дистанцию в десять *krośa* и, возможно, увенчанный мишенью (перевернутым железным барабаном). Стрела Бодхисаттвы пронзает этот столп, затем сразу за ним стоящие семь деревьев (пальмы *tāla*, *Palmira palm*, *Borassus Flabellifer Linn.*) и, наконец, металлическую статуэтку вепря (ср.: [Lalitavistara 1958: 107]). Над изображением пальм представлен уже следующий по времени эпизод, который мы рассматриваем как часть сцены 16а.

16а. Слева над изображением пальм — брахман, возливающий масло в жертвенный огонь. В левой руке жрец держит четки. За его спиной стоит некий персонаж, держащий в руках свиток (возможно, астрологический). Надпись гласит: «Вот свадебное жертвоприношение» (*thana vivāhayajña*). В основной части сцены Дандапани в буквальном смысле отдает Бодхисаттве руку своей дочери. За его плечом видна женщина, льющая из сосуда воду на ладонь Бодхисаттвы. Рисунком явно отражены основные моменты индуистского свадебного обряда: возлияние жертвенного масла в «свадебный огонь» и «обряд соединения рук» [Самозванцев 1996: 40–41]. Визуальный нарратив свитка, однако, намного богаче деталями, чем ЛВ, где скупно сказано: «Шакья Дандапани отдал свою дочь Гопа Бодхисаттве» [Lalitavistara 1958: 108]. Видимо, у аудитории, к которой обращено повествование свитка, был повышенный интерес к свадебным обрядам.

16б. Бодхисаттва изображен возлежащим на ложе, закинув ногу на ногу и опершись головой и плечами на мягкую подушку. В ногах у него на ложе сидит Гопа; одной рукой она касается его запястья, а другой — ступни (возможно, массируя). Согласно надписи, это происходит во внутренних покоях на женской половине дворца (*añtapura-sa*). В тексте ЛВ этому рисунку отдаленно соответствует фраза о том, что Бодхисаттва, следуя мирскому обычаю, предавался всевозможным развлечениям и наслаждениям в обществе 84 000 женщин, тогда как Гопа среди всех этих женщин была возведена в ранг главной царицы (*agramahiṣī* [Lalitavistara 1958: 108]).

17а. Здесь повествование свитка перескакивает через две париварты: 13-ю, где говорится о вещих снах и о встречах Бодхисаттвы со стариком, больным, мертвецом и монахом, и 14-ю, в которой боги совещаются о том, как окончательно отвратить Бодхисаттву от мирского образа жизни с его чувственными радостями и направить его на путь, ведущий к состоянию Будды. Композиция 17а отображает эпизод из 15-й париварты. Слева, у стены антахпура, снаружи прят некие два божества; по-видимому, это те небожители, которые обязались усыпить все живое во дворце, но в то же время пробудить Бодхисаттву и внушить ему отвращение к виду спящих в некрасивых позах женщин, а тем самым и ко всему мирскому [Lalitavistara 1958: 147–149]. В помещении внутреннего покоя, уже покинутого Бодхисаттвой, изображена некая обобщенная представительница всех женщин из окружения царевича, возможно, Гопа, спящая в неестественной позе (она наполовину сползла с ложа на пол). Сам царевич уже стоит на крыше дворца, обратившись на восток (так в ЛВ и в надписи под рисунком: *pūrvadig*), и приветствует явившихся в небесах богов. Видны четырехликий Брахма, Индра и еще три бога, все они почтительно приветствуют Бодхисаттву. В ЛВ сказано, что он также увидел на небе одновременно солнце и месяц [Lalitavistara 1958: 151]. На рисунке видно солнце, возможно, симметрично, по другую сторону от группы божеств, был изображен и месяц, но поверхность бумаги в этом месте, к сожалению, повреждена.

17б. Ниже покоя Бодхисаттвы мы видим помещение в антахпуре, где возлежат погруженные в сон царь Шуддходана и ставшая его женой сестра Майи Гаутами. Справа за стеной покоя снаружи сидит, по-видимому, тоже спящий один из стражей, повсюду расставленных Шуддходаной, чтобы предотвратить побег сына. В руке стражник держит кривую саблю. Ниже пола царского покоя то ли на улице, то ли в самом нижнем этаже здания изображены лежащими уже упоминавшиеся конь Кантхака (*kanthakasala*; санскритская форма имени — *Kaṅṭhaka*), и слон Аджанейя (*ājāneyakisi*). Это слово как имя слона, принадлежавшего, по-видимому, Бодхисаттве, в тексте ЛВ, изданном П.Л. Вайдьей, не встречается. Вероятно, оно было взято из какой-то другой редакции ЛВ или иного источника.

18а. В верхней части поля представлены две сцены. Слева — Бодхисаттва уезжает из дворца верхом на коне Кантхаке, в диадеме

и с мечом в руке. Конь парит над землей, потому что копыта его поддерживают четыре маленькие фигурки. При них написаны имена, которые в тексте ЛВ выступают как имена четырех хранителей сторон света. В стихотворной части 15-й париварты они определяются термином *локапалы* («хранители мира»), в прозаической — как *махараджи* («великие цари»). Имена их на свитке: Вирупакша (правитель запада), Кубера, царь якшей (север), Дхритараштра, царь гандхарвов (восток) и Вирудхака (юг; о связи их с направлениями см.: [Lalitavistara 1958: 157]).

Следует, однако, отметить, что в прозаической и более ранней по ходу изложения части главы сначала четыре махараджи, а затем выступающий их представителем Вайшравана (Кубера) обращаются к сопровождающим их духам-якшам с призывом поддерживать копыта Кантхаки при выезде Бодхисаттвы, чтобы стук копыт не разбудил спящих во дворце [Lalitavistara 1958: 147]. Только в стихотворной части, близкой к концу париварты, но по времени более ранней, чем проза, дважды говорится о том, что локапалы сами поддерживали копыта коня [Lalitavistara 1958: 168, 171; гатхи 15.122 и 15.150]. Таким образом, повествование свитка придерживается версии стихотворной, а не прозаической части.

Вторая сцена, слева в верхнем ряду: Бодхисаттва на фоне очерченной контуром горы сидит в позе лотоса на расстеленном коврикe. Левой рукой он поднимает над головой стянутые в пучок волосы и срезает их под корень зажатым в правой руке мечом (ср.: [Lalitavistara 1958: 164]).

18б. Из двух представленных здесь сцен та, что слева, относится ко времени, предшествующему выезду Бодхисаттвы. Возничий царевича Чхандака выводит из ворот дворца, которые, несмотря на замок, чудесным образом открыл бог Индра, коня Кантхаку и передает его Бодхисаттве. Царевич изображен в диадеме и с мечом в руках. Вторая сцена, справа, представляет эпизод, имевший место уже в конце их совместного пути: спешившийся царевич (пока еще с волосами на голове) вручает Чхандаке свою диадему (в тексте ЛВ говорится о передаче Бодхисаттвой Чхандаке всех своих украшений [Lalitavistara 1958: 167–168, 170, гатхи XV. 115, 124]) и коня, чтобы он вернул их обратно во дворец.

В целом относительно поля 18аб следует заметить, что здесь порядок визуального повествования отклоняется от принятой в свитке

нормы: каждая из изображенных внизу сцен не следует за верхней, а предшествует ей: сначала Чхандака выводит коня из ворот (внизу), и затем Бодхисаттва совершает свой выезд (вверху): сначала царевич отдает Чхандаке коня и диадему (внизу), и лишь за тем срезает волосы мечом (вверху).

19а. Наверху две сцены, идущие одна за другой, а ниже (19б) — две сцены, идущие за ними. Вверху слева мы видим сцену, непосредственно следующую в тексте ЛВ за эпизодом срезания волос. Бодхисаттва решает, что принятому им на себя статусу странствующего аскета не подобает не только мирская прическа, но и богатое шелковое одеяние. Как обычно в ЛВ, на помощь ему приходят боги. Один из небожителей (*devaputra*) выходит в лесу навстречу Бодхисаттве под видом охотника, одетого почему-то в одежду шафранового цвета. Бодхисаттва отдает ему свой дорогой наряд в обмен на шафрановое монашеское одеяние [Lalitavistara 1958: 164, 165, 174]. Мнимый охотник изображен на рисунке стоящим перед Бодхисаттвой с луком в руках, в короткой подпоясанной рубахе и в штанах — по-видимому, в одежде, подобающей его профессии. Художник, должно быть, полагал, что шафрановое монашеское одеяние охотник носил поверх рубахи. На рисунке мы видим это одеяние уже на Бодхисаттве, который взамен протягивает охотнику свой дорогой наряд. Согласно ЛВ, небожитель-охотник не стал надевать кафтан Бодхисаттвы, но, свернув, положил его себе на голову и унес на небеса, чтобы там поклоняться ему как святыне.

Справа изображен Бодхисаттва, сидящий и беседующий с персонажем, в котором борода и характерная прическа выдают подвижника. Бодхисаттва — в монашеском одеянии, на голове у него уже появился теменной выступ — *ушниша*, отличающий человека, достигшего Просветления. Обычно с ушнишей изображают Будду (и всех будд прошлого), и здесь художник свитка опережает события, поскольку царевич Сарвартхасиддха Буддой еще не стал. Имя его собеседника читается в сопутствующей надписи: *Arāḍa ṛṣi*, т.е. риши Арада Калама, аскет и учитель мудрости, к которому Бодхисаттва пришел в поисках знания, но вскоре обнаружил, что знание Арады весьма ограничено и учиться у него нечему. Этот эпизод содержится в начале 16-й париварты [Lalitavistara 1958: 174, 175].

196. Здесь слева мы видим Бодхисаттву, сидящего на вершине горы в позе лотоса на лotosовом троне, и царственного персонажа с диадемой на голове, стоящего перед ним и, судя по жесту, в чем-то его убеждающего.

До тех пор, пока неварская надпись не прочитана, я колеблюсь между двумя вариантами объяснения этого рисунка. Во-первых, здесь может быть представлена ситуация, составляющая основное содержание 16-й главы ЛВ. Придя в Раджагриху, столицу Магадхи, и поразив ее жителей своим харизматическим величием, Бодхисаттва останавливается на одной из опоясывающих город гор. Туда и приходит к нему на поклон могущественный царь Бимбисара, предлагающий ему сначала полцарства и все жизненные блага, а затем молящий уже о том, чтобы Бодхисаттва, обретя высшее знание, посвятил и его в свое учение [Lalitavistara 1958: 175–179]. В пользу этой интерпретации говорит то, что трон Бодхисаттвы изображен здесь стоящим на какой-то горе. Но кое-что в изображении стоящего персонажа свидетельствует против его отождествления с Бимбисарой. Он одет не в могольско-раджпутский кафтан, как подобало бы царю, а в дхоти, как подобает богу, и над головой у него нимб, что говорит о божественном статусе персонажа. Поэтому можно допустить, что здесь изображен Мара, противник Бодхисаттвы (индуистский бог Кама), которому в разных буддийских традициях нередко придавали прекрасный, божественный облик [Guruge 2011:14, 17]. Согласно ЛВ, Мара явился к Бодхисаттве в то время, когда тот предавался суровейшему подвижничеству, и убеждал его не губить себя понапрасну, остаться в мире живых, где можно путем жертвоприношений и добрых дел обеспечить себе посмертное блаженство [Lalitavistara 1958: 191, гатхи XVIII. 3–7]. Бодхисаттва, разумеется, не поддался искушению. Сильным свидетельством в пользу второй интерпретации является то, что в надписи, сопутствующей рисунку, наряду со словом «Бодхисаттва» содержится и имя «Мара».

Справа изображен Бодхисаттва в своей обычной монашеской одежде, стоящий на берегу водоема и что-то полощущий в воде. Вскоре после встречи с Марой Бодхисаттва, осознав бесплодность и опасность этого аскетического самоистязания, решает вернуться на путь медитации, для чего необходимо восстановить жизненные силы. Выйдя из многолетнего состояния неподвижности, он обна-

руживает, что за это время солнце, дожди и пыль привели в негодность его одежду. Он находит грязную ткань, в которую был завернут труп, и собственноручно, несмотря на предложение помощи со стороны царя богов Шакры (Индры), стирает ее в ближайшем пруду, чтобы затем сшить себе из нее набедренную повязку. После этого небожитель по имени Вималапрабха принес ему и верхние монашеские одежды, в которых Бодхисаттва мог уже направиться в деревню за подаванием [Lalitavistara 1958: 194; Александрова, Русанов 2012: 26–28]. Выше основного рисунка изображен пылающий костер. По-видимому, это обозначает место кремации, на котором Бодхисаттва нашел ткань; в надписи при изображении костра содержатся слова: «Бодхисаттва» (*bodhisatva-na*), «на месте кремации» (*śmaśāna-sa*).

Следует отметить, что в стихотворной, более древней части той же 18-й главы ЛВ отсутствует эпизод с грязной тканью и стиркой ее в пруду. Бодхисаттва после омовения в реке Найранджане получает от богов чистую, прекрасную одежду [Lalitavistara 1958: 197, гатхи 26–28; Александрова, Русанов 2012: 30, 33]. Таким образом, повествование свитка следует здесь прозаической, а не стихотворной версии.

20а. На этом поле опять нарушен обычный порядок повествования: внизу отражено более раннее событие, вверху — более позднее. Поэтому описание лучше начать с нижнего рисунка.

20б. Изображение в данном случае поясняется в значительной мере читаемой надписью. Девушка по имени Суджата (*sujātā-na*) вручает Бодхисаттве (*bodhisatva-yā-ta*) чашу для подавания (*pātra*), судя по ее положению (Суджата держит ее в опущенных вниз руках, в вертикальном положении), скорее всего, уже пустую. Художник, таким образом, полагал, по-видимому, что, приняв от Суджаты кашу в золотой чаше, Бодхисаттва тут же ее съел.

В прозаическом тексте ЛВ ход событий описывается иначе. Предупрежденная богами о том, что Бодхисаттва прекратил голодание, дочь деревенского старосты Суджата приготовила сладкую и питательную рисовую кашу на молоке и, пригласив Бодхисаттву в свой дом, подала ему ее в золотой чаше. Когда он сказал, что ему не подобает иметь золотую чашу, она ответила, что всегда подает еду вместе с чашей и если Бодхисаттва не хочет ею владеть, то он

может сделать с ней все, что угодно. Взяв чашу с собой, Бодхисаттва пошел к реке Найранджане, оставил на берегу чашу и одежду, совершил омовение, затем воссел на берегу на драгоценном троне, доставленном ему жившей в реке дочерью царя змиев-нагов, и лишь тогда съел приготовленную Суджатой кашу, после чего бросил чашу в воду реки [Lalitavistara 1958: 196; Александрова, Русанов 2012: 29].

В стихотворной части главы в отличие от прозы Суджата сама приносит Бодхисаттве еду в его обитель на берегу Найранджаны, он совершает омовение в реке, затем облачается в поднесенную богами одежду и только после этого съедает приготовленную Суджатой пищу и бросает чашу в воду [Александрова, Русанов 2012: 30, 33]. Повествование свитка в данном случае отличается и от прозаической, и от стихотворной версий.

20а. По логике изображенного на свитке и согласно как прозе, так и стихам 18-й париварты вслед за сценой дарения Суджатой Бодхисаттве чаши идет представленный вверху эпизод, который можно, следуя надписи, определить как «Бодхисаттва у реки Найранджаны» (*bodhisatva-na nairāṅjanānādī-sa...*). Бодхисаттва, который, по-видимому, уже совершил омовение (в тексте надписи есть санскритизм *snāna* «омовение»), сидит на берегу, пустив на воду золотую чашу (*pātra*). Эту чашу в воде берет в руки дева-змея (*нагини*). Над этой сценой парит в воздухе заклятый враг нагов Гаруда. Но это, согласно прозе ЛВ и, по-видимому, также отдельной надписи над фигурой крылатого персонажа (*thana indra-na garuḍa...*), не собственно Гаруда, а Индра, принявший облик Гаруды, чтобы отнять чашу у нагов. Правее в водах Найранджаны видна следующая сцена: поднявшись из вод, персонаж с капюшоном из змеиных голов и с драгоценным камнем в его центре обеими руками подает чашу возвышающемуся над ним персонажу в украшенной драгоценными камнями особой формы диадеме, который в одной из своих четырех рук держит зонт. Над этой парой тоже есть отдельная надпись, согласуемая с прозаическим текстом ЛВ: Индра-Гаруда, которому не удалось похитить чашу, явился в собственном облике к царю нагов (*nāgarājā*) Сагаре и попросил отдать ему эту священную реликвию, чтобы он мог поместить ее в специальное святилище в мире богов (в надписи: *svarga*. См. также: [Lalitavistara 1958: 196; Александрова,

ва, Русанов 2012: 29–30]. Индру позволяют опознать помимо надписи его особая диадема (*kirīta*) и зонтик как специфический царский атрибут.

Заметим, что здесь нарратив свитка следует прозаической версии: в стихах говорится только о том, что Бодхисаттва бросил чашу в воду, а Индра забрал ее себе, чтобы сделать объектом поклонения.

21. Здесь визуальное повествование свитка опять совершает большой скачок, обращаясь к содержанию уже 21-й париварты ЛВ, озаглавленной «Сокрушение Мары».

Несмотря на то что это поле разделено надвое горизонтальной полосой, по которой идет не поддающаяся, к сожалению, прочтению надпись, мы все же будем рассматривать изображения на нем как единую композицию. Причина в том, что три темы, связанные со злым духом-искусителем Марой и в других житиях Будды обычно трактуемые по отдельности как «нападение воинства Мары», «искушение от дочерей Мары» и «окончательное поражение Мары»²¹, именно в ЛВ излагаются практически как один эпизод [Guruge 2011: 11–12]. И на свитке мы видим, что три эти темы переплетаются в одной композиции.

В центре верхней части поля, над надписью, изображен Бодхисаттва, сидящий под кроной дерева Бодхи в медитации на «львином троне». Трон, собственно, в форме лотоса, но два льва подпирают его по бокам. Бодхисаттва окружен ореолом сияния. Его левая рука лежит ладонью вверх на его скрещенных ногах. Это обычное положение для рук при созерцании (*дхьяна-мудра*). Правая же рука протянута вниз в жесте *бхумиспарша-мудра* («жест прикосновения к Земле»)²².

²¹ Так, в текстах палийского канона и в «Буддхачарите» Ашвагхоши после неудачного нападения воинства Мары на Бодхисаттву под деревом Бодхи и достижения Бодхисаттвой Просветления проходит более трех недель, прежде чем Мара предпринимает последнюю попытку сбить Бодхисаттву, ставшего уже Буддой, с истинного пути и посылает к нему своих дочерей (у Ашвагхоши это главы соответственно XIII и XV. В «Марадхиту-сутте» из «Самьютта-никаи» Мара посылает дочерей искушать Будду через целых семь лет после Просветления). Лишь после неудачи и этого предприятия Мара окончательно признает себя побежденным [Guruge 2011:8–11].

²² Явившись к дереву Бодхи, Мара заявил, что Бодхисаттва не имеет права сидеть на «троне Просветления». Это право принадлежит ему, Маре, поскольку он

Бодхисаттву со всех сторон окружают воины Мары демонического вида: у большинства из них над человеческой головой возвышаются несколько змеиных голов, растущих, по-видимому, из плеч или шеи. Некоторые держат в руках оружие (меч, палица, копье, трезубец), но, как известно из ЛВ, поразить Бодхисаттву они не могут. Двое демонов голыми руками бьются со львами — стражами трона. Некоторые воины Мары пытаются вывести Бодхисаттву из глубокого созерцания, производя страшный шум: двое держат в руках по паре, скорее всего, металлических тарелок, которыми бьют одна о другую. Двое других дуют в длинные трубы, раструбы которых приставили к самым ушам Бодхисаттвы. В то же время Мара пытается нарушить созерцание Бодхисаттвы и чувственными искушениями: по краям композиции стоят, застыв в объятии, две пары обнаженных любовников (*mithunā*). Это не должно нас удивлять, поскольку Мара — это буддийская трансформация Камы, индуистского божества любовной страсти.

Мы не рассматриваем отдельно изображения в нижней части поля, потому что они развивают те же мотивы, связанные с Марой. Справа изображена колесница, на которой стоят некий персонаж, скорее всего представляющий именно Мару²³, и два лучника, которых он побуждает стрелять вверх в направлении Бодхисаттвы. Для иконографии Мары в эпизоде у дерева Бодхи обычным является изображение его самого в виде лучника, недаром его образ восходит к образу Камы с его луком и цветочными стрелами. Два упряжных животных — конь и, может быть, кабан — бегут не перед колесницей, а рядом с ее передними колесами. Объяснить это я могу только тем, что художник нарисовал сначала центральные фигуры нижней

совершил много жертвоприношений, чему всезнающий Бодхисаттва является свидетелем. Бодхисаттва на это ответил, что он в этом и в прошлых своих рождениях многократно жертвовал всем, вплоть до собственной жизни. В свидетели этого он призвал богиню Земли, опустив с трона к земле правую руку. При этом касании Земля издала чистый, глубокий и долго не замирающий звук, подобный звону магадхийской чаши из белой («колокольной», высокооловянистой) бронзы ([Lalitavistara 1958: 233]; об этом металле см.: [Srinivasan 1998: 243; Васильков 2002: 30–32; Vassilkov 2010]). За этим следует землетрясение, приводящее в ужас воинство Мары.

²³ В этой связи уместно вспомнить эпитет Мары в текстах палийского канона — *savāhana*, что можно понимать и как «едуший на колеснице» [Guruge 2011: 6].

композиции, а затем занялся колесницей, и упряжным животным просто не хватило места.

Симметрично трем фигурам на колеснице в правой части нижней композиции слева изображены три дочери Мары. Как уже говорилось, их появление перед Бодхисаттвой в момент его медитации под деревом Бодхи является отличительной особенностью ЛВ. На девушках надеты характерные для раджпутских женщин длинные, почти до полу, юбки (*ghaghrā*) и короткие блузки-лифы (*colī*), но отсутствуют обязательно носимые в обыденной жизни верхние блузы и покрывала (см: [Успенская 2003: 285–286]). Дочери Мары показаны, несомненно, в движении танца. Об этом говорит и то, что правые ноги у всех синхронно согнуты в колене, и то, что они держат друг друга за талию, подобно участницам хоровода. В гатхе 111 главы 21-й ЛВ так и сказано: чтобы пробудить в царевиче желание, они плясали перед ним, «словно молодые побеги нежных древесных лиан, колеблемые ветром» [Lalitavistara 1958: 237], т.е. демонстрируя синхронное движение.

Наконец, центральные фигуры в нижней части этого поля вводят третью основную тему, связанную с Марой. Эта тема — поражение Мары с его воинами и их унижение. Внизу по центру расположены три скорченные фигуры сидящих прямо на земле изможденных стариков, выражающих жестами отчаяние или скорбь. Это, несомненно, Мара и его сторонники, ведь в ЛВ о Маре сказано, что, когда ему стало очевидным торжество Будды, он пал на землю, утратил свою красоту, в один миг превратился в старика и завопил от отчаяния. Вверху по центру над этой троицей — прорисованная только по пояс женская фигура анфас, с диадемой и ореолом вокруг головы, с большими серьгами. Ее руки вытянуты в стороны, в одной из них — неопознаваемый предмет, возможно, ткань. В другой руке — небольшой сосуд. Можно было бы допустить, что это Богиня Земли, которая, призванная Бодхисаттвой в свидетели, пробив земную поверхность, вышла наружу половиной своего тела и приветствовала Бодхисаттву [Lalitavistara 1958: 233]. Но в этом случае непонятны атрибуты в руках изображенного персонажа. Гораздо более вероятно, что эта женская фигура представляет богиню дерева Бодхи, которая в ЛВ появляется как раз в эпизоде «поражения Мары». Она выходит из дерева (по-видимому, высовывается из него по пояс, как

принято изображать древесных духов), держа в руках сосуд, наполненный водой. Можно полагать, что это некая «живая» вода, потому что богиня, испытывая сострадание к беспомощному Мару, кропит его этой водой, после чего велит ему уйти прочь и извлечь урок из происшедшего [Lalitavistara 1958: 248, гатха XXI.196]. Поскольку эта фигура с сосудом в руках изображена прямо над униженно скорченными и старчески изможденными фигурами Мары и его воинов, такая интерпретация выглядит более убедительной.

Следует отметить, что поле 21, уже совсем близкое к концу свитка, сильно повреждено: нижний правый угол верхнего слоя бумаги с изображениями оторван, есть повреждения и в других местах. Сильная потертость мешает разглядеть надпись и некоторые детали рисунка.

22а. В еще большей мере можно отнести слова о поврежденности и сильной потертости к последнему полю в свитке — 22. Это, к сожалению, не позволяет как следует рассмотреть детали очень интересного изображения в верхней части поля (22а). Мы видим здесь лотосовый трон и на нем — четырехликую фигуру в диадеме и с нимбом вокруг головы. Две руки персонажа соединены перед грудью, возможно, в них находится какой-то неопознанный предмет. В правой верхней руке — длинный меч (*khadga*) — символ высшего знания, божественной интуиции, в левой — по видимому, знамя, флаг (*dhvaja, patākā*). Примечательной и необычной чертой данного персонажа является то, что он не сидит на троне в позе лотоса, а изображен спускающим обе ноги на землю.

Наиболее правдоподобной представляется интерпретация этого персонажа как Бодхисаттвы Сарвартхасиддхи, ставшего Буддой, причем именно в духе Махаяны, т.е. космическим Божеством. Прославлению Будды именно в этом качестве различными богами и бодхисаттвами посвящена вся 23-я париварта ЛВ. Что же касается атрибутов и позы Будды на этом рисунке, объяснение им можно найти в 24 париварте. Небожители проявляют озабоченность тем, что Будда, уже достигший Просветления, в течении семи дней не сходит со своего трона, застыв на нем в обычной позе созерцающего йогина (*paryāñka*). Некий девапутра Самантакуsuma прямо спрашивает: что это — особый вид сосредоточения? И всегда ли человек, ставший Буддой, остается погруженным в него семь по-

следующих дней? Будда отвечает, что этот вид *самадхи* называется *Притьяхара-вьюха*, и объясняет, что в нем всякий Будда, по существу говоря, подвергает анализу, закрепляет обретенный им опыт. «Как герой озирает всю побежденную им вражескую рать, так и будды, не сходя с места Просветления, рассматривают побежденные ими аффекты» [Lalitavistara 1958: 270, гатха XXIV.11]. Перечислив в стихах все эти отринутые им аффекты (*клеши*), Будда в итоге заявляет: «Как Индрой был (некогда) сражен индра дайтев, так и я здесь мечом Знания сразил могучего, подчинившего власти своей весь тройственный мир лживого Мару» [Lalitavistara 1958: 271, гатха XXIV.31]. Подробно описав затем все другие препятствия, преодоленные им на пути к Просветлению, Будда говорит, что теперь, когда он, исполнив обещанное, обрел высшее спасительное Знание, настало время ему «нарушить позу созерцания». Он поднимается со своего сиденья и переходит на другой, великолепный трон (*bhadrāsana*), где боги совершают над ним *абхишеку* — обряд посвящения на царство, здесь — возводящий, по-видимому, Будду в статус владыки мира.

Вот этот момент и отражен, как нам кажется, в этом уникальном с иконографической точки зрения рисунке, где четырехрукий Будда с мечом в одной из рук спускает ноги с «трона Просветления» на землю.

22б. Находящийся ниже последний рисунок свитка показывает нам Будду в его земном облике, с нимбом вокруг головы, сидящим на некоем троне или сиденье и проповедующим стоящему перед ним персонажу. Еще ниже рисунок поврежден обрывом, однако видны показанные в профиль многочисленные головы в диадемах, представляющие, по-видимому, небожителей. В надписи, помещенной в верхней части рисунка, между головами Будды и его слушателя, читается лишь одно слово: санскритизм *dharmacakra* — «Колесо Дхармы».

Последняя глава в повествовании ЛВ²⁴ как раз и называется *dharmacakrapravartana* «Приведение в движение Колеса Дхармы». В более ранних версиях биографии Будды этот символический акт понимается в основном как произнесение им первой проповеди

²⁴ 26-я париварта. За ней следует, правда, 27-я париварта, но это очень краткий эпилог, содержащий в основном прославление Будды.

в Оленьем парке Сарнатха перед пятью своими беглыми учениками, которые теперь, пораженные новообретенным величием Будды, снова признали его своим учителем. Но в ЛВ «поворот Колеса Дхармы» описан как акт поистине космического характера: слушают проповедь Будды не только пять его учеников (из которых один, Каундинья, вполне усвоил истину, возведенную Учителем), но также явившиеся сюда тысячи бодхисаттв и богов во главе с Брахмой и Индрой [Lalitavistara 1958: 300–301]. Бодхисаттвы приносят Будде усыпанное драгоценностями, покрытое счастливыми знаками «Колесо Дхармы», которое когда-то приводили в движение прежние будды²⁵. Возвестив этой огромной аудитории и всему миру «четыре благородные истины», Будда затем пространной речью отвечает Майтрейе, попросившего его от лица всех бодхисаттв разъяснить им природу «Колеса Дхармы» [Lalitavistara 1958: 306–307].

Персонаж, к которому Будда обращает свою проповедь на рисунке, скорее всего, Каундинья. Будь это Майтрейя, он был бы изображен с диадемой и ореолом вокруг головы, как на рисунке 26. Многочисленные головы в самом нижнем ярусе принадлежат, несомненно, бодхисаттвам и богам, слушающим проповедь Будды.

Несмотря на истрепанность и поврежденность края свитка, можно со всей определенностью сказать, что этот рисунок завершает визуальный нарратив. Во-первых, на этом эпизоде по существу и заканчивается повествование ЛВ. Во-вторых, слева от рисунков 22аб по уцелевшим фрагментам края сверху донизу проходит вертикальная линия, обозначающая, как можно полагать, границу изображений на свитке.

Заключение

Как видно из вышеизложенного, визуальный нарратив свитка в целом воспроизводит сюжет ЛВ от начального до заключительного эпизода, между которыми избирательно, но в соответствии с последовательностью изложения ЛВ иллюстрируются некоторые наиболее значимые эпизоды из этой классической буддийской сутры. Среди них есть эпизоды, специфические для ЛВ и не встречающиеся

²⁵ В исторической перспективе это, по-видимому, колесо царя-чакравартина, совершителя обряда ваджапейя.

ся ни в одной другой версии легендарной биографии Будды. То же следует сказать и об уникальных персонажах ЛВ, фигурирующих в повествовании свитка, таких как пурохита Удаяна, учитель грамматики Вишвамित्रа, учитель счета Арджуна и другие. Повторяются в тексте свитка уникальные термины и словосочетания из ЛВ (например, *madhubindu* или *arjuna...gaṇaka*). Нет поэтому никаких оснований сомневаться в том, что изображения на свитке призваны были иллюстрировать неварский пересказ именно сутры «Лалита-вистара».

Однако и визуальный нарратив, и, соответственно, устный неварский текст кое в чем отклонялись от текста ЛВ. Используя термин, предложенный известным исследователем культуры Непала антропологом Т. Льюисом, можно сказать, что классическая санскритская сутра в устной неварской версии и ее графическом воплощении подверглась процессу «одомашнивания» (*domestication*), т.е. была определенным образом адаптирована к социально-экономической и культурной жизни неваров как этнической группы (о понятии «одомашнивания» см.: [Lewis 1993; 2000: 3–5]). Выше, при описании рисунков на свитке, мы уже привели ряд примеров такого рода адаптации мотивов и образов сутры к местным условиям. Действие древней легенды разворачивается на фоне архитектуры, характерной для средневекового и более позднего Непала. Царь и его приближенные, включая министров-брахманов, царевич-бодхисаттва и знатные шаки, даже конюх Чхандака и художники на своем предполагаемом автопортрете — все они одеты по могольской и раджпутской моде в длинные кафтаны с запахивающимися полами, причем скошенная верхняя правая пола завязывалась у левой подмышки, что во всей северной Индии отличало индусов от мусульман, завязывавших левую полу у правой подмышки [Маретина 1977: 8; Гусева 1982: 49–52]. Два длинных конца широкого пояса обычно свисают по центру спереди. По сути дела, укороченным вариантом такого кафтана является национальная одежда неваров и непали нового времени: не доходящая до колен рубаха, на языке непали называемая *даура* или *лабеда* [Краснодембская, Мазурина 1977: 32, 33, 35]. Часто поверх кафтана надевался плащ. В отличие от брахманов-министров брахман-жрец в сцене свадебного жертвоприношения носит дхоти и наплечное покрывало или шарф. В таком же одеянии изображают-

ся подвижники и боги. Охотник, встреченный Бодхисаттвой в лесу, одет в короткую рубаху и штаны. На крестьянине, пахущем землю, по-видимому, тоже короткая рубаха и минимальных размеров *дхоти* (набедренная повязка). Женщины все одеты в классические *сары*, за исключением дочерей Мары, танцующих в раджпутских длинных юбках и коротких блузках.

Отсюда следует, что создатели неварского пересказа ЛВ и художники-иллюстраторы видели описываемые в сутре образы и события сквозь призму окружавшей их повседневной реальности. В результате в изобразительный ряд вводятся некоторые сугубо местные реалии: например, в сцене нападения воинства Мары на Бодхисаттву, когда демоны пытаются вывести его из йогического сосредоточения посредством шума разных музыкальных инструментов, мы видим, как двое из них дуют в длинные трубы, раструбы которых приставлены к ушам Бодхисаттвы. Скорее всего, художник имел в виду распространенный у гималайских горцев-буддистов инструмент: длинные (до 3-х метров) железные трубы с раструбами на конце (тибетское название: *дунг-чен*), издающие глубокий и мощный звук. Атрибутом царя и царевича Бодхисаттвы на рисунках свитка является заткнутый за пояс толчковый кинжал *джамдхар* или *катар*, что, вероятно, отражает приверженность могольско-раджпутской моде представителей правившей в долине Катманду с 1769 г. династии Шах.

Кое-что в древней сутре неварам XIX в., даже при хорошем знании санскрита, было, по-видимому, уже непонятным. В тексте сутры, например, сказано, что после триумфа Сарвартхасиддхи в состязаниях по математике юноши шакьев оставили себе каждый по одной одежде, а остальными одеждами и украшениями одарили (буквально «покрыли», «осыпали» — *abhicchādayanti*) Бодхисаттву. Это было написано в период, когда все еще носили пару несшитых одежд: одной полосой ткани обматывали бедра, а другой прикрывали грудь и плечи. Отдав Бодхисаттве верхнюю одежду (*uttarīya*), юные шакьи должны были остаться обнаженными до пояса. На рисунке же (см. выше, 15б) они стоят в кафтанах с поясами, у одного виден плащ, на другом, похоже, наплечное покрывало или шарф. При этом их представитель протягивает на вытянутых руках какую-то ткань Бодхисаттве. Объяснить такое несоответствие можно толь-

ко тем, что создатели свитка переосмыслили непонятную ситуацию в свете хорошо знакомой им церемонии подношения *хадака*.

В одном случае можно полагать, что создатели свитка целенаправленно переиначили один из эпизодов ЛВ, поскольку сочли его содержание не вполне уместным в контексте современной им неварской культуры. Как уже говорилось, они исключили из своего повествования сцену посещения ребенком Сарвартхасиддхой индуистского храма, где все статуи богов сразу попадали в ноги будущему Будде. В Непале XIX в. индуизм и буддизм мирно сосуществовали, взаимодополняя друг друга. Культы двух религий были тесно переплетены, многие верующие участвовали в обрядах и праздниках обеих традиций. Сами создатели свитков обслуживали, как правило, обе общины. Поэтому вместо эпизода в храме, который мог ранить чувства индуистов, художник ввел в эпизод дарения знатными шакьями дворцов Сарвартхасиддхе фигуру летящего с небес Ганеши, поклоняющегося Бодхисаттве, как можно полагать, от лица всех богов (см. выше, 9б, 10б).

По-видимому, характерный для Непала индуистско-буддийский синкретизм проявился и в иконографии свитка. Как сказано выше, на рисунке 16б Бодхисаттва представлен после своей свадьбы возлежащим на ложе, откинув голову на подушку, в то время как сидящая у его ног женщина, скорее всего, Гопа, одной рукой массирует его ступню. Вся сцена сильно напоминает известную индуистскую композицию: Вишну, возлежащий во время пралайи на змее Шеше, и Лакшми, массирующая ему ноги.

Суммируя, можно сказать, что содержание свитка в значительной мере удалось разъяснить. Однако для полной его публикации необходимо прежде снять некоторые остающиеся вопросы и сомнения, а к этому есть только один путь: перевод с классического невари надписей, сопровождающих рисунки. К сожалению, язык этот пока недостаточно изучен, и специалистов, способных читать на нем, в мире мало.

Не удалось пока получить ответ на один частный, но очень важный вопрос. «Повествовательные свитки» (narrative scrolls) всегда бывают тканевыми и многокрасочными. Монохромные эскизы к ним обычно содержатся в «книгах-гармошках» (*thyasaphu*, sketch-books). Что же представляет собой наш свиток? Можно ли его опре-

делить как «sketch-scroll» (до сих пор о существовании такой формы сведений не было)? Или, может быть, это «свиток для бедных»? В пользу второго предположения говорит сильная потрепанность краев свитка, указывающая на частоту его использования, — «книги эскизов», которые могли годами храниться без употребления в семьях художников, дошли до нас в гораздо лучшей сохранности.

Библиография

Александрова Н.В., Русанов М.А. Бодхисаттва на берегу Найранджаны: история развития сюжета // *Indologica*. Сборник статей памяти Т.Я. Елизаренковой. Кн. 2 / Сост. Л. Куликов, М. Русанов. М., 2012. С. 21–62. (*Orientalia et Classica*. Труды Института восточных культур и античности. Вып. XL).

Васильков Я.В. Древнейшие индийские зеркала из скифо-сарматских курганов Алтая и Южного Приаралья // *Степи Евразии в древности и средневековье*. К 100-летию со дня рождения М.П. Грязнова. Кн. II. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2003. С. 28–33.

Гусева Н.Р. Художественные ремесла Индии. М: Наука, 1982.

Комиссаров Д.А. Сюжет о первой медитации в буддийской агиографии // *Вестник РГГУ*. 2011. № 2 (64). С. 47–71.

Комиссаров Д.А. «Я — бог над богами, величайший из всех богов»: сюжет о посещении храма в буддийской агиографии // *Orientalia et Classica*. Труды Института восточных культур и античности. Вып. 1. *Institutionis Conditori*: Илье Сергеевичу Смирнову. М.: Изд-во РГГУ, 2013. С. 112–120.

Котин И.Ю., Успенская Е.Н. Меч, сабля, кинжал: индийское клинковое оружие в коллекции петербургской Кунсткамеры (МАЭ) // *Кунсткамера. Этнографические тетради*. Вып. 11. СПб.: Петербургское востоковедение, 1997. С. 188—204.

Краснодембская Н.Г., Мазурина В.Н. Непальская одежда // *Одежда народов зарубежной Азии*. Л., 1977. С. 26–38. (Сборник МАЭ. Т. 32).

Маретина С.А. Одежда народов Северо-Западной Индии (на примере пенджабцев и кашмирцев) // *Одежда народов зарубежной Азии*. Л., 1977. С. 5–25. (Сборник МАЭ. Т. 32).

Минаев И.П. Очерки Цейлона и Индии. СПб.: Издание Л.Ф. Пантелеева, 1878.

Оранская Т.И. Приветствие и прощание в Индии // *Этикет у народов Южной Азии*: Сборник ст. СПб.: Петербургское востоковедение, 1999. С. 183–199. (*Ethnographica Petropolitana*. III).

Русанов М.А. Асита Девала в индийской литературе. Ч. I: буддийская традиция // Вестник РГГУ. 2012. № 20 (100). С. 189–205.

Самозванцев А.М. Индийская женщина в литературе дхармашастр // Индийская жена: исследования, эссе. М.: Восточная литература, 1996. С. 37–47.

Свенцицкая И.С., Трофимова М.К. Апокрифы древних христиан: Исследование, тексты, комментарии. М.: Мысль, 1989.

Свенцицкая И. Апокрифические Евангелия. Исследования, тексты, комментарии. М.: Присцельс, 1996.

Тюляев С.И. Искусство Индии: III тысячелетие до н.э. — VII век н.э. Москва: Искусство, 1988.

Успенская Е.Н. Раджпуты. Традиционное общество. Государственность. Культура / Отв. ред. С.А. Маретина. СПб.: Кунсткамера, 2003.

Шохин В.К. Древняя Индия в культуре Руси (XI — середина XV века). М.: Наука, 1988.

The Buddha-Carita, or Life of Buddha by Aśvaghōṣa, edited and translated by E.V. Cowell, 2005. <ancient-buddhist-texts.net/Texts-and-Translations/Buddhacarita/Buddhacarita.pdf>.

Guruge A.W.P. The Buddha's Encounters with Mara the Tempter: Their representation in Literature and Art. Kandi: Buddhist Publication Society, Online Edition, 2011. <accessstoinight.org/lib/authors/guruge/wheel419.html>.

Jain J (ed.). Picture Showmen: Insights into the Narrative Tradition of Indian Art. Mumbai: Murg Publications, 1998.

Jain P.C., Daljeet Dr. Narration: the Essence of Buddhist Art. 2006. <exoticindia.ru.com/article/buddhistart/>.

Lalitavistara / Td. by P.L. Vaidya. Darbhanga: The Mithila Institute of Post-Graduate Studies and Research in Sanskrit Learning, 1958. (Buddhist Sanskrit Texts. No. 1).

Lewis T.T. Newar-Tibetan Trade and the Domestication of “Siṃhalasārthabāhu Avadāna” // History of Religions. 1993. Vol. 33. No. 2. P. 135–160.

Lewis T.T. Popular Buddhist Texts from Nepal. Narratives and Rituals of Newar Buddhists. N.Y.: State University of New York, 2000.

Liebert G. Iconographic Dictionary of the Indian Religions. Hinduism — Buddhism — Jainism. Delhi: Sri Satguru Publications, 1986.

Lienhard S. The Survival of Indian Buddhism in a Himalayan Kingdom // H. Bechert and R. Gombrich (eds.). The World of Buddhism. N.Y.: Facts on File, 1984. P. 108–114.

Macdonald A.W., Stahl A.V. Newar Art: Nepalese Art During the Malla Period. Warminster: Aris & Phillips Ltd., 1979.

The Mahāvastu / Translated from the Buddhist Sanskrit by J.J. Jones. Vol. 2. L.: Luzac and Company, 1952.

Malla K.P. (gen. ed.). A Dictionary of Classical Newari. Compiled from Manuscript Sources. Kathmandu: Nepal Bhasa Dictionary Committee, 2000.

Manandar T.L. Newari-English Dictionary: Modern Language of the Katmandu Valley / Ed. by A. Vergati. Delhi: Agam Kala Prakashan, 1986.

Pal P. The Art of Nepal. Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection. Berkeley; Los Angeles; L.: Los Angeles County Museum of Art and University of California Press, 1985.

Shakya M.B. Sacred Art of Nepal. Nepalese Paubha Paintings: Past and Present. Kathmandu: Handicraft Association of Nepal, 2000.

Sharma S.K. Indian Painted Scroll. Varanasi: Kala Prakashan, 1993.

Srinivasan S. High Tin Bronze Working in India: The Bowl Makers of Kerala // Archaeometallurgy in India / Ed. by V. Tripathi. Delhi, 1998. P. 241–250.

Vassilkov Ya.V. Pre-Mauryan “Rattle-Mirrors” with Artistic Designs from Scythian Burial Mounds of the Altai Region in the Light of Sanskrit Sources // Electronic Journal of Vedic Studies. 2010. Vol. 17. Issue 3 (December 5). <www.laurasianacademy.com/Mirrorscompressed.pdf>.