

Б. А. Литвинский, Т. И. Зеймаль

БУДДИЙСКИЙ СЮЖЕТ В ЖИВОПИСИ СРЕДНЕЙ АЗИИ

(К ИНТЕРПРЕТАЦИИ СЦЕНЫ ДАРОНОСЦЕВ
ИЗ АДЖИНА-ТЕПЕ)

В идеологической и культурной жизни домусульманской Средней Азии, как показывают последние археологические открытия (а также исследования письменных источников и лингвистического материала), буддизм играл чрезвычайно важную роль. Более того, буддизм и связанные с ним (хотя далеко не всегда им обусловленные) явления в области литературы, науки, архитектуры и т. д. оказали значительное влияние на последующее развитие среднеазиатской цивилизации в эпоху средневековья, причем в очень широком диапазоне — от медицины или возникновения суфизма до генезиса таких архитектурных сооружений, как центрический мавзолей и четырехайванное медресе. Сейчас можно с полной уверенностью утверждать, что буддизм следует рассматривать как неотъемлемую (и притом очень важную) составную часть среднеазиатской культурной жизни на протяжении почти целого тысячелетия.

В Южном Таджикистане, начиная с 1960 г., проводятся раскопки буддийского монастыря Аджина-Тепе. Монастырь (он датируется VII — началом VIII в.) представляет собой два небольших (50×50 м) каре построек, примыкающих одно к другому и соединенных между собой проходом. Каждая из половин монастыря имеет четырехайванную планировку; внутри юго-восточной части находится двор, в северо-западной — ступа. Ступа окружена оградой, которая состоит (как это нередко бывало в буддийской раннесредневековой архитектуре) из коридоров, маленьких святилищ и двухчастных помещений (целла — святилище и примыкающий к ней айван с выходом в сторону ступы), расположенных в центре каждой стороны ограды. Айваны всех двухчастных помещений соединены между собой длинными коленчатыми коридорами. Из коридоров северо-западного фаса имеются проходы в шесть маленьких целл-святилищ, составляющих внешний ряд помещений. Эти целлы (к ним следует прибавить и центральную — седьмую — соответствующего двухчастного помещения) имели внутри постаменты для скульптурных изображений Будд и других персонажей буддийского пантеона или небольшие вотивные ступы. Часть этих помещений уже полностью расчищена, и из завала извлечены остатки скульптуры.

Важное место в художественном убранстве монастыря Аджина-Тепе занимала и живопись, покрывавшая, судя по остаткам, почти все стены помещений монастыря (за исключением так называемых келий) и внутреннюю поверхность сводчатых потолков коридоров. Под воздействием постоянного притока почвенных солей те фрагменты, что сохранились *in situ* на стене, сильно пострадали. Уцелели отдельные участки, по которым (и то не всегда) удастся лишь примерно наметить характер изображений. Лучше сохранились те фрагменты живописи, которые вместе со штукатуркой стены или свода упали на пол помещений, образовав над ним довольно рыхлый завал. Процесс «высадки» солей на поверхности росписи таких упавших кусков был ограничен размерами самого куска, и это в значительной степени спасало живописи от дальнейшей порчи.

В этой небольшой заметке невозможно дать полное представление о памятниках искусства, обнаруженных при раскопках Аджина-Тепе. Главная особенность их — в сочетании художественных черт местного (среднеазиатского) происхождения с традициями, сюжетами и изобразительными приемами, присущими памятникам буддийского искусства на огромной территории.

Ярким примером такого сочетания служит один из фрагментов настенной живописи с изображением культовой сцены, который был найден в узком проходе, ведущем из коридора XXVIII в угловое помещение XXXI, в завале под полом, у левой щеки проема. Ее размеры — 75×50 см. На фрагменте изображены две мужских фигуры в белых одеждах, сидящие на поджатых под себя прямых ногах (поза глубокого колена и поклона). Фон изображения — красно-коричневый. По его полю разбросано несколько лепестков цветов. Слева композицию ограничивает изображение пучка цветов и нераспустившихся бутонов (лотос?).

По-видимому, фрагмент входил ранее в один из ярусов живописи на стене прохода. Сохранилась кайма, отделявшая его от вышележащего яруса изображений. Она состоит из цепочки белых овалов перлов, изображенных на узкой (3,4 см) черной ленте с белыми тонкими полосами по бокам. Нижний край композиции не сохранился, но (судя по расположению и величине фигур) общая высота яруса изображений составляла примерно 55—60 см (т. е. была чуть больше сохранившейся высоты).



Фрагмент настенной живописи из монастыря Аджина-Тепе

Обе фигуры на описываемом фрагменте примерно одинаковы по размеру (высота около 45 см), сидят (или стоят на коленях?) друг за другом и обращены вправо — в сторону помещения XXXI. Левая фигура почти полностью профильная; торс и голова правой фигуры несколько повернуты к зрителю. Согнутые ноги обеих фигур показаны в профиль, но немного сверху, так, что видно частично и левое бедро. Одевание типа глухого кафтана, свободное, покрывает все тело. Высокий ворот собран на шею тремя горизонтальными складками. Ткань на груди, на руках и на бедрах лежит свободно, подчеркивая позу и положение частей тела. В талии кафтан сильно перетянут поясом, собравшим одежду в мелкие вертикальные складки. Пояс довольно широкий, наборный, состоит из чередующихся черных и желтых пластин. Справа спереди к нему прикреплен кинжал в ножнах, подвешенный почти горизонтально с помощью двух колец (у правой фигуры) или двух пластин (у левой). У правой (от зрителя) фигуры на поясе, правее кинжала, имелось еще одно кольцо для подвешивания какого-то предмета (кошелька?). Кинжалы у обеих фигур одинаковой формы и размеров: слегка расширяющаяся у вершины желтая (золотая?) рукоять имеет чуть скругленный переход к прямому перекрестью; ножны (как и пояс) наборные, украшенные «золотом» (желтые пластины). С левой стороны на поясе у обеих фигур подвешен меч. Система его подвески не видна; о нем самом можно судить только по рукояти меча, расположенной примерно посередине бедра. На росписи перекрестье изображено под углом к гладкой рукояти, но, видимо, это попытка передать прямое перекрестье в перспективе. Вдоль правого (т. е. обращенного к зрителю) бедра правой фигуры виден узкий и длинный предмет черного цвета. Изображает ли он рукоять камчи или что-либо другое, судить трудно, так как далее фрагмент росписи обрывается. Об обуви мы можем судить по ее остаткам у правой фигуры — это черные, мягкие, облегающие сапоги без каблука, типа современных ичигов.

Голова левой фигуры сохранилась более полно. Крупный с небольшой горбинкой нос, широко раскрытые глаза, тонкие губы, над которыми проходит узкая изогнутая ниточка усов, выступающий вперед подбородок.

Участок росписи с лицом второй фигуры поврежден, но в какой-то степени можно дополнить представление о физическом типе персонажей, так как лицо правой фигуры развернуто в три четверти. Как и у левой фигуры, глаза показаны почти правильным овалом, широко раскрыты, брови приподняты дугой, что придает в целом лицу выражение испуга или удивления.

Прическа у обоих персонажей примерно одинакова. Волосы низко опускаются вперед, а на лбу их нижняя граница примерно повторяет контур бровей; височная часть заострена «клинышком». На макушке левой фигуры волосы несколько приподняты образуя приоткрытый выступ. Левая фигура украшений не имела, у правой — в ухе была продета серьга, состоящая из двух колец, соединенных между собой шариком перемычкой.

Каждый из персонажей держит двумя согнутыми в локте руками перед собой сосуд «дарами». В руках левой фигуры — кубок конической формы с треугольными вырезами у верхнего края. Контур кубка довольно сложный: узкий в придонной части, он резко расширяется в верхней трети, так что напоминает широкую чашу с загнутым внутрь краем, поставленную на высокую ножку. Нижняя часть кубка скрыта рукой. Сосуд окрашен в серо-голубой цвет, которым могли передавать цвет серебра.

Правая фигура держит, прижав к груди, более крупный сосуд. По-видимому, это золотое (судя по окраске желтым) желобчатое блюдо. Верхний край его ограничен горизонтальным узким валиком, поддона не видно. Содержание сосудов передано весьма обобщенно — крупными пальметками с фестончатыми краями, на плоскости которых показаны «прожилки».

В среднеазиатской фресковой живописи такая сцена встречается впервые. Ее содержание и то, что фреска была найдена при раскопках буддийского культового сооружения, не оставляют сомнения, что перед нами изображение буддийской церемонии, связанной с поклонением и приношением даров. Расположение фрагмента в завале (возле стены и «лицом» вверх) позволяет с уверенностью реконструировать его первоначальное положение на стене прохода. При этом получается, что дарители обращены лицом в сторону помещения XXXI, раскопки которого не закончены. Соседние помещения в одном случае дали обилие обломков глиняной скульптуры, среди которых было несколько изображений Будд, а в другом — остатки небольшой ступы в центре помещения.

Обычай подношений святыням очень широко распространен в буддийском ритуале. Их могли делать богатые и бедные, знатные и простые люди, монахи и буддисты.

В качестве приношений допускались цветы, светильники, лица, украшения, одежда, земельные участки. Размеры подношений не ограничивались. Так, Сюань Цзан сообщает, что правитель Бамиана регулярно жертвует монастырю все ему принадлежащее: от своей жены и детей до государственных сокровищ, наконец, отдает храму самого себя, после чего министры и приближенные «выкупают» своего правителя!

Согласно буддийской традиции, Будда и сам принимал дары. Первым крупным даром был сад царя Бимбисары, и тогда же было установлено правило, позволяющее монахам принимать такие дары².

Поэтому сцены подношения даров стали широко распространенным сюжетом в буддийском изобразительном искусстве. По всей вероятности, они имели и «агитационное» значение: будучи изображенными в культовых местах, они как бы напоминали верующему о необходимости сделать вклад в пользу храма или монастырской общины.

Однако судя по легендам, некоторым из дошедших до нас историческим источникам, а также по сохранившимся памятникам искусства, наиболее распространенным даром были цветы. В цейлонской хронике Mahāvamsa (VI в. н. э.) рассказывается о царе Бхатикабхайя (по В. Гейгеру и В. Рахуле — 38—66 гг. н. э.), что он однажды принес в жертву ступе столько цветов, что она до самого верха оказалась ими покрытой³.

В индийских преданиях рассказывается о Будде Дипанкаре (Dīpankara) — наиболее раннем из 24 предшественников Будды. Когда Дипанкара объявил о своем намерении посетить один город, его правитель собрал все цветы для торжественной встречи.

¹ S. Beal, Buddhist records of the western world, vol. 1, London, 1906, pp. 51—52. См. также сообщение Хой Чао: W. Fuchs, Huei-ch'ao's Pilgerreise durch Nordwest-Indien und Zentral-Asien у 726, «Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Jahrgang 1938», Berlin, 1938, S. 445—446.

² Д. Чаттападхьяя, Локаята Даршана, История индийского материализма, М., 1961, стр. 502.

³ «The Mahāvamsa or the great chronicle of Ceylon. Transl. into English by W. Geiger», Colombo, 1950, p. 241. См. также И. П. Миннаев, Очерки Цейлона и Индии. Из путевых заметок русского, ч. 1, СПб., 1878, стр. 104; W. Rahula, History of buddhism in Ceylon, Colombo, 1956, pp. 274—275.

гостя. Юный аскет Сумедха (Sumedha), хотевший также поднести цветы, нигде не мог их найти. Наконец, он встретил девушку, у которой было несколько лотосов. Она отдала аскету пять цветов, но с условием, что во всех будущих воплощениях она будет его женой. С цветами аскет Сумедха приблизился к Будде Дипанкаре и бросил цветы к его ногам, но цветы не упали на землю, а образовали веночек вокруг головы Дипанкары. Будда предсказал аскету, что в одном из своих будущих рождений тот станет Буддой Гаутамай⁴.

Как сообщается в одном хотано-сакском документе VIII—X вв., царю Канишке было передано пророчество Будды, что если он выстроит сангхараму вместе со ступой, то каждый, кто бросит к этой ступе даже один цветок, в будущем возродится среди богов⁵.

Последние два примера наглядно свидетельствуют о том, что буддисты рассматривали подношения как благочестивое деяние, которое со временем вознаграждалось.

Таковы легенды. Обратимся теперь к историческим фактам. По свидетельству Фа Сяня, правитель Хотана сам участвовал в буддийской церемонии, зажигая курительницы перед священными буддийскими изображениями и возлагая к ним цветы⁶. Этот же паломник сообщает, что в области Таксилы царь, министры и народ соперничают друг с другом в разбрасывании перед имевшимися там ступами цветов и возжигании светильников⁷.

Сходные данные он приводит и о других местах Индии. В биографии Сюань Цзана содержится такое любопытное для нас описание. Когда он посетил Кучу, буддийские монахи приветствовали его, а один из них вручил Сюань Цзану поднос, полный свежих цветов, а тот, в свою очередь, принес их в жертву изображениям Будды⁸. Сцена подношения верующими цветов Будде нашла отражение уже в гандхарском искусстве⁹ и была популярной и значительно позже¹⁰.

Об одном из храмов в Индии Фа Сянь сообщает чрезвычайно существенную подробность. Перед воротами этого храма каждое утро сидели продавцы цветов и курительниц, а тот, кто хотел сделать приношение, покупал их. «Правители многих областей также часто посылают посольства для того, чтобы принести жертвы»¹¹.

Что же подносят в качестве дара изображенные на фреске из Аджина-Тепе персонажи? Выше мы говорили, что художник передал «дары» весьма обобщенно — в виде крупных фестончатых лепестков с тонкими прожилками. Скорее всего, это цветы. Обратимся к фрескам аналогичного содержания, найденным в Восточном Туркестане и на Цейлоне.

В Турфане, например, по словам А. Грюнведеля, «в узких ходах, которые окружают средние кельи храмов и пещер, по бокам и на оборотной стороне стены украшались всегда изображениями легенды, которые рассказывают о приношениях какой-нибудь бодисатвы какому-то будде древних веков. Этот будда, может быть Кашьяпа или Дипанкара, принимает милостиво подарки — цветы или светильники, платье или украшение — и в то же время отвечает предсказанием бодисатве, когда он станет буд-

⁴ Так по санскритской версии. См.: N. C. Majumdar, A guide to the sculptures in the Indian Museum, pt. II, Delhi, 1937, pp. 30—33; H. Hartraves, The Buddha story in stone, Calcutta, 1924, pp. 4—6. См. также A. Foucher, Etude sur l'iconographie bouddhique de l'Inde, I, Paris, 1900, p. 77. Палийскую версию см.: T. W. Rhys Davids, Buddhist birth-stories (Jataka tales), London—New York, 1925, pp. 82—III 4. По палийской версии (р. 97), Сумедха преподнес 8 пригоршней цветов, а четырехста тысяч (!) арахантов поднесли благоволия и гирлянды, то же самое сделали девы и люди. В этой связи интересно изображение фигур деваты в восточнотуркестанской скульптуре — с ладонями, полными цветов. См.: A. Le Coq, Die buddistische Spätantike in Mittelasien, Pl. I — Die Plastik, Berlin, 1922, S. 26, Taf. 31/a, b; 36 (по-видимому, цветы были в руках и одной скульптуры с Аджина-Тепе).

⁵ H. W. Bailey, Viśa Samgrāma, «Asia Major», N. S., London, 1965, vol. XI, pt. 2.

⁶ Fa-Hsien, A record of the buddhist countries. Peking, 1957, p. 19. О пожертвовании принцем «в пользу Будд» наряду с прочими богатствами также разнообразных цветов сообщается в одном хотано-сакском тексте, см. H. W. Bailey, The profession of prince Tcūm-Thehi, «Indological studies in honour of W. Norman Brown», New Haven, 1962, pp. 19—20.

⁷ Fa-Hsien, Указ. раб., p. 27.

⁸ «The life of Hsuan-Tsang compiled by monk Hui-li», Peking, 1959, p. 38. О приношении верующими цветов к буддийским святыням см.: И. П. Миннаев, Указ. раб., стр. 73—96.

⁹ A. Foucher, L'art gréco-bouddhique du Gandhāra, I, Paris, 1905, fig. 139; H. Ingholt, Gandharan art in Pakistan, New York, 1957, fig. 101.

¹⁰ A. Foucher, Etude sur l'iconographie bouddhique de l'Inde, p. 77, сл.; «The way of the Buddha», Delhi — Bombay, s. d., fig. 55, 57, 66.

¹¹ Fa-Hsien, Указ. раб., pp. 30—31.

дой». Эти сцены называются «пранидха», «пранидхи» или «пранидхана»¹². В Восточном Туркестане — это сложные многочастные композиции, одним из элементов которых часто являлось изображение подношения коленопреклоненными персонажами сосудов с дарами (в том числе с цветами)¹³.

В этой связи необходимо сказать еще об одной буддийской церемонии, тесно связанной и переплетающейся с вышеописанной. Мы имеем в виду церемонию Урава-сатха, чрезвычайно подробно описанную буддийским паломником И Цзином (последняя четверть VII в. н. э.). Эта церемония связана с торжественной трапезой, сопровождаемой жертвоприношениями. Участники этой церемонии садятся близ основания священного изображения и простирают к нему сложенные руки и каждый молится иногда вслух. При этом они сидят на двух коленях таким образом, что «оба бедра поддерживают тело» (в переводе сказано, что этот способ коленопреклоненного сидения называется «монгольским», может быть следовало «тюркским»? — Б. Л. и Т. З.) Приносятся в жертву светильники, разбрасываются цветы, зажигаются жертвенник играет музыка, поют песни. Перед изображением Будды скапливается огромное количество цветов и светильников.

По одному из вариантов этой церемонии, на третий день перед изображением Будды стоят по 5 или по 10 девушек и несколько юношей. «Каждый из них несет жертвенник, или держит золотой сосуд для воды, лампу или некоторое количество прекрасных цветов или белую куропатку (или утку). Народ приносит и жертвует все виды туалетных принадлежностей, зеркала, футляры зеркалов и тому подобное — все подносится изображению Будды». В Тухара (Тохаристан) и Сули (Согд) эта церемония имеет свои особенности, о которых сообщается лишь то, что глава церемонии вначале жертвует балдахин из живых цветов¹⁴.

Чрезвычайно характерно подчеркивание источником особого положения колено преклоненных ног — именно такое мы видим на изображении из Аджина-Тепе. Это склоняет нас к мысли, что художник — автор росписи — воссоздал один из моментов этой или аналогичной буддийской церемонии.

Сами цветы в живописи, связанной с буддизмом, изображаются различно: иногда реалистично, в других случаях (например, в Идикут-Шахри) очень схематично и условно, совершенно аналогично аджина-тепинским.

Манера изображения цветов на блюдах, которые несут служанки вслед за знатными дамами на фресках Сигирии (Цейлон)¹⁵, также чрезвычайно близка аджина-тепинской. Мы видим на фреске те же фестончатые лепестки с прожилками, только расположение их на блюде более живописное и выполнены они с большим изяществом и тщательностью, но с сохранением условности и обобщенности в передаче природы. Очевидно, художники и не старались «выписывать» цветы, делать их похожими на какие-то конкретные образцы местной флоры (отсюда и сходство изображений цветов на фресках с весьма далеких друг от друга территорий — Цейлон, Южная Таджикистана, Восточный Туркестан). Их задачей было изобразить факт подношения его ценность и самих жертвователей. В последнем художник должен был быть особенно точен, если фреска писалась по заказу какого-то конкретного лица и от него делалось изображаемое подношение.

Тем самым мы подошли к самому ценному, что дает нам этот фрагмент росписи из Аджина-Тепе — изображению жертвователей. Если вся живопись и скульптура этого монастыря, найденная до сих пор, целиком была связана с традиционными культовыми изображениями и сюжетами и персонажи их были выполнены в соответствии с канонами и требованиями религии, то здесь художник вынужден был отойти от привычных штампов и образов и показать жителей этой области. Эта задача требовала творческого подхода, и мы видим, как используя те же художественные приемы, художник оказывается довольно беспомощным, когда надо показать фигуру или отдельную деталь в непривычном повороте или перспективе, как ему изменяет уверен-

¹² А. Грюнведель, Краткие заметки о буддийском искусстве в Турфане. СПб., 1908 («Записки Восточного отделения Русского археологического общества», т. XVIII), стр. 5.

¹³ A. Grünwedel, Bericht über archäologische Arbeiten in Idikutschari und Umgebung im Winter 1902—1903, München, 1905 (Abhandlungen d. Bayerischen Akademie d. Wissenschaften, I. Klasse, XXIV. Bd., I. Abt.), Abb. 144, Taf. II/I, XVII; его же, Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch Turkistan, Berlin, 1912, S. 43, 184, 193, 209—210, 227, 239, 241 u. a., Figs. 265—266, 544—567 u. a.; E. Waldschmidt, Gandhara. Kutscha. Turfan, Leipzig, 1925, S. 37, Taf. 16.

¹⁴ I-Tsing, A record of the Buddhist religion as practised in India and the Malay Archipelago (A. D. 671—695). Transl. by J. Takakusu, Oxford, 1896, pp. 35—53. (относительно способа сидения см. стр. 42).

¹⁵ V. A. Smith, A history of the art in India and Ceylon, 3d ed., Bombay, s. a. pp. 99—100, pl. 90—91 A. K. Coomaraswamy, History of Indian and Indonesian art, London—Leipzig—New York, 1927, pl. LI.

ность и четкость линии в передаче земного, реального персонажа, деталей его одежды. Однако художник, несомненно, стремился точнее передать образы местных тохаристанцев в характерных для них костюмах, с тем оружием, которое они обычно носили. В какой-то степени мы можем доверять художнику и в правильности изображения физического типа тохаристанцев.

Судя по богатству оружия и дарам, перед нами — представители имущего класса Тохаристана — молодые воины — дихканы (чакиры?). Очень возможно, что они составляют свиту какой-то важной персоны (или персон)¹⁶. Тогда главная фигура (или фигуры) должна находиться где-то на продолжении фрагмента справа. В качестве близкой аналогии необходимо привлечь одну сцену в «пещере меченосцев» в Минг-Ой близ Кызыла. Здесь изображена группа из четырех стоящих, обращенных влево, знатных персонажей (А. Грюнведель называет их «изображениями жертвователей»). Перед ними, на коленях, обращенная вправо, меньшая по масштабу фигура слуги, держащего перед собой чашу с дарами. У слуги такой же пояс, как и у его господ, к нему подвешен кинжал, но остальные детали из-за разрушенности неясны, так же как из прорисовки и описания¹⁷ остается неизвестным, был ли здесь второй коленопреклоненный персонаж. По своей позе фигура слуги росписи в Минг-Ой чрезвычайно близка правой фигуре аджина-тепинской сцены. Вполне вероятно поэтому, что на Аджина-Тепе и в Минг-Ой при решении близкого сюжета использовалась близкая (или идентичная) и композиционная схема.

Уместно в связи с этой сценой также вспомнить «дароносцев» на Бамианской росписи (VI в. н. э.). Ее исследователи отмечали разные физические типы изображенных персонажей¹⁸. Л. И. Альбаум высказал мнение, что на этой сцене представлены «...народы, имеющие определенное отношение к буддизму, очевидно исповедующие его или признающие в какой-то мере догмы этой религии», причем некоторые из фигур он считает (на основании детального анализа костюма, украшений и т. д.) изображениями жителей северного Тохаристана¹⁹.

На наш взгляд, наблюдения Л. И. Альбаума во многом справедливы. Что же касается интерпретации бамианской росписи, то она становится ясной из вышеприведенного сообщения Фа Сюня о присылке правителями многих областей посольств к одной из тамошних буддийских святынь для принесения пожертвований.

Интересные результаты дает сравнение персонажей аджина-тепинской росписи и фресок Балалык-Тепе, не имеющих ярко выраженной религиозной окраски. Обращает на себя внимание близость этнического типа, особенно очевидная для аджина-тепинской фигуры с лицом, повернутым в $\frac{3}{4}$. Достаточно сопоставить ее, например, с фигурой 13 первой группы западной стены Балалык-Тепе или с фигурами второй группы той же стены²⁰. Совпадают также такие признаки, как безбородость, детали прически — опущенная треугольником по средней линии лба «челка», клиновидная прядь возле уха. Одинакова форма ножен кинжалов и способ крепления их к поясу с помощью пластин, фасон обуви (ичиги). Серьга в ухе правого персонажа нашей фрески аналогична серьге в ухе слуги, (фигура № 17), изображенного на западной стене Балалык-Тепе²¹.

Наконец, поза фигур — сидящие на пятках коленями вперед — также встречается у некоторых персонажей живописи Балалык-Тепе (слуга на рис. 116, фиг. 24). Вместе с тем нельзя не отметить и ряд существенных различий. В первую очередь это относится к разнице в костюме (здесь нагдухо застегнутый кафтан, на балалыкской росписи — распахнутый, с отворотами; здесь рукава и штаны — в складках, на балалыкской росписи — гладкие). Видимо, эти различия определяются разным характером изображенных сцен (парадный пир и подношение даров) и тем, что здесь мы, может

¹⁶ Характерно, что на фресках из Сигирии подношения на блюдах несут служанки. Они идут позади своих патресс, у которых в руке только один цветок, и отличаются более скромными украшениями.

¹⁷ A. Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch Turkistan*, S. 56, Fig. 116. Ср. другой (значительно менее похожий) вариант этой сцены (также из Минг-Ой): A. Le Coq, *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien*, Tl. III, Berlin, 1924, S. 27—28, Taf. 1.

¹⁸ A. Godard, V. Godard, I. Hackin, *Les antiquités bouddiques de Bamiyan*, Paris, 1928 (MDAFA, t. II), pp. 23—24, pl. XXIII, XXIV.

¹⁹ Л. И. Альбаум, *Балалык-Тепе. К истории материальной культуры и искусства Тохаристана*, Ташкент, 1960, стр. 169. Недавно М. Буссалли вновь подчеркнул связи живописи Балалык-Тепе и Бамиана, см.: M. Bussagli, *Painting of Central Asia*, Geneva, 1963, pp. 35—36.

²⁰ Л. И. Альбаум, *Указ. раб.*, рис. 107, 109.

²¹ Л. И. Альбаум отметил для живописи Балалык-Тепе интересную деталь: серьги имеются только у слуг и у женщин (стр. 168). Это наблюдение является еще одним доводом в пользу того, что аджина-тепинские «дароносцы» лишь спутники-слуги какой-то важной особы.

быть, имеем представителей разных сословий (аристократическая верхушка со слугами и воины). Тем самым мы получаем более полное представление о внешнем облике и costume жителей Тохаристана. Следует отметить также различия в форме кубков и чаш в руках персонажей из Аджина-Тепе и Балалык-Тепе.

Что касается уровня художественного исполнения аджина-тепинских «даронцев», то он значительно уступает мастерству художника, выполнившего роспись в Балалык-Тепе. И дело тут не в иных приемах (они, по-видимому, очень близки) или уровне мастерства, а в специфике сюжета. Очевидно, аджина-тепинскому мастеру-специалисту (мастерам?) по культовой иконографии, блестяще справлявшемуся с традиционными буддийскими сюжетами (и это мы видим по сохранившимся остаткам живописи на Аджина-Тепе), «мирские» среднеазиатские персонажи удавались значительно слабее.

До недавнего времени буддийская живопись Средней Азии практически не была известна: небольшие фрагменты, найденные при раскопках буддийских памятников, не позволяли составить о ней ясное представление. Сейчас положение коренным образом изменилось. На Аджина-Тепе обнаружены многочисленные образцы настенной и плафонной буддийской живописи, в которой варьируются изображения Будды. Особое место занимает сцена, которой посвящена статья: здесь в культовой буддийской церемонии принимают участие светские персонажи. Изображение этой сцены конкретизирует наши представления относительно церемониальной стороны жизни среднеазиатских буддийских монастырей, демонстрирует иконографическую близость схем, столь широко отраженных в восточнотуркестанской буддийской живописи. Она показывает, и это еще более существенно, что буддийская живопись Средней Азии не была изолированным или чужеродным элементом, а находилась в теснейшей связи со всей среднеазиатской живописью, являясь ее неразрывной частью. Творцы буддийской живописи Средней Азии, погружаясь в мир буддийских образов и сюжетов, вместе с тем видели перед собой реальный мир тогдашней среднеазиатской действительности и создавали свои произведения, используя столь близкие им традиции среднеазиатской живописи.
