

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

В.В. Вертоградова

Живопись древней Индии
по «ЧИТРАСУТРЕ»
из «Вишнудхармоттарапураны» —
теория и технология



МОСКВА
НАУКА — ВОСТОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА
2014

УДК 75.02(540)"1"

ББК 85.14(5Инд)

В35

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда,
проект № 14-04-16062*



Рецензенты:

доктор филос. наук В.К. Шохин
доктор филос. наук В.Г. Лысенко

Вертоградова В.В.

Живопись древней Индии по «Читрасутре» из «Вишнудхармоттаратураны» — теория и технология / В.В. Вертоградова ; Ин-т востоковедения РАН. — М. : Наука — Вост. лит., 2014. — 224 с. : ил. — ISBN 978-5-02-036555-1

Работа представляет исследование и первый перевод на русский язык с санскрита самого раннего из дошедших до нас индийских трактатов (нач. — сер. I тыс.) по теории и технологии живописи. Трактат содержит как технические рецепты приготовления грунтов, красок и пр., так и первые в данной области теоретические построения по эстетике и теории искусства (учение о пропорциях, учение о цвете, учение о планиметрических построениях, учение об индийском «мимесисе»). Поскольку культурологическое исследование «Читрасутры» и осмысление ее как источника по теории искусства невозможно без предварительного филологического изучения, рассмотрение ЧС в данной работе проведено на основе исследования текста, а именно на воссоздании его генеративных моделей с учетом различных факторов интертекстуальности. Применение подобной методологии дает возможность исследовать механизмы порождения текста, вскрывающие одновременно и механизмы культуры. Это позволило автору не только описать уникальный случай построения теоретического трактата об искусстве живописи, но и показать существенные моменты формирования древнеиндийского науковедения.

© Вертоградова В.В., 2014
© Институт востоковедения РАН, 2014
© Редакционно-издательское оформление.
Наука — Восточная литература, 2014
© Юдина М.Э., художественное
оформление, 2014

ISBN 978-5-02-036555-1

СОДЕРЖАНИЕ

Введение. «Читрасутра» – трактат по теории и технологии живописи	7
ГЛАВА I. «Читрасутра»: актуальный текст, «виртуальный текст», метатекст	15
1. Текст, пролог, колофон	15
2. Учение о речении (<i>vākya</i>)	18
3. Культурные шаги на базе языкового строительства	21
ГЛАВА II. «Читрасутра»: от учения о дискурсе и тексте – к построению общей теории живописи	25
1. Учение о восьми базовых составляющих (<i>guṇa</i>)	25
(1) Иконометрия (<i>pramāṇa</i>): к «портрету» <i>махануруши</i>	26
(2–4) Планиметрические модели (<i>sthāna</i>) и феномен «убывания и возрастания» (<i>kṣaya-vṛddhi</i>)	38
(5) Установление живописного пространства (<i>bhūlamba</i>)	49
(6) Индийский «мимесис» (<i>sādrśya</i>)	51
(7–8) Свойства-установки: «сладость» (<i>madhuratva</i>) и «отчетливость» (<i>vibhaktata</i>)	54
2. Учение о четырех средствах выразительности (<i>bhūṣaṇa</i>)	57
(1) Контур (<i>rekhā</i>), творящий форму	57
(2) Цвет (<i>varṇa</i>)	58
Древнеиндийские цветовые построения и их современная интерпретация	58
Древнеиндийские цветовые коды	59
Учение об основных цветах	62
Концепция <i>chavi</i>	63
Древнеиндийская и древнегреческая теории цвета	69
(3) Моделировка (<i>varṭanā</i>)	72
(4) Орнаментация (<i>bhūṣaṇa</i>)	76
3. Построение общей теории живописи (<i>citra-vidha</i>)	76

Глава III. «Читрасутра»: теория живописной эмоции (<i>citra-rasa</i>)	81
1. Учение о «расовых взглядах» (<i>rasa-dṛṣṭi</i>)	81
2. «Расовая прагматика» живописи	83
3. «Раса покоя» (<i>śānta-rasa</i>): восемь или девять <i>рас</i> ?	84
4. «Живописная <i>раса</i> » (<i>citra-rasa</i>) и цвет	85
Глава IV. «Читрасутра»: живописный процесс и мастера	87
1. «Живописное сознание-замысел» (<i>citra-saṃjñā</i>) и медитация в живописном процессе	87
2. Техника визуализации	89
Глава V. «Читрасутра»: технологические характеристики живописи	91
1. Стенопись (<i>bhittika</i>): грунты (<i>bhūmi</i>) и связующие (<i>drāvaṇa</i>)	92
2. Живопись на досках (<i>phalaka</i>) и на ткани (<i>paṭa</i>)	93
ЧИТРАСУТРА (перевод с санскрита)	97
Комментарий	155
Приложение	
НРИТТАСУТРА (перевод с санскрита)	190
Комментарий	194
РАСАДХЬЯЯ (перевод с санскрита)	196
Комментарий	200
Заключение	202
Conclusion	206
Список сокращений	210
Указатель терминов	211
Библиография	214
Summary	220
Список иллюстраций	222

CONTENTS

Introduction. The <i>Citrasūtra</i> : A Treatise on the Theory and Techniques of Painting	7
CHAPTER I. The <i>Citrasūtra</i> : Actual Text, Virtual Text, Metatext	15
1. Text, Prologue, Colophon	15
2. Teaching on the Saying (<i>vākya</i>)	18
3. Cultural Steps on the Basis of Language Construction	21
CHAPTER II. The <i>Citrasūtra</i> : From the Teaching on the Discourse and the Text to the Construction of a General Theory of Painting	25
1. The Eight Basic Components (<i>guṇa</i>)	25
(1) Iconometry (<i>pramāṇa</i>): Towards a "Portrait" of the <i>Mahāpuruṣa</i>	26
(2–4) Planimetric Models (<i>sthāna</i>) and the Law of Diminution (<i>kṣaya</i>) and Growth (<i>vṛddhi</i>)	38
(5) Establishing the Pictorial Space (<i>bhūlamba</i>)	49
(6) Indian "Mimesis:" (<i>sādṛśya</i>)	51
(7–8) Properties of Painting: Sweetness (<i>madhuratva</i>) and Lucidity (<i>vibhaktata</i>)	54
2. The Four Adornments (<i>bhūṣaṇa</i>)	57
(1) Outline (<i>rekhā</i>) that Creates Form	57
(2) Colour (<i>varṇa</i>)	58
Ancient Indian Colour Paradigms and Their Modern Interpretation	58
Indian Colour Codes	59
Teaching on the Basic Colours	62
The <i>chavi</i> Concept	63
Ancient Indian and Ancient Greek Theories of Colour	69
(3) Modelling (<i>varṭanā</i>)	72
(4) Ornamentation (<i>bhūṣaṇa</i>)	76
3. Constructing the General Theory of Painting (<i>citra-vidha</i>)	76

CHAPTER III. The <i>Citrasūtra</i> : The Theory of the Pictorial Emotion (<i>citra-rasa</i>)	81
1. Teaching on the “ <i>Rasa</i> Looks” (<i>rasa-dṛṣṭi</i>)	81
2. The “ <i>Rasa</i> Pragmatics” of Painting	83
3. The <i>Rasa</i> of Tranquillity (<i>śānta-rasa</i>): Eight or Nine <i>Rasas</i> ?	84
4. “Pictorial <i>Rasa</i> ” (<i>citra-rasa</i>) and Colour	85
CHAPTER IV. The <i>Citrasūtra</i> : The Artistic Process and the Artists	87
1. Pictorial Consciousness/Conception (<i>citra-saṃjñā</i>) and Meditation in the Artistic Process	87
2. Visualisation Technique	89
CHAPTER V. The <i>Citrasūtra</i> : Technical Aspects of Painting	91
1. Wall-Painting (<i>bhittika</i>): Primings (<i>bhūmi</i>) and Binding Agents (<i>drāvaṇa</i>)	92
2. Painting on Wood (<i>phalaka</i>) and on Cloth (<i>paṭa</i>)	93
THE <i>CITRASŪTRA</i> (translation from the Sanskrit)	97
Comments	155
Appendix	
THE <i>NR̥TTASŪTRA</i> (translation from the Sanskrit)	190
Comments	194
THE <i>RASĀDHYĀYA</i> (translation from the Sanskrit)	196
Comments	200
Conclusion	202
List of Abbreviations	210
Index of Terms	211
Bibliography	214
Summary	220
List of Illustrations	222

Введение. «ЧИТРАСУТРА» – ТРАКТАТ ПО ТЕОРИИ И ТЕХНОЛОГИИ ЖИВОПИСИ

Содержание термина *чумпа* (*citra*¹), который обычно передают словом «живопись» (painting, peinture)², в древней Индии охватывало живопись на досках (*phalaka*), на ткани (*paṭa*), стенопись (*bhittika*), грим для лица и тела танцоров (*aṅgaracana*) и театральную бутафорию (*pusta*).

Отдельные элементы, ставшие потом составными частями учения о *чумпе*, первоначально представляли руководства для мастеров (ср. упоминающееся в «Читрасутре» 40.29, но не дошедшее до нас сочинение Surasendrabhūmija «Наставление о слоях грунта (для доски под роспись)»), а затем оформлялись внутри других дисциплин.

Рецепты по технологии стенописи (приготовление грунтов, клеев, красок) вошли в руководства по строительному искусству (*vāstuvidyā*). (См. главу, посвященную *vajralepa* («грунт на бычьем клею»), сохранившуюся в тексте о строительстве «Самаранганасутрадхара» (*Samarāṅganasūtradhāra* 71).)

Учение о пропорциях (*pramāṇa*) формировалось для сакральных изображений (*pratimā*) – объемных, рельефных и рисованных, – предназначавшихся для ритуального почитания. Самые ранние изложения этого учения сохранились в тибетском переводе индийского трактата «Читралакшана» (далее ЧЛ).

Основы учения о цвете впервые начали разрабатываться применительно к гриму для танцоров и оформлению ритуальной (танцевальной) площадки (*raṅga*) (ТКх 27, НШ 21, 76).

Все эти технические приемы и установки, касавшиеся разных сторон *чумпы*, имели различную природу и вызывали большие трудности при любых попытках создать на их основе общее учение о *чумпе*, представляющее тематическое

¹ Основные значения др. инд. *citra* – «пестрый», «яркий», «разноцветный»; см. также KEWA: 386.

² Мы не касаемся здесь позднего учения о *чумпе* как раскрашенной круглой скульптуре и *ардхачумпе* как цветном рельефе, известного из трактата ЧЛ, входившего в «Шильпаратну» (XVI в.).

и тем более композиционное единство, связанное «с типом построения и завершения целого», на что были ориентированы первые теоретические сочинения, составлявшиеся в жанре сутр.

К началу нашей эры можно отнести формирование текста, ставившего целью изложить основы новой дисциплины *читравидья* (учение о *читре*).

Как самостоятельная область теоретической мысли *читравидья* складывалась в формате нескольких метатекстовых жанров и пыталась ответить на вопрос, что делает изображение произведением живописи (*читры*). Именно в поисках ответа на этот вопрос, а не с целью обучения приемам мастерства, постепенно рождались специфические категории, присущие *читравидье*, а также происходило выстраивание ее как единой системы.

Наука о живописи до «Читрасутры»

Первые тексты, посвященные проблемам живописи, и их основные установки можно представить по сохранившимся пассажам-упоминаниям, содержащим матрики-программы учения о живописном искусстве, как оно сложилось до составления «Читрасутры» (далее ЧС). К таким матрикам можно отнести пассаж, сохранившийся в комментарии Яшодхары на «Камасутру» Ватсьяны. Близкий к этой матрике перечень упомянут в «Натьяшастре» Бхараты.

В сопоставлении с исследуемой нами «программой» ЧС эти пассажи дают возможность реконструировать основные положения ранней *читравидьи* и выявить принципы их дальнейшей трансформации³.

Кроме указанных свидетельств о ранней *читравидье*, до нас дошел текст сохранившегося в тибетском переводе (IX–XI вв.) раннего санскритского трактата «Читралакшана» Нагнаджита «Характерные признаки живописи» (тиб. *ri-mo 'i'mtshan-nyid*: Данджур, нартанское издание т. го, л. 11а–23а). Трактат сохранился частично, впервые издан и переведен на немецкий язык Б. Лауфером (Laufer 1913)⁴, на русский язык с тибетского – М. И. Воробьевой-Десятовской (Воробьева-Десятовская 1965: 19–41).

Индийским исследователем А. Ч. Састри (Sastri 1987) были предприняты попытки восстановления санскритского текста ЧЛ на основе сохранившегося тибетского текста. Подобная практика может представлять интерес, но нуждается в разработке теоретической текст-лингвистической базы.

³ Более подробно о сопоставлении этих матрик с учением ЧС см. с. 82.

⁴ Английский перевод с немецкого выполнен Б.Н. Госвами и П.Л. Дахман-Деллапикколой (Goswamy and Dahman-Dallapiccola 1976).

Значительный вклад в изучение ЧЛ принадлежит выдающемуся немецкому исследователю Густаву Роту (Roth 1990).

Текст ЧЛ, в основе своей индуистского памятника, вошедшего впоследствии в тибетский буддийский канон, по тем характеристикам живописного искусства, которые он затрагивает (трактат содержит кроме вступительных глав-легенд главу о размерах *чакравартина*), представлял близкий по времени, а в некоторых характеристиках более ранний, чем ЧС, тип трактата, отдельные положения которого мы будем привлекать в нашем исследовании.

«Читрасутра» как текст по основам *читравидьи*

Обращаясь к «Читрасутре» как к трактату по теории живописи, которому удалось осмыслить и сформулировать основные положения *читравидьи* и создать целостное учение, связанное, как будет показано, с современными ей науковедением и философией, надо заметить, что текст ЧС засвидетельствовал для нас не только ценное сочинение об искусстве живописи, но и сам процесс строительства такого сочинения, имеющего при этом общую ментальную задачу. Поэтому те понятия ЧС, которые нам предстоит прояснить, будут прежде всего **текстовыми** и понятиями, то есть закодированными комплексом текстов, известным под именем «Читрасутра», а также текстов, могущих быть принятыми и фиксированными в этом комплексе (в данном случае имеет место текстовая пресуппозиция). Особенность такого кодирования — широкое поле интертекстовых связей при сохранении актуальной ментальной модели.

В связи с этим рассмотрим прежде всего особенности и ангажированность ЧС как вида текста.

1. «Читрасутра» как пуранический текст

Трактат ЧС дошел до нас в составе пуранической литературы вишнуитского толка, составляя раздел «Третьей кханды» (*trīṭhā khaṇḍa*, далее ТКх) пуранического сочинения «Вишнудхармоттарипурана» (ВД)⁵. Это дает основания для рассмотре-

⁵ Позиция ВД среди огромной пуранической литературы не вполне ясна. По мнению одних исследователей, ВД является самостоятельной пураной, другие считают ее частью «Вишнупураны». Об этом втором предположении как будто свидетельствует тот факт, что название «Вишнудхармоттара» не встречается в обычных списках *маханупуран* и *упанупуран*. С другой стороны, в «Нарадияпуране» (NP I. 94; Shah 1958, xxii) упоминается ряд тем, относящихся к описанию религиозных обрядов, правил поведения и пр., которые имеют название *вишнудхармоттара* и составляют наряду с *дхармашастрой* и *артхашастрой* часть «Вишнупураны».

ния ЧС по крайней мере на трех уровнях: 1) как пуранического текста; 2) как части уникального сочинения, дающего обзор и систематизацию разных видов искусств; 3) как самостоятельного трактата по теории и технологии живописи.

В качестве пуранического текста, содержащего описание мира, ВД, как и многие другие пураны, имеет разделы, посвященные медицине, астрономии, грамматике и пр. При этом ни одна из пуран не включает подробное описание живописи. Таким образом, текст ЧС в составе ВД есть одно из звеньев общего описания мира, причем звено, отсутствующее в других пуранах⁶.

Текст ВД в том виде, в каком он дошел до нас, состоит из трех кханд (частей). Первая кханда содержит 269 адхъяй (глав). Как и во многих других пуранах, она посвящена описанию творения мира. Кроме того, содержит генеалогии царей и царственных подвижников *риши*, легенды о них, а также описание ритуалов (поминальных *шраддха*, прославления *стотра* и др.) Вторая состоит из 183 глав. Включает небольшие сочинения, посвященные дхарме и раджанити, описания основных стадий жизни человека – *ашрам*. Здесь имеется трактат по астрономии и несколько глав, посвященных медицине. Третья кханда состоит из 365 глав и содержит описания разных видов искусств.

По-видимому, ЧС как часть ВД продолжала функционировать наряду с другими трактатами о живописи и спустя тысячелетие после ее составления. Самые старые рукописи ВД сохранились на бересте, а ее использование закончилось во время Акбара (Nardi 2007: 6).

2. «Читрасутра» как часть «Третьей кханды» ВД

Безымянному сочинению, составляющему «Третью кханду» ВД, которое мы условно называем ТКх, удалось навести мост между двумя циклами: мусическим и техническим. В значительной степени такое построение оказалось возможным не только благодаря рассмотрению живописи в сфере технических искусств-ремесел, где она обычно занимала периферийную позицию (мотивировка такого рассмотрения – возведение дома божества – содержится в первом прологе к ЧС (ТКх 1)), но и благодаря подключению *читры* к мусическому циклу – при разработке соответствующей модели описания.

⁶ Что касается датировки ВД, то здесь возможны лишь приблизительные очертания верхней и нижней границ текста с этим названием, но при этом неясно, с каким объемом. Упоминание Альберуни (XI в.) двух сочинений, называемых «Вишнудхарма», было специально исследовано Г. Бюлером, установившим, что отрывки, которые цитирует Альберуни, принадлежат ВД. Очевидно, текст ВД был известен до Альберуни, то есть раньше XI в. Тот факт, что ВД упоминается в «Вишнусахасранамабхашье», комментарии на «Вишнусахасранаму», приписываемом Шанкаре, может дать основания датировать текст VII–VIII вв. Примерно в этих же границах датировал текст ВД М. Винтерниц (Winternitz 1958: 380). См. также: Shah 1958: xxvii.

Как памятник по теории искусства «Третья кханда» почти не исследована. Текст ТКх был издан Приябалой Шах (Shah 1958). В предисловии к изданию Шах приводит ряд соображений о содержании и датировке памятника, в целом относя его к гуптскому времени.

При всей рыхлости композиции ТКх можно видеть, что текст о живописи представлен и оформлен в ней как самостоятельный трактат, маркированный собственным прологом и завершающим колофоном (ТКх 35–43). В отличие от него текст о *вастувидье* и ритуале (последняя часть ТКх) не имеет колофона и структурно почти не связан с «Читрасутрой»⁷.

Таким образом, текст ЧС в составе ВД занимает не вспомогательные позиции, а сам показан как сформированный на основе иных дисциплин. Его структура осмыслена как построение теории живописи, а не собрание полезных наставлений о ремесле при обучении архитектуре, хотя стилистика наставлений (употребление Опитатива и пр.) присутствует в некоторых главах памятника.

3. «Читрасутра» как самостоятельный трактат по теории и технологии живописи

О том, что ЧС могла выступать как самостоятельный текст, который, видимо, изучался независимо от ВД, свидетельствует «Куттанимата» Дамодарагупты (Kuttanimata 1925), главного советника Лалитадити (VIII в.). Согласно этому тексту, образованная гетера Малати изучала классические тексты, посвященные разным искусствам: для искусства танца – «Натьяшастру» Бхараты, сочинение Даттилы о музыке (Mukund 1988)⁸ и трактат о живописи «Читрасутру».

Учение о живописи после ЧС

Что касается более поздних индийских сочинений о живописи, то во многих из них живопись рассматривается как раздел *вастувидьи*, излагающий большей частью технологические стороны живописи. При этом сведения о живописи, в ряде случаев соотносимые с ЧС, имеют разный уровень, характер и смысл в структуре *читравидьи*, и могут быть поняты и оценены только при специальном

⁷ Этот недостаток составители ТКх пытались исправить, соорудив для всего текста ТКх еще один пролог (Первая глава ЧС), как-то связавший ЧС с сооружением храма-святилища для *пуджи* и, таким образом, соотнесший учение о живописи с архитектурой. В дальнейшем эта тема в тексте не разрабатывается, а мотивация *читравидьи* переходит к лингвальным и мусическим областям знания.

⁸ Сочинение Даттилы – один из ранних трактатов по музыке типа *гандхарва*. Как считает Мукунд, это была вокальная музыка.

исследовании этих текстов. Тогда, видимо, будут сделаны выводы и о теоретической значимости этих учений.

Среди таких сочинений наиболее важными можно считать следующие:

- «Самарангана-сутрадхара» (главы о живописи 71–83) – сочинение царя Бходжи (XI в.). При описании живописи многое заимствует из ЧС, в основном по технологии живописи. Интерес представляет разработка учения об *aṣṭāṅgāni* «восемь членов (ступеней стенописи)» – теоретическое построение на основе технологических рекомендаций (перекликается с 40-й главой ЧС).
- «Апараджита-приччха» («Вопросы Апараджиты, заданные Вишвакарману, основателю науки об архитектуре») (XII в.). Имеется раздел о живописи, плохо сохранившийся.
- «Абхилашитартха-чинтамани» («Чинтамани⁹ достижения смысла») (XII в.), другое наименование «Манасолласа» («Свет постижения смысла») – научное сочинение энциклопедического характера. Третья *пракарана* (часть) памятника посвящена живописи, которая рассматривается как один из двадцати видов удовольствия (*upabhoga*). Это наиболее значимое сочинение по *читравидье* периода средневековья, по-видимому, одно из немногих, где можно наблюдать не только компилятивное сокращение материала, но и определенное изменение учения (по сравнению с ЧС), создание новых матриц: например, учение о пяти великих *стханах* (*pañca-mahāsthāna*). Хотя имеется английский перевод памятника, текст его мало изучен и требует специального исследования.
- «Шильпаратна» – текст о строительстве и ритуале. Глава 46-я первой части памятника, под именем «Читралакшана», посвящена живописи. Составлена брахманом Шрикумарой, при покровительстве царя Деванараяны, правившего в Керале в XVI в. Поскольку первая часть «Шильпаратны» посвящена *вастувидье*, то текст о живописи прокламируется как предмет, относящийся к архитектуре. Цель живописи, определяемая в первых же стихах памятника, – украшение дворцов (*vimāna*), надвратных башен (*gorura*) и пр., т. е. городской архитектуры. Далее описывается новая концепция термина *читра*, выстраивающая отношения скульптуры *читра* (*citra*), рельефа *ардха-читра* (*ardhacitra*) и собственно живописи *читра-абхаса* (*citrābhāsa*). По этому учению, не известному в ранних сочинениях, живопись *читра-абхаса* рассматривается как отражение скульптуры *читры*.

⁹ *Чинтамани* – драгоценный камень, исполняющий желания.

Изучение «Читрасутры» в новое время

Индийским текстам о живописи (и в частности ЧС) не суждено было в новое время пройти столь основательного и продолжительного периода изучения и текстологического исследования, как это произошло с ведийскими памятниками, с правовыми и политическими санскритскими трактатами, по которым уже с XVIII в. стали появляться переводы и комментирование источников, специальные словари, началось осмысление культурной традиции. Однако ни один текст по *читравидье* невозможно перевести ни с одним классическим санскритским словарем, куда не включена терминология, относящаяся к этой области знания.

Изучение ЧС началось с публикации в 1913 г. в Бомбее издательским домом «Венкатешвара» всего санскритского текста ВД, изданного без критического аппарата по одной рукописи.

В 1958 г. в Бароде выходит первое критическое издание текста третьей части ВД, осуществленное Приябалой Шах, посвященное всем видам искусств. Издание основано на четырех рукописях (А, В, С, D), выполненных на бумаге и на бересте. В примечаниях к изданию, составивших второй том публикации, даются ценные замечания и находки, связанные с интерпретацией некоторых терминов и пассажей ТКх. Часть их относится к ЧС.

Первым современным переводчиком и исследователем ЧС была известный американский историк индийского искусства, профессор Калькуттского университета Стелла Крамриш, опубликовавшая в 1924 г. в Калькутте перевод сутры на английский язык, предпослав ему введение. Публикация ценна как первое и притом провидческое слово об этом уникальном памятнике. К сожалению, перевод был сделан с одной-единственной рукописи, дошедшей в плохом состоянии. Поэтому многие важные для понимания текста места памятника остались темными, о чем упоминает сама автор перевода. Не исследована основная часть терминологии трактата.

В 1978 г. в Индии появился второй перевод ЧС, выполненный профессором Бародского университета К. Сиварамамурти, сделанный на основе текста, изданного Приябалой Шах. Этому переводу на английский язык предпослано введение, посвященное живописному искусству Индии, датировке ЧС, техническим приемам живописи, вновь открытым материалам по *читравидье* (на языке телугу). Однако автор не касается ни проблем структуры текста, ни формирования его доктрины.

Исследование Паруль Даве Мукерджи (Mukerji 2001) добавляет к известным текстам рукописей ВД критического издания П. Шах вновь обнаруженные рукописи из Непала и Бангладеш. К сожалению, у меня не было возможности при переводе ЧС учесть и эти рукописи, что я надеюсь сделать в следующей публикации.

После перевода С. Крамриш текст ЧС не был предметом специального исследования, за исключением статьи А. Кумарасвами (Soomaraswamy 1936), посвященной «Третьей кханде» ВД как тексту об искусствах.

Ряд ценных наблюдений, важных для понимания ЧС, был сделан авторами сочинений по различным проблемам индийского искусства. К их числу кроме ценных статей и книг А. Кумарасвами можно отнести статьи В. Рагхавана (Raghavan 1933; 1973), некоторые разделы в книге Д.Н. Шуклы (Shukla 1958). Конкретные положения этих сочинений рассматриваются и анализируются нами при исследовании категорий *читравидьи*. Среди этих работ наиболее ценный вклад в понимание технологии индийской живописи (включая ЧС), принадлежит Сири Гунасингхе (Gunasinghe 1957). Значительное внимание уделено «Читрасутре» И. Нарди в ее монографии (Nardi 2012), которая на основе прежних исследований рассматривает основные понятия теории индийской живописи, «как они описаны в читрасутрах» (при этом целью изучения текстов о *читре* объявляется «совокупное чтение сутр без обязательного понимания отдельных слов и строф»).

Наша задача – на основе исследования санскритского текста «Читрасутры» дать полный перевод памятника; воссоздать контуры теории живописи, как она формируется самим текстом ЧС; основываясь на структурной и когнитивной дислокации текста, сделать некоторые шаги к пониманию ЧС в кругу общих проблем формирования науковедения в древней Индии.

Глава I. «ЧИТРАСУТРА»: АКТУАЛЬНЫЙ ТЕКСТ, «ВИРТУАЛЬНЫЙ ТЕКСТ», МЕТАТЕКСТ

1. Текст, пролог, колофон

Текст ЧС в составе «Третьей кханды» (ТКх) представляет собой, с одной стороны, конгломерат глав, имеющих в колофоне либо слово «Читрасутра» (ТКх 1), либо названия элементов учения о живописи, например, *raṅga-varṇanā* «моделировка цветовым тоном» (ТКх 41), с другой стороны – «виртуальный», своего рода интерактивный текст, который мыслится как обязательное включение в актуальный текст, маркированный как ЧС, разделов и положений из других трактатов, причем, будучи добавленными к тексту ЧС, эти положения могут порождать каждый раз новый текст «по усмотрению мастера». Ср. ТКх 43.37:

yadatra noktaṁ tannṛttādvijneyaṁ vasudhādhīpa |
nṛtte 'pi noktaṁ taccitrāttatra yojyaṁ nārādhīpa ||

То, о чем здесь не сказано, о владыка земли,

Должно быть известно из (правил, относящихся к) танцу.

А что не указано в (правилах) танца,

Пусть будет добавлено из (других сочинений) о живописи.

Учитывая подобные составляющие трактата, наша задача – рассмотреть то сложное и в то же время имеющее целью быть полным, подобно универсуму, единство (*paripūrṇatā*), которое представляет ЧС. Такое рассмотрение невозможно без исследования текста, а в данном случае без воссоздания его генеративных моделей с учетом различных факторов интертекстуальности. Применение подобной методологии не означает собственно исторического подхода. Нас интересует не история явления, а механизмы его порождения, вскрывающие одновременно и механизмы культуры¹⁰. Это открывает перед нами уникальный случай не только

¹⁰ При этом, как заметил М. Ямпольский, говоря о функциях интертекста, «произведение, выстраивая свое интертекстуальное поле, создает собственную историю культуры, переструктурирует весь предшествующий культурный фонд» (Ямпольский 1993).

построения теоретического трактата об искусстве живописи, но и формирования основ древнеиндийского науковедения.

Итак, согласно колофонам и топикам, в пространстве «Третьей кханды» ВД к трактату «Читрасутра» относятся:

- 1) главы ТКх 1–2, называемые «Первая адхья «Читрасутры»» и «Вторая адхья «Читрасутры»» («Подтверждение авторитета»);
- 2) главы ТКх 4–6, называемые «Исследование речения», «Достоинства и недостатки изложения знания» и «Чистота изложения знания»;
- 3) главы ТКх 35–43 (основная часть «Читрасутры»).

Главы 4–6, как и главы 1–2, представляют своего рода вступление-пролог к трактату, объявляющее не столько его содержание, сколько принципы выстраивания текста и выстраивания смысла, притом что эти главы, безусловно, относятся ко всему тексту ТКх, провозглашающему синтез искусств, однако такой синтез, что осуществляется и легитимируется через живопись¹¹.

Если считать основным опорно-содержательным текстом трактата о живописи главы ТКх 35–43, то этот текст, в свою очередь, имеет два вступления.

Первое вступление (ТКх 35.1–5) указывает на ситуативность текста – релевантность текста для определенной ситуации. Текст несет отпечаток ситуации, в которой он возникает. В данном случае содержит легенду о происхождении живописи на земле, то есть излагает ранний тип божественного представления специального знания. Подобный способ введения материала мы встречаем в легенде о происхождении живописи «Читралакшаны» и в легенде о происхождении театрального искусства «Натьяшастры».

Второе вступление (ТКх 35.4–6) ставит вопрос о цельности текста и границах текста, давая понять, что весь текст о живописи в главах ТКх 35–43 не представлен. Но чтобы охватить все стороны учения, необходимо выстроить некий «виртуальный текст», который кроме этих глав включил бы в учение о живописи разделы из «Нриттасутры» и некоторых других сочинений о живописи (то есть мысленно был бы представлен некий когерентный текст). При этом фактически, отмеченного в колофоне включения этих глав в текст не происходит, но дальнейшее изложение ЧС ведется с ориентиром на их присутствие. Это приходится отслеживать при анализе текста ЧС.

¹¹ Есть все основания считать, что трактат ТКх первоначально заканчивался разделом о живописи, которая провозглашалась лучшим из искусств, способствовавшим осуществлению всех целей жизни человека. Две последние части ТКх, будучи самостоятельными сочинениями, по-видимому, были добавлены к трактату значительно позже и в разное время.

Что касается глав ТКх 1–2 и ТКх 4–6, то они также представляют два вступления к трактату ЧС (как и ко всему тексту ТКх), но неясно, к тексту какого объема и какого конкретного наполнения.

Первое вступление (ТКх 1) также связано с ситуативностью текста, но не с легендой о его происхождении, а с осмыслением смены религиозно-культурной парадигмы в древней Индии, то есть постепенного перехода от ведийского жертвоприношения «на алтаре» (*antarvedi*) к почитанию богов «вне алтаря» (*bahirvedi*). Такое почитание означало новый подход к проблеме божественной телесности. Аниконизм в ритуале сменяется иконическим культом, что требовало включения антропоморфных изображений (живописных и скульптурных) в культ *пуджи* (сначала в частных домах, затем в публичных храмовых церемониях (Renou 1978: 157; Malamoud 2005: 282)).

Второе вступление (ТКх 2, 4–6) было призвано, с одной стороны, легитимировать формирование искусства живописи через иные, уже сложившиеся наставления по другим искусствам: танцевальному (*nṛtta*), музыкальному (*atodya*) (при этом не только указать на связь всех искусств, как считает Ш. Маламуд, но, как нам представляется, выявить особые когезивные отношения учения о пении (*gīta*), а через него учения о языке – с «Читрасутрой» (Ткх 2), с другой – легитимировать не столько само учение о живописи, сколько необходимость создания вербальной и теоретической основы дискурса и текста о знании, что необходимо при создании текста, объясняющего синтез искусств через живопись.

Таким образом, в структуре ТКх сама «Читрасутра» является проводником когезии, то есть инструментом для составления связного текста, содержащего описание искусств (от мусических до изобразительных). При этом впервые в индийской традиции предпринята попытка в рамках данной тематики выстроить не объединение дискретных пассажей, а когерентный текст.

Напомним, что в начале н. э. в Индии имел место процесс построения знания в теоретической форме. В это время создаются сочинения по некоторым дисциплинам знания: трактат по медицине «Чаракасамхита», трактат о политике «Артхашастра». В составе этих сочинений мы видим текст (вставной или заключительный), посвященный изложению знания (*tantrayukti*), который, как отмечали многие исследователи, восходит к ритуалу дискуссии (Oberhammer 1963: 75; Шохин 1994: 208; Шохин 2004: 281).

Этот ритуал пронизывает в начале и середине I тыс. н. э. всю индийскую культуру и составляет «пролог» к формированию текста о различных знаниях (*vidyā*), а также к появлению целого отряда знатоков отдельных дисциплин знания. Исследуемый текст ЧС также формулирует в качестве одной из своих задач – построение учения об отдельной дисциплине, т. е. метатекста. В этом смысле ЧС представляет своего рода полигон, на котором разворачивается подобное строительство.

2. Учение о речении (*vākya*)

Изложению текста об искусствах, как мы уже говорили, предпосланы три главы – специальный теоретический трактат об изложении знания. Этот текст никогда не был выявлен как таковой в тексте пураны, не исследовался и не переводился на другие языки.

Этот мини-трактат представляет самостоятельное сочинение, видимо, призванное легитимировать впервые создаваемый трактат (сутру), посвященный теории живописи.

Как можно видеть, трактат-пролог начинается с учения о речении (*vākya*).

В индийской лингвистической традиции *вакья* (*vākya*) может выступать как предложение, в котором слова связаны с глаголом (Панини, *мимансаки*), или как речение, представляющее простое соединение слов. Напомним, что термин *вакья* (*vākya*) подробно рассматривается в трактате Бхартрихари «Вакьяпадия» (V в.), где может иметь разные значения¹².

В первой главе трактата-пролога к ЧС мы имеем дело с учением, согласно которому основным носителем смысла является речение-высказывание. Речение не видится предложением. Таким образом, первая часть мини-трактата, называемая *suparīkṣaṇa vākyaśya*, по-видимому, соответствует концепции *vākyaśāstra*, при которой само речение есть основная единица коммуникации.

Учение о *vākya* (*vacas*) составлено, как и многие ранние санскритские тексты, в форме классификации. При этом в трактате в пределах одного перечня, состоящего из 14 позиций, ясно просматриваются две самостоятельные классификации видов речений, выстроенные по иерархическому типу.

Первая классификация ориентирована на классификаторов мира брахманизма, хотя осмыслена применительно к миру индуизма. В ней представлены пять видов речений, обозначенных в виде сакральной иерархии:

- речение Сваямбху (*vākyaṃ svayambhuvah*)¹³
- речение *пиши* (*ṛṣinām vacaḥ*)¹⁴
- речение *ричиков* (*ṛcīkānām vākyaṃ*)¹⁵

¹² Subramanya Iyer K.A. Bhartṛhari. A Study of the Vākyaśāstra in the Light of the Ancient Commentaries. Роона., 1969; Иванов В.П. Классификация определений предложения Пунырадхи во второй части «Вакьяпадии» Бхартрихари // Шабдапракаша. Зографский сборник. Под редакцией Я.В. Василькова и С.В. Пахомова. СПб., 2011.

¹³ См. прим. 1 к ТКх 4.

¹⁴ См. прим. 2 к ТКх 4; согласно «Ньяябинду» I.1.8, речения *пиши* (*aptopadeśa* – авторитетные утверждения) относятся к миру *адришты*; *пиши* видят скрытые от взоров людей – прошлое, настоящее и будущее, т. е. обладают провидческим знанием).

¹⁵ См. прим. 4 к ТКх 4.

- речение сынов *пиши* (учеников *пиши*) (*ṛṣī-putra-vacaḥ*).
- речение *митр* (друзей) (*mitrānām vākyam*)¹⁶

Вторая классификация речений (*vacanam*, *uktavat*) представляет в качестве классификаторов ряд божеств, полубогов и демонов, известный во многих индуистских текстах. При этом перечень начинается с царей-отшельников, в эпических текстах часто предстающих в позиции выше богов, и кончается отдельным человеком:

- речение *раджа-пиши* (*rājaṛṣīnām vacanam*)¹⁷
- речение *деват* (*devatānām vacanam*)¹⁸
- речение *данавов* (*danavānām vacanam*)¹⁹
- речение *гандхарвов* (*gandharvānām vacanam*)²⁰
- речение *ракшасов* (*rākṣasānām vacanam*)²¹
- речение *якш* (*yakṣasānām vacanam*)²²
- речение *киннаров*, (*kinnaṛais uktavānt*)²³
- речение *нагов* (*nāgānām vacanam*)²⁴
- речение людей (*pauruṣam vacanam*)

В связи с очевидной оппозицией этих двух списков можно напомнить существенное замечание М. Биардо о том, что «переход от брахманизма к индуизму предполагал переоценку первоначальной оппозиции: “человек-в-миру – отшельник” или “дхармическое жертвоприношение – отрешение”» (Biardeau 1981).

Однако в функции вводной главы трактата о разных видах искусств (ТКх) эти два перечня были осмыслены пуранической традицией как один, посвященный *vākyā*. При этом каждый пункт перечня приводит признаки данного вида речения. Среди них можно выделить противопоставление по сакральности/профанности, напр. *dīpta* «сияющее высшим светом» – *garbheṣu-artha-pravartana* «производящее смысл от зародыша, т. е. усвоенное с малолетства». Или речения могут различаться по приятности звучания, отчетливости произношения, соответствию или несоответствию правилам грамматики, могут содержать «мало смысла и мно-

¹⁶ Речение *митр* (друзей) – т. е. речение домохозяев, связанных обычаем гостеприимства (в обряд гостеприимства входило обязательное употребление бытовой речи).

¹⁷ См. прим. 5 к ТКх 4.

¹⁸ См. прим. 6 к ТКх 4.

¹⁹ См. прим. 7 к ТКх 4.

²⁰ См. прим. 8 к ТКх 4.

²¹ См. прим. 9 к ТКх 4.

²² См. прим. 10 к ТКх 4.

²³ См. прим. 11 к ТКх 4.

²⁴ См. прим. 12 к ТКх 4.

го слов» или «много смысла и мало слов» либо иметь другие подобные характеристики (подробнее см.: Вертоградова 2013: 174).

Здесь мы не ставим целью рассмотреть все описанные признаки речений. Наша задача – выявить функцию этой главы (ТКх 4) в целом пространстве текста об искусствах и в связи с этим – очертание понятия *vākya* в данном тексте.

Прежде всего надо обратить внимание на то, что за этой главой непосредственно следует глава (ТКх 5), относящаяся к представлению знания, – «Адхьяя о достоинствах и недостатках изложения учения о знании» (*tantra-guṇa-doṣādhyaḥ*), которая начинается разделом о сутре (*sūtra* – правило, излагающее основы какой-либо дисциплины, и вид трактата, содержащий такие правила (Renou 1963: 251)), где излагаются линейный порядок сутры, структура, применение логических схем (силлогизм) и пр.

Сравнивая две эти рассмотренные главы, можно заключить, что речение *vākya*, которое имеет социальные характеристики, установку на момент и характер произнесения, в основе представляет не что иное, как «разовое высказывание» (или поток «разовых высказываний»). К нему нельзя вернуться, несмотря на то что оно содержит *artha-kṛāma* «ход мыслей». При этом *vākya* не рассматривается лингвистически, речение не описывается как предложение. *Vākya* может относиться к речевому поведению актера, речевому взаимодействию наставника и ученика, к диалогу *saṁvāda*.

В этих двух главах трактата об искусствах ТКх мы видим противопоставление дискурса и текста, подобное тому, как оно изложено в концепции Адмони (Адмони 1985). Сутра, как она описана в ТКх 5, представляет текст. В основе его лежит воспроизводимое высказывание, к нему можно вернуться, составить толкование (*vyākhyāna*); такое высказывание имеет линейную последовательность (*sūtra* букв. «нить»), структуру, числовую модель организации (сутра из двух, четырех и т. д. составляющих). Что касается *vākya*, то это речение, которое можно отнести к одному из речевых жанров в концепции Бахтина (Бахтин 1979: 237).

Надо заметить, что противопоставление дискурса и текста не имеет в древнеиндийской культуре отношения к оппозиции «устный»/«письменный» (в отличие от точки зрения Адмони, который относит текст к письменной форме). Ср. трансляцию сутр как устно фиксированного текста (ранние ритуальные сутры) и запись (*lipi*) разовых высказываний Ашоки («так говорит царь Пиядаси...») подобно записи радиообращения²⁵.

²⁵ Ср. ситуативный контекст, необходимый для понимания высказывания (война с Калингой и убийства ее жителей для объяснения проповеди дхармы – Указ XIII), сиюминутность высказываний («нахожусь ли я в гареме или отохожем месте...» – Указ VI) и пр. О разовом

Таким образом, в ТКх разрабатывается собственный подход к описанию изложения знания (главы 4–6), представляющий своего рода трактат, по-видимому, более ранний, чем трактат, встроенный в «Чаракасамхиту» (Carakasamhita 1937: 283; Шохин 2004: 287–290), и лишь в третьей своей части в основном соответствующий тексту заключительной главы «Артхашастры». Этот трактат, который можно определить как «дискурс и текст», по сути дела выстраивает отношение дискурса беседы (разового высказывания) к изложению учения как когерентному тексту, объекту комментария, каковым являются «Артхашастра» и представляемый в сочинении об искусствах трактат ЧС, состоящий из сочетания дискурса беседы (*saṁvāda*) и текста сутр (пропозиций-правил с краткими пояснениями (*vyākhyāna*)).

Этот мини-трактат (ТКх 4–6) вскрывает также некоторые стороны роли собственно речи в ее ипостаси соскжуровской речевой деятельности (*langage*) как предшественницы построения знания, которое происходило в индийской культуре в начале н. э. Вопрос этот, как и текст ТКх, ждет специального, глубокого исследования. Нам только хотелось здесь обратить внимание на эту важную для индийской культуры проблему.

3. Культурные шаги на базе языкового строительства

Еще одним важным моментом для построения знания было учение о языках и их классификации (собственно древняя социолингвистика).

Формирование среднеиндийских литературных языков в начале – середине I тыс. н. э. происходило путем постепенного включения в культуру разного уровня речевых жанров и языков ритуальной практики посредством придания им определенного социального статуса и составления их грамматического описания (Вертоградова 2002).

Исследование текста ЧС и уяснение особой роли языков в древнеиндийской культуре через формирование культуры пения (*gīta-vidyā*), то, что стало очевидным только после детального исследования вводных глав ТКх, заставляет нас еще раз обратиться к рассмотрению функциональных особенностей среднеиндийских языков в связи с их ролью в построении ранних вербальных сочинений, в частности трактатов по искусству, и выявить некоторые культурные шаги на базе языкового строительства.

Вступление к ЧС так описывает классификацию языков, которая формулируется через искусство пения и задает параметры построения текста о живописи:

характере высказываний на одну тему свидетельствуют слова: «говорится снова и снова!» в указах-обращениях (см.: СII, vol. I).

ТКх 2.10:

saṁskṛtaṁ prākṛtaṁ caiva gītaṁ dvividhamucyate |
apabhraṣṭaṁ tṛtīyaṁ tu tadanantaṁ narādhipa || 10 ||

Пение бывает двух видов:

«Санскритское» и «пракритское».

Третий вид, о повелитель людей,

Известен как *анабхрашта*.

ТКх 2.11:

deśābhāṣaviśeṣeṇa tasyānto neha vidyate |

А (знающему) различия местных языков

Границ для пения не существует.

По-видимому, начало классификации языков было положено утверждением двух основных языков²⁶ – санскрита и пракрита, последнего – как имеющего опору (=произведенного от) в санскрите.

Когда пракрит сформировался (а сформирован он был грамматистами независимо от реального многообразия среднеиндийских наречий) в связи с особым видом пения (*gīta*), этот язык получил форму, специфически ориентированную на пение, утрированно отличную от санскрита (падение всех интервокальных смычных, кроме носовых и сонорных), и не имел иного имени, чем *pāṇi* или *pāṇi* (=скр. *prākṛta*)²⁷. В это время реальные среднеиндийские языки (например, язык панегриков (*praśāsti*) I – II вв. н. э., засвидетельствованный эпиграфикой), обнаруживают высокий уровень грамматического строя, близкий к типу шаурацени, но еще не значатся пракритами.

²⁶ Ср.: наиболее раннее предписание о языках в «Натьяшастре» сформулировано относительно рецитации: *dvividhaṁ hi smṛtaṁ pāṇyaṁ saṁskṛtaṁ prākṛtaṁ tathā* | «Рецитация бывает двух видов: санскритская и пракритская».

²⁷ По-видимому, рождение специального языка пракрита произошло при царском дворе, где особой популярностью пользовалась *geyapada* «пение под вино, не сопровождаемое танцем» (NŚ 19.123). Ср. также упоминаемое в НШ пракритское (женское) пение *saindhava*, сопровождаемое музыкой, где осмеивается недовольство (обида) героя, которому изменила возлюбленная. Такое пение знатоки считали *prākṛta-vacanair-yukta* «связанное с пракритскими речениями». Именно при таком сольном пении стал иметь большее значение текст песни (как и в ритуальном амебейном пении, где значим словесный текст *pāṇi*). Соотношение пения (голоса) с артикулированной речью вызвало необходимость упорядочения речевой стороны песни в соответствии со звуком, что и привело к появлению особого

Следующим шагом в классификации языков является создание еще одного типа языка, фиксирующего в качестве грамматической нормы состояние языковой интерференции (креолизованные варианты индоарийской речи первоначально в произношении неарийских племен Махараштры и гор Виндхья), где была нарушена корреляция согласных по глухости – звонкости. Эти племена среди индоарийских соседей обычно именовались *бхуты* или *пишачи* (нелюди), а «подобный» их речи квази-язык получил название *бхута-бхаша* (*bhūta-bhāṣā*) или *пайшачи* (*paśācī*)²⁸. Так складывается классификация из трех языков: санскрит, пракрит и *пайшачи*.

Первоначально *пайшачи* – это выстроенный в виде языка (в основном – фонологической системы) утрированно креолизованный тип речи (по-видимому, противопоставленный как язык сугубо консонантный пракриту (*pāua*) как языку вокалическому). Поскольку по своим фонетическим характеристикам такой язык не был приспособлен для пения, его определили как пригодный для повествовательного жанра (*kathā*) (например, легендарная «Брихаткатха» (*Bṛhatakathā*) «пространный сказ» Гунадхьи, дошедшая в санскритском переводе-пересказе).

Позднее (у Хемачандры) появляется разновидность этого наречия *cūlika-paśācī* «малый *пайшачи*», языковая система которого специально описывается. Этот язык со временем получает статус пракрита и выстраивается грамматиками (системным методом, достойным приемов структурной лингвистики).

Следующим (возможно, не следующим по времени) «культурным» на базе языкового строительства шагом была легитимация еще одного вида языков. В начале – середине I тыс. в исполнительскую практику втягиваются некоторые виды наречий, не получившие «грамматического паспорта», именовавшиеся *avahatṭha* или *avahitṭha* – по народной этимологии, из *a-bahiṭ-sṭhā* «относящийся к лицедействию, притворству», «возбуждающий», «выразительный» (скр. *apabhraṣṭa* «отпавший» – по-видимому, одна из гибридных санскритских форм, т. е. реконструкция из *avahatṭha*, возможно, не лишенная аналитического взгляда древних языковедов).

языка, абсолютно не пригодного для устной речи, но фиксирующего это состояние речепесенного жанра. В джайнской и палийской традиции – до сложения специального языка пракрита – этот жанр был известен как *geya*, или жанр *gāthā*. Для объяснения этого жанра не было другого пути, как прохождение через артикулирование (*pāṭha*), чтобы выйти через него на авторитет грамматики. Так происходит и в данном случае, когда подключаются к тексту о пении принятые в поэтике классификации, разделяющие метрическую и неметрическую словесность, обсуждаются повествовательные жанры.

²⁸ Название *пайшачи* «язык демонов», по свидетельству палийской хроники «Махавамса», употреблялось в XVIII–XIX вв. на Цейлоне для английского языка. Создание речений, слов и фрагментов текстов типа *пайшачи* нередко встречается в эпиграфических памятниках на индоарийских языках нач. – сер. I тыс. н.э., особенно в С.-З. регионах Индии.

Эти наречия не могли получить статуса пракрита, который должен был иметь упомянутую нами троичную структуру классических пракритов, каковую имел даже язык *пайшачи*. Однако имевшие хождение в пении, эти наречия были допущены для особых «выразительных» жанров в учение о пении (*gīta*) как «третий вид». Но даже по звучанию самого термина это еще не был язык *анабхрамша*, который позднее вошел в грамматики.

Языки типа *avahaṭṭha*, как свидетельствуют многие более поздние сочинения, были распространены от Синда до Бенгалии. Комментарий к сутрам Пингалы «Лакшминаттхабхатта» (Lkṣ I 1.29.61) называет этот язык *avahaṭṭha-bhāṣā*, что, видимо, соответствует скр. *apabhraṃśa-bhāṣā*.

На основе этих языков в середине I тыс. складывается литературный язык, который есть собственно *prakṛto 'pabhraṃśa* «анабхрамша, имеющий статус пракрита», т. е. «имеющий в основе пракрит», так же как пракрит «имеет в основе санскрит». Этот язык впервые засвидетельствован Бхамахой.

Что касается языков, которые с легкой руки Якоби получили наименование *джайн-махараштри* и *джайн-шаурацени*, то они, по всей видимости, представляют приспособленные для передачи джайнского учения гибридные формы, смешанные из санскрита и разных видов *avahaṭṭha*.

Употребление термина *apabhraṣṭa* в «Читрасутре», связанное с певческой традицией, по-видимому, относится к более ранней стадии культурного использования, чем *apabhraṃśa* в поэтике Бхамахи (КАВ I. 16–17; Алиханова 2008: 173–175). К этому же времени для пения были допущены песенные формы на разных местных языках, называемых *deśā-bhāṣā*. Их языковые различия (*deśābhāṣā-viśeṣa*) не были четко установлены (*ananta*). Во всяком случае, они не стали достоянием грамматистов, а были известны лишь «наблюдателям за устройством областей и границ», т. е. местным чиновникам – знатокам мест (*deśāvid*).

Но и эти языки были охвачены грамматистами и фиксированы под именем *deśī* как не имеющие своим истоком санскрит (хотя большинство их, как установили исследователи, имело несколько затуманенные санскритские этимологии). Они были объявлены третьей составной частью языков, получивших статус пракрита. Позднее их лексика стала материалом для словарей, одним из которых является знаменитый словарь Хемачандры *Deśināmamālā* «Гирлянда имен *деши*».

Таким образом, вступление к ЧС (ТКх 2, 4–6) было призвано прежде всего легитимировать формирование учения о живописи через иные уже сложившиеся трактаты по другим искусствам, т. е. через интертекстуальные связи и аллюзии (при этом не столько указать на связь всех искусств, сколько выявить особые когезивные отношения учения о пении (а через него – учения о языке) с учением о живописи (ТКх 2)). Вторая задача вступления – выработать общие подходы к созданию вербальной и теоретической основы дискурса и текста о живописи (ТКх 4–6).

Глава II. «ЧИТРАСУТРА»: ОТ УЧЕНИЯ О ДИСКУРСЕ И ТЕКСТЕ – К ПОСТРОЕНИЮ ОБЩЕЙ ТЕОРИИ ЖИВОПИСИ

1. Учение о восьми базовых составляющих (*guṇa*)

В 41 главе ТКх, к которой мы обратимся позже, дается, по сути дела, определение живописи, имеющее два уровня: в виде набора базовых составляющих *гун* (*guṇa*)²⁹ и в виде средств выразительности *бхушан* (*bhūṣaṇa*).

Это определение, хотя оно незаметно вкраплено в виде одной из шлок в текст главы о видах живописи, составляет программу и суть всего учения «Читрасутры». Поэтому мы начнем рассмотрение индийского учения о живописи именно с этой шлоки.

Определение первого уровня (ТКх 41.9):

sthānapramāṇabhūlambo madhuratvaṁ vibhaktatā |
sādrśyaṁ kṣayavṛddhī ca guṇāścitrasyakīrtitāḥ || 9 ||

Стханы, «пропорции», «организация живописного пространства»,

«Сладостность», «отчетливость», «подобие»,

Кшая и *вṛддхи* –

Таковы «базовые составляющие» живописи.

Первый уровень имеет восемь составляющих (*guṇa*). Этот уровень касается основных принципов (начал) живописного изображения, включая его пропорции, способы его представления и трансформации в живописном пространстве (возрастание и сокращение), отношения живописного мира к тому, что вне живописи (индийский «мимесис»).

²⁹ *Гуны* – реалии, отдельные начала, на которые разлагается поток жизнедеятельности индивида. В живописи – начала, базовые состояния, на которые разлагается живописный опыт. Гуны живописи не соотносятся с определением вайшешики как «качества». Они ближе к гунам ранней санкхьи. В некоторых текстах НШ и текстах по поэтике термин *гуна* употребляется в значении «качество» и противопоставляется термину *доша* (*doṣa*) «отрицательное свойство». Эта антитеза *гуна* – *доша* иногда встречается и в ЧС как определенный прием изложения текста. Различие в понимании термина *гуна* строго детерминируется контекстом.

Второй уровень имеет четыре составляющих – средств выразительности (*bhūṣaṇa*) (ТКх 41.10):

*rekhā ca vartanā caiva bhūṣaṇam varṇameva ca |
vijñeyām manuṣyaśreṣṭha citrakarmasu bhūṣaṇam || 10 ||*

Линия, моделировка, орнаментация и цвет

Должны считаться, о владыка людей,

Украшающим средством

В живописных творениях.

Это двухуровневое определение живописи есть новый этап теоретического построения по сравнению с ранними упоминаниями, к которым мы еще вернемся (см. с. 82).

Второй уровень определения в ЧС выводит учение о живописи в новое пространство, где средства выразительности, или украшения (*bhūṣaṇa*), мыслятся как противопоставленные базовым составляющим живописи, и именно этот уровень (линия, цвет, моделировка, орнаментация) становится (причем в разной мере) центром внимания (=объектом оценки), с одной стороны, искусного мастера-наставника живописи (*ācārya*, *dhimant*), с другой – нового героя живописного курса – знатока (*citravid*).

Ориентируясь на это двухуровневое определение живописи, в структуре которого построен весь трактат ЧС, мы постараемся, насколько нам удастся, рассмотреть каждое из дефинируемых положений как в контексте описания трактата, так и имплицитно представленной в нем части индийской культуры. Исходя из того, что порядок слов внутри перечней в данном тексте зависит от метрики стиха, мы позволяем себе строить изложение единиц перечней в соответствии со значимостью данных определений в других контекстах.

(1) «Иконометрия» (*pramāṇa*): к «портрету» *махануруши*

В этом разделе мы пытаемся прояснить один из фрагментов важнейшего для древнеиндийской культуры концепта *махануруша* (*mahāpuruṣa*). Этот термин обычно переводят как «великий человек» или «человек высший». В самых ранних текстах его аналогом выступает слово *пуруша* (в такой форме слово встречается в поздних мандалах «Ригведы» (RV X.90) и в «Атхарваведе» (AV X.2).

С термина *пуруша* в индийской культуре начинается выстраивание отношений человека к тому, что вне человека, и прежде всего – «прорыв от человека к богу» (Renou 1956; Brown 1931: 114–126; Топоров 2002: 261–286 и др.). Этой

стороне *пуруши* посвящена значительная исследовательская литература, и мы данной области специально касаться не будем.

Здесь мы входим в область, где рассматриваются те аспекты *пуруши*, которые имеют основу в опорно-конструктивной семантике термина. Эта сторона *пуруши* восходит к образу космического гиганта Пуруши (первочеловека), принесенного богами в жертву и расчлененного на части, из которых должно состояться будущее творение мира.

Мифологический прецедент *пуруши* дал основу и легитимировал многие дальнейшие построения как на уровне антропоморфного сакрального образа, так и на уровне всякой сакральной структуры, имеющей основу на ритуально оформленной поверхности. При этом даже при смене религиозных парадигм оставалась удобная модель *пуруша* для наполнения ее новой образностью.

Описанная область порождает целый ряд терминов, таких как *vāstu-puruṣa* (*пуруша* – «сакрально упорядоченное место»), *śalaka-puruṣa* (*пуруша* – клин/кол, т. е. «прикалывающий к месту»), *jala-puruṣa* (*пуруша* – «водное первоначало», т. е. дающий основу устроенному миру), представляющих концепты, с помощью которых формируются целые области индийской культуры. В этом ряду располагается и термин *махатпуруша*. Этот термин появился как синоним *пуруши*, но уже в другом контексте: в противопоставлении *пуруши* как человека-модели (*махатпуруша*) обычному человеку (*пуруша*).

В данном случае термин *махатпуруша* рассматривается в связи с исследованием формирования индийской иконометрии *прамана* (*pramāṇa*) как одного из основных начал искусства живописи и выяснением того, как проходили поиски человека-модели в индийской культуре.

Изложение ранней индийской иконометрической системы, кроме ЧС и ПЛ, мы встречаем в ряде санскритских текстов. Наиболее близки к нашему памятнику иконометрические разделы, содержащиеся в «Брихатсамхите» Варахамихиры (BrS 58.1–30) и отчасти – в «Агнипуране» (AP 44).

Индийская иконометрическая система была предметом рассмотрения ряда специалистов. Среди них следует отметить работы Г. Туччи (Tucci 1949), Т.А. Гопинатхи Рао (Rao 1914–1916), Г. Руэлиуса (Ruelius 1974), К.М. Герасимовой (Герасимова 1978).

Если целью всех предыдущих исследований было выявление разновидностей пропорциональных моделей для разных типов изображений, а также изучение распространения этой системы в поздней буддийской (преимущественно тибетской) культуре, то наша задача, напротив, состоит в том, чтобы очертить возможности появления и описания этого учения в индийской культуре и проследить постепенный охват им различных культурных ниш.

Чтобы приблизиться к уяснению поставленных вопросов, нами рассмотрена структура двух иконометрических глав памятника (ТКх 35 и ТКх 36). Иконометрический материал ЧС изложен, как нам удалось установить, в нескольких выделенных нами частях-отрезках, различающихся своей лексикой, метрикой, первоначальной жанровой принадлежностью и пр. В приведенном тексте можно выявить несколько уровней.

Первый уровень представляют слова «автора-составителя», который в данном случае отождествляется с мудрецом Маркандеей. Кроме того, просматривается и уровень «редактирования» (разметки). Остальные уровни представлены извлечениями из разных сочинений с различной степенью редукции.

Попробуем представить структурную схему первых двух глав трактата (кроме вводной легенды о происхождении живописи, о которой мы говорили выше), выделяя цифрами «авторскую» речь, цифрами с индексами – редакторские разметки, а буквенными индексами – содержание фрагмента.

1. *ataḥ param pravakṣyāmi citrasūtram tavānagha* |

Теперь я поведаю тебе, о безгрешный, сутру о живописи.

1а. [Легенда о происхождении живописи].

2. *haṁso bhadro 'tha mālavyo rucakaḥ śaśakastathā |
vijñeyaḥ puruṣāḥ pañca teṣāṁ vakṣyāmi lakṣaṇam* ||

Тебе должны быть известны пять *пuruṣ*: *хамса*, *бхадра*, *малавя*, *ручака* и *шашака*. Расскажу об их *лакшанах*.

2а. [Рассказ о пяти *пuruṣах*].

3а. [Рассказ о типе *хамса*].

3. *sāmānyataste nṛpavarya mānaṁ proktaṁ mayā haṁsanarādhipasya* |

Многу рассказаны в целом, о лучший из царей, меры повелителя людей типа *хамса*.

4. *pratyāṅgamānaṁ tu mayocyamānaṁ samāsatastvaṁ śṛṇu rājasinḥa*

Послушай, о лев среди людей, меры вторичного членения тела, как они сжато изложены мной.

4.1. *atha pratyāṅgavibhāgo bhavati* |

Теперь следует рассмотрение вторичного членения.

4а. [Перечень частей тела вторичного членения]

4.2. *iti haṁsapramāṇam bhāvati* |

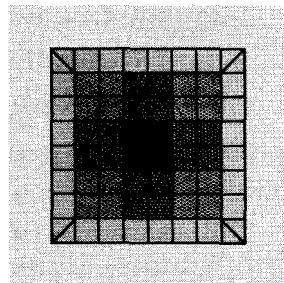
Таковы пропорции типа *хамса*.

5.1. *bhāvanticātra*

Далее следует.

5а. [Рассказ о признаках пяти *пуруш* (продолжение 2а)].

Глядя на структуру этих глав, можно видеть, что иконометрический материал ЧС четко членится на три части, различающиеся своей лексикой, метрикой и жанровой принадлежностью: 1) рассказ о пяти *пурушах* (ТКх 35.8–11 с продолжением: ТКх 36.1–6: рассказ о типе *хамса* – метрический текст); 2) описание основного членения (*aṅga*) тела *пуруши* типа *хамса* (ТКх 35.12–18, метрический текст); 3) описание вторичного членения тела *пуруши* (*pratyāṅga*) (ТКх 36: прозаический текст).



Ил. 1

Итак, первая выделенная нами часть представляет собой описание пяти *пуруш* (*pañca-puruṣa*). Основным признаком, их объединяющим, являются пропорции «(обхват) дерева *ньягродха* (*nyagrodha-parimaṇḍala*)», т. е. мера в длину каждого из этих типов (от подошв до корней волос) равна ширине вдоль раскинутых в стороны рук³⁰. (При создании изображений в живописи схема *паримандалы* легитимирует иконометрически правильно построенное изображение «как целое» («четыреугольное»), соответствующее плоскостной структуре мира (*ваступуруша* или *мандала*, см. ил. 1).) Здесь же указывается способ измерения этих типов, то есть модуль, которым является мера ширины средней фаланги среднего пальца *ангул* (*aṅgula*). В этой части пять *пуруш* перечисляются под своими наименованиями: *хамса* (*haṁsa*) «гусь», *бхадра* (*bhadra*) «благой», *малавья* (*mālavya*) «происходящий из (племени) малавов», *ручака* (*rucaka*) «светящийся», *шашака* (*śaśaka*) «луна», «заяц». Здесь же указываются их меры в длину.

³⁰ Термин *parimaṇḍala* не означает «круг», как нередко переводят это слово, а имеет в виду упорядоченную форму, охваченную со всех (четырех) сторон, (обычно – это плоскость, квадрат), которую можно обойти со всех сторон (*pari-bhram*) или измерить со всех сторон (*pari-mā*). Такая плоскость (квадрат древних) первоначально могла быть соотносена только с лежащим *пурушей*-диаграммой. Впоследствии при утверждении трехчастного мира была попытка трансформировать диаграмму в вертикаль через сопоставление с мировым деревом. Легитимация творения через жертвоприношение (положение на плоскость якобы стоящего *пуруши*) имеет откровенно противоположный древнейшей логике смысл, т. е. совершена «задним числом». Подробнее см.: Вертоградова 2012: 26–41.

Две следующие выделенные нами части текста представляют собой два разных описания-членения тела *пуруши* с соответствующими числовыми характеристиками.

Первое описание:

1. Меры тела по «основному членению» (*aṅga*), по типу *саманья*.
2. Части тела перечисляются с ног до головы.
3. Описание дано в метрической форме (*triṣṭubh*).
4. Все указания предназначены для живописного изображения.
5. Указывается на тождество мер в ширину и в объеме.

Второе описание:

1. Меры тела по «вторичному членению» (*pratyāṅga*), по типу *самаса*.
2. Части тела перечисляются от головы к ногам.
3. Описание выполнено не в метрической форме.
4. Имеется ряд указаний, не применимых к живописи: количество зубов, язык и пр.
5. Отдельно указываются меры в ширину и меры в объеме.

Из сопоставления этих двух фрагментов можно сделать вывод, что иконометрический раздел ЧС составлен, по крайней мере, из двух разных по жанру текстов, которые исходно, по-видимому, не были иконометрическими. Основное их различие – это способ членения тела и способ (направление) перечисления частей тела.

Во многих традициях сохранились тексты, употреблявшиеся в заклинаниях и различных ритуалах, обеспечивавших целостность и процветание. Так в хеттских текстах известны такие перечни-заклинания: «лицо, нос, язык, зубы» или: «сердце, пенис, колени, руки» (Гамкрелидзе, Иванов 1984).

Такому перечислению основных частей тела ради исцеления и сохранения путем их сложения в целое имеется множество аналогий в фольклорной традиции.

Подобный перечень частей тела лежит в основе известного текста из «Атхарваведы» (AV X.2) (см.: Renou 1956; Елизаренкова, Топоров 1987).

Перечень частей тела в нашем тексте представляет следующую девятичленную структуру: «лодыжки, голени, колени, бедра, пенис, пупок, грудь, шея, лицо». Это и есть первичное членение тела. Порядок перечисления частей от ног к голове определенно свидетельствует о том, что такое тело предназначено для ритуального почитания. Так обычно почтают священное дерево (*vṛkṣa*), растущее от корней к макушке, или ритуальный столп (*māna-stambha*).

Но для какого же человеческого тела (= «человека стоящего») предназначались подобные перечни? Очевидно, для человека совершенного сложения и мужской отваги и, конечно же, – для «человека нагого».

Тут достаточно отчетливо вырисовывается образ *маханагны* «великого нагого». *Маханагна* (*mahānagna*), на специфическую роль которого указал еще П. Бюрнуф, а в связи с иконометрией исследовал Густав Рот (Roth 1990), описывается в виде мифического героя, гиганта, сила и мощь которого вошли в поговорки типа *mahānagna-balopetā* «обладающий силой *маханагны*» (LV 200. 21). В «Дивьявадане» двое *маханагн* разбивают горы, помогая Ашоке проникнуть в непроходимую местность (Divy 31).

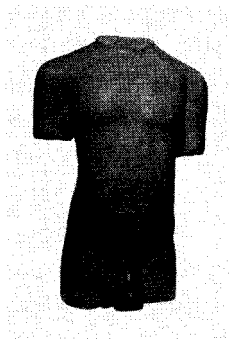
Этот человек-герой, принадлежавший, по-видимому, древнейшей эпической героической традиции³¹, впоследствии, был заслонен традицией брахманской, осуществившей редакцию «Махабхараты», но сохранился в текстах джайнской и отчасти буддийской повествовательной литературы.

Образ *маханагны*, великана, обладавшего совершенным телом и необычайной силой, по-видимому, был первым, почитавшимся в антропоморфном облике и отождествленным со словом *пуруша*, позднее – в форме *маханупуруша*. Он получил широкое распространение в раннем джайнизме, где, по-видимому, были впервые сформулированы признаки *маханагны* – «великого нагого (героя)».

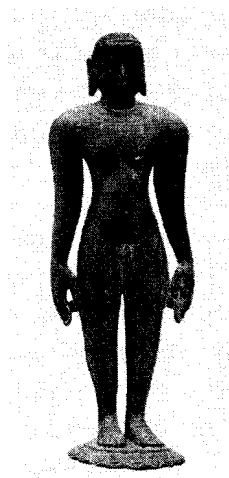
Самые ранние найденные в Индии изображения нагого мужского торса из Лоханипура (ил. 2), относящиеся к IV в. до н. э. (Ghosh 1974), по всей видимости, представляют героя *маханагну*, впоследствии в раннем джайнизме трансформировавшегося в образ «великого нагого героя» *тиртханкара* (ил. 3).

Таким образом, возвращаясь к рассмотренному нами тексту, можно заключить, что первая его часть есть перечень-заклинание (для блага и счастья), первоначально связанный с ритуалом почитания героя *маханагны* («человека стоящего и человека нагого»), которое осуществлялось от ног к голове.

Что касается второй части текста рассмотренных нами глав, прозаической, то она, несомненно, относится к другому жанру. Учитывая, что прозаический



Ил. 2



Ил. 3

³¹ О двух линиях индийской традиции словесного творчества – сакрализованной культурной традиции *мантра* и традиции *сута*, – участвовавших в формировании эпоса (см.: Дандекар Р.Н. Махабхарата: ее происхождение и развитие // От вед к индуизму. М., 2002.; Невелева С.Л. О композиции древнеиндийского эпического текста // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.).

текст дает чрезвычайно подробное описание мер человека, в том числе мер в ширину и в окружности, число зубов и даже описание голоса, не вызывает сомнений, что перед нами более поздний «человековедческий» трактат – возможно, одна из его разновидностей – *puruṣa-lakṣaṇa* «человековедение» (см. подробнее ниже). Этот текст не предназначался для ритуального почитания, а был одной из частей «священного знания мира». Человек описывается с головы до ног.

В какой-то момент два текста – текст-заклинание для почитания *маханагны* – *махануруши* и антропометрический трактат были объединены. При этом меры в высоту были внесены и в ритуальный вербальный список для почитания (первоначально не имевший числовых указаний), образовав основную иконометрическую модель *махануруши* (девятичастную, поскольку ориентирована на вертикальную модель – человека стоящего), которая дополняется описанием вторичного членения, в том числе мерами объема³² и некоторыми анатомическими признаками. Меры по вертикали возникли довольно рано в связи с потребностями вертикального измерения сакральных объектов: алтарей, столбов и пр., которые, как и во многих культурах, сопоставлялись с частями человеческого тела: «до лодыжки», «до колена», «до груди» и т. д.

Так был составлен полный иконометрический текст. Очевидно, такой текст первоначально был ориентирован на объемное изображение (героя, затем божества, как это было в раннем джайнизме). В текстах, посвященных живописи, делалась оговорка, что меры тела в ширину и в объеме (окружности) одинаковы.

Этот архаичный двухчастный способ построения иконометрического текста отчасти сохранился в «Агнипуране», хотя претерпел значительные изменения. В других текстах, например в БрхС и ЧЛ происходит полное объединение двух способов представления человека (первичного и вторичного членения) в один, подчиненный общему направлению описания от головы к ногам.

Возвращаясь к тексту «Читрасутры», обратимся снова к рассказу о пяти *пурушах*. В ТКх 36 дается подробная характеристика этих пяти типов.

Прежде чем перейти к их рассмотрению, следует обратить внимание на то, что в Индии с древнейших времен было развито особое знание *samudraka* – «знание отпечатков Творца на человеческом теле».

Связанное с психофизиологией восприятия человеческого тела, его форм и признаков, это знание имело целью овладение своим и чужим поведением и могло быть использовано в различных ритуалах, предсказаниях, заговорах. Именно на основе этого знания в связи с общей тенденцией к систематизации сложилось «учение о характерных признаках человека», «человековедение», *пуруша-лакшана* (*puruṣa-lakṣaṇa*) – подобно «слоноведению» (*gaja-lakṣaṇa*), «черепаховедению»

³² Меры объема, по существу, представляли собой меры для классического рельефа.

нию» (*kurma-lakṣaṇa*). Это учение сложилось в первые века до н. э. Оно известно из трактатов Гарги, Варахамихиры, Прахлады и др.

Пуруша-лакшана классифицирует людей по их росту, телосложению, походке, голосу, цвету кожи, форме частей тела, нраву, наследственным признакам, блеску и пр. Этим признакам и их определенным сочетаниям соответствуют определенное качество жизни человека, достижение различных целей или же его упадок.

Со временем в связи с установкой на целостность «управляемого из центра мира», что соответствует «царской» культурной парадигме, образ *маханагны* — *махануруши* трансформируется в «учение о признаках пяти *махануруш*» (*pañca-mahāpuruṣa-lakṣaṇa*). По-видимому, это происходит от желания дифференцировать типы *махануруш*, поместив их в пятеричную систему противопоставлений. Эту классификацию мы находим в ЧС, где дается их список и номинация типов (*хамса*, *бхадра* и др.).

Как же описываются эти пять *махануруш* в нашем тексте? Прежде всего им даются числовые характеристики по высоте (росту). Наивысшим показателем здесь является идеальное число 108.

Как можно видеть, задачей составителей иконометрии было так разместить по числовой шкале пять типов, чтобы все они не переходили высший предел (108 *ангулов*).

Решая эту задачу, тексты предлагают следующие числовые шкалы.

Классификация ЧС:

108 — 106 — 104 — 100 — 90.

Классификация ЧЛ:

108 — 106 — 104 — 100 — 98.

В отличие от трактатов по живописи, текст «Панча-махануруша-лакшана» («Характерные признаки пяти *махануруш*») Варахамихиры (далее ПМЛ) дает следующий перечень:

108 — 105 — 102 — 99 — 96.

Сравнивая эти числовые характеристики, можно заключить, что все они, устанавливая размеры *махануруш*, помещают их в пространство между 108 и 96 *ангулами*, стараясь исключить последнее число (96) и расположить пять типов с интервалом либо в два, либо в три *ангула*.

Помимо этих числовых показателей, в ЧС для каждого из пяти типов указываются определенные физические признаки: характер телосложения, цвет тела, форма рук, шеи, живота, лица, скул, походка. (То есть работает соматический код, определяющий типы *махануруш* через телесные границы).

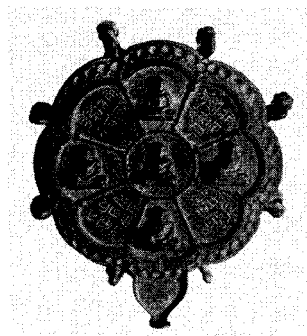


Ил. 4

Между тем в тексте ПМЛ для тех же пяти типов *махатуруш*, что и в ЧС, приводятся, кроме того, и следующие пространственные характеристики (выходящие за пределы телесной и личной зоны):

хамса — области Кхаса, Шурасена, Гандхара,
Междуречье Ганга и Ямуны;
бхадра — Мадхьядеша;
малавья — Малава, Бхарукачхха, Саураштра,
Лата, Синдху, Парьятра;
ручака — Уджайини, Зап. Виндхья;
шашака — окраинные территории.

Сравнение пяти типов ЧС с материалом ЧЛ обнаруживает в последней сходную картину описания пяти типов людей, но представленных под иными названиями и отождествляемых (кроме последнего) с помощью той же числовой шкалы:



Ил. 5

ЧС

хамса 108
бхадра 106
малавья 104
ручака 100
шашака 90

ЧЛ

чакравартин 108
садху 106
малава 104
вьянджана 100
гиридхара 98

Однако анализ ЧЛ обнаруживает, что в этом тексте описываются четыре царя: Балин, Бхаскара, Рама и сын Агнидхары (возможно рассматривались как хранители *махараджи*), а затем еще четыре типа *пуруш*, которые, как мы установили, соответствуют четырем из пяти типов «Читрасутры» (*бхадра*, *малавья*, *ручака* и *шашака*). Далее четыре царя (*caturmahārājakāḥ*), по-видимому, замещаются одним (ср. *caturmahārājika-viṣṇuḥ*), т. е. *чакравартином*, соотносящимся с числом 108, а остальные типы властелинов (*садху*, *малава*, *вьянджана* и *гиридхара*) присоединяются к нему, образуя с ним новую, пятичленную систему.

Это дает нам возможность предположить, что в тексте ЧЛ дублирует описание четырех *локапал* (*lokapāla*), соответствующее, видимо, понятию *caturmahārājika* (Mbh XII. 12864), ср. будд. *caturmahārājika* (D II. 207) (где 1=4), а затем оба описания контаминируются в одно, пятичленное (где 1=5) с соблюдени-

ем числовых характеристик. В связи с этим представляется вероятным восстановление первоначального списка четырех *махапuruш*, соответствующих четырем сторонам света. Связь *махапuruш* с хранителями мира *махараджами* находит воплощение в ранней джайнской скульптуре *сарватобхадра-пратима* (ил. 4).

На первичность четырехчленной классификации указывает и соответствие четырех *махапuruш* четырем варнам в ЧЛ:

садху – брахманы
малава – кшатрии
вьянджана – вайшьи
гиридхара – шудры

Что касается пятичленной структуры ЧС и других текстов, то она возникает в связи с представлением структуры «управляемого мира» как пятичленного (ил. 5). В конце I тыс. до н. э. пятичленные классификации охватывают (и «перестраивают») многие культурные феномены древней Индии. Рассмотрение списков ЧС и ПМЛ показывает, что по своему составу списки одинаковы. Но если в ЧС первое место занимает тип *хамса* (связанный с Шурасеной и Гандхарой властелин Северо-Запада), то в списке ПМЛ главное место занимает *малавья* (Западные области). То есть типы *хамса* и *малавья* «спорили» за приоритет в формировании иерархии *махапuruш*-властелинов.

Если мы обратимся к типу *малавья*, то увидим, что он обладает следующими признаками:

ЧС: «Темный, как *мудга*, очень тонкая талия, руки до колен, очень широкие плечи, нос подобный хоботу слона, большая челюсть».

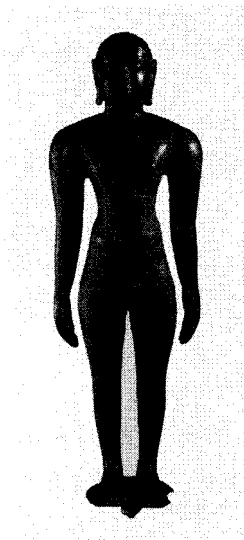
ПМЛ: «*Малавья* имеет пару рук, подобных хоботу слона и достающих до колен, тело тонкое в средней части, лицо 5 и 8 *ангулов* в длину, не слишком мясистая нижняя губа».

Тип *хамса* имеет признаки:

ЧС: «Тело светлое, как луна, глаза цвета меда, торс мощный, как у царя слонов, широкая грудь, походка гуся».

ПМЛ: «С глазами медового цвета, с толстыми щеками, с круглой головой, с выступающим носом, с широкой грудью».

Исходя из этих классификаций в текстах, на место главного *махапuruши* или *чакравартина* претендовали цари *хамса* (правитель Северо-Запада) и *малавья* (правитель Западных областей).



Ил. 6



Ил. 7

Имея конкретные указания областей Индии, с которыми тексты связывают эти типы *махатуруши*, можно было бы сделать заключение об этническом характере этих типов, соответствующих разным областям Индии. Однако представляется более вероятным, что здесь за идеал главного *махатуруши* борются два половозрастных типа: тип юноша-воина (*малавья*) (ил. 6), и тип домохозяина (*хамса*) (ил. 7).

Описание внешних признаков этих типов настолько четко, что в нем угадываются прошедшие через все индийское искусство две образные схемы (основные типы мужского телосложения). В рамках этих образных схем происходит моделирование мира.

Тем самым «вступают в спор» два претендента на главного *махатурушу*: кшатрий (= юноша-воин) и брахман (= солидный домохозяин).

Таким образом, *махатуруша*³³ в культуре древней Индии — это ценностный антропоморфный ориентир, на который можно навешивать то, что сейчас требует легитимации как высшей ценности: *махатуруша* — один из хранителей сторон света, (в составе четырех *махатуруш*), *махатуруша* — царь-чакравартин, *махатуруша* — Великий учитель. Этот же ориентир годится и для выстраивания иерархии ценностей: здесь *махатуруша* как целое заменяется своими составляющими — пятью *махатурушами* (1=5), опять же, как целым, но внутри этой целостности выстроенными в иерархию, которая позволяет представить пространство Бхаратаварши как состоящее из пяти областей, т. е. создать сакральную географию Индии и в то же время выявить главного из пяти *махатуруш* (*хамса*), на которого в основном и ориентировалась система пропорционального измерения в «Читрасутре» (см. ил. 7).

Лакшаны *махатуруши* и сорок зубов Будды

Иконометрическая модель *махатуруши* типа *хамса*, представленная в 36-й главе ЧС, приводится нами в следующей таблице в сравнении с моделью властелина типа *малавья* из ПМЛ «Брихатсамхиты» и моделью *чакравартина* «Читралакшаны».

³³ О другой стороне *пуруши* в культуре Индии см.: Вертоградова 2012: 34–37.

ЧС	ЧЛ	МПЛ
хамса 108	чакравартин 108	малавья 108
бхадра 106	садху 106	бхадра 105
малавья 104	малава 104	ручака 102
ручака 100	вьянджана 100	шашака 99
шашака 90	гиридхара 98	хамса 96

Это описание ЧС есть сочетание собственно иконометрических показателей с некоторыми иными морфологическими признаками, относящимися к сфере *туруша-лакшан* (голос, язык, зубы). Набор подобных показателей составил «портрет» *чакравартина*, который стал перечнем различительных признаков Будды. Этот набор мог служить матрикой для медитации на рупу Будды, в том числе и для медитации при создании живописного замысла.

Лакшаны махануруши из ЧС и 32 *лакшаны* Будды (*lakṣhaṇa-sutta* из D) представляют особый интерес при их сопоставлении. Здесь мы коснемся только одного пункта списка, который поможет представить, как разрабатывались подобные наборы и как передавался подобный текст.

Вот некоторые из признаков, составляющих матрику из 32 *лакшан чакравартина*:

«Обхват дерева *нигродха*»³⁴ (пали *nigrodha-parimaṇḍala-lakkhaṇa* (D II.18; III 144.162); скр. *nyagrodha-parimaṇḍala* — 15-й признак *махануруши*);

«Ладони рук и ног, как сеть» (пали *karacaranañāḷatāla* (D II) — 7-й признак *махануруши*);

«Кружок из волосков между бровей *урна*» (пали *uṇṇassa bhamukantare* (D II.18) — 31-й признак *махануруши*);

«(Выпуклость) на голове, (словно) покрытие тюрбаном» (пали *unhisa-sīsa* (D II.19) — 32-й признак *махануруши*).

В числе этих признаков в текстах как «Дигханикаи», так и некоторых махаянских сочинений назван признак *махануруши* «сорок зубов» (пали *cattālisa danta*, скр. *catvāriṃśaddanta*), что принято считать показателем высшей природы Будды.

Между тем этот же признак мы находим в трактатах по живописи (ТКх 36):

catvāriṃśaddantāsteṣu aṣṭau daṃṣṭrāḥ | ardhāṅgulocchritā dantā |
aṅguladvādaśabhāgikā daṃstrā |

Зубов (должно быть) сорок, из них восемь клыков. Зубы имеют в высоту половину *ангула*. Клыки на одну двенадцатую часть больше.

³⁴ *Нигродха* — баньян (*Ficus Indica*).

Несуразность текста отметила уже первая его переводчица Стелла Крамриш, что позволило Сиварамамурти внести в текст конъектуру:

caturviṃśati-dantās aṣṭau ca daṃṣṭrāḥ |

Зубов (должно быть) двадцать четыре и восемь клыков.

Сбой артикуляции при устной передаче текста *чатурвимщати* – *чатваримщат*, видимо, был замечен уже при заимствовании пассажа в буддийский текст из трактата по живописи или антропометрии, а число «сорок» в предложении пали *cattālisadanto* (=скр. *catvāriṃśaddantās*) в перечне *лакшан* осмыслено как особая примета властелина *чакравартина* на ряду с *лакшанами* «львиная челюсть», «львиная грудь», «походка гуся». По-видимому, именно так эта *лакшана* воспринималась в классических буддийских текстах.

Можно также отметить, что ошибка-оговорка могла попасть в буддийские тексты, если не из «Читрасутры», то из антропометрического трактата, входившего в «виртуальный текст» ЧС (ТКх 36), где она была произведена несознательно, или из других идущих только от нее текстов.

(2–4) Планиметрические модели (*sthāna*) и феномен «убывания и возрастания» (*kṣaya-vṛddhi*)

Поиски планиметрических схем человеческого тела характерны для многих изобразительных традиций: древнеегипетской, византийской, майя и др. при построении многофигурных композиций. Но нигде эти поиски не привели к созданию специального учения, как это случилось в древней Индии, где этому учению посвящен ряд текстов, и прежде всего исследуемая нами «Читрасутра».

Притом что трактат содержит правила, касающиеся разных сторон живописного искусства, основным объектом, на который ориентированы эти правила, служит человеческое тело *шарира* (*śarīra*). Именно через показ тела, несущего на себе груз разных слоев культуры, формируются теоретические построения, относящиеся к этому искусству.

Здесь мы затронем лишь один аспект представления тела в живописи – так называемое учение об «убывании и возрастании» *кшаяврiddхи* (*kṣayavṛddhi*). Это учение особенно ценно тем, что ставит задачу описания не столько объекта изображения (тела), как это имеет место в остальных главах трактата, сколько процесса изменения этого объекта, т. е. трансформации тела *шарира* в живописном пространстве.

Учение *кшаявриддхи*, описанное в ЧС, затем излагается в ряде средневековых трактатов, посвященных живописи: «Абхилашитартхачинтамани», «Шильпаратна» и др. Этому учению уделяли внимание некоторые исследователи (А. Кумарасвами, С. Гунасингхе, С. Крамриш) в связи с рассмотрением различных сторон индийского искусства. Однако специального исследования, посвященного *кшаявриддхи*, до сих пор не предпринималось. Здесь мы пытаемся выявить смысл этого учения в ЧС и уяснить теоретические предпосылки *кшаявриддхи* в индийской культуре.

В основе феномена *кшаявриддхи* лежит явление (оно описано в психологии восприятия), состоящее в том, что при повороте объекта имеет место уход из виду у заслоняющего края, связанный с уменьшением формы у одной из сторон контура. Этот уход приравнивается уходу из виду в темноте. Между тем появление в виду у заслоняющего края связано с постепенным увеличением формы (Gibson 1978: 79, 308).

Согласно учению *кшаявриддхи*, нам дан объект – рисованное тело *śarīra* и стена *bhitti*. При воображаемом повороте тела к стене часть его для наблюдателя как бы уходит в тень (т. е. в соответствии с индийскими представлениями, не освещивается лучом, исходящим из глаза) и таким образом сокращается, подчиняясь закону *кшая* «сокращение», тогда как другая часть увеличивается, подчиняясь закону *вриддхи* «возрастание». Показать, как именно происходит изменение тела при движении-повороте и каковы основные фазы этого изменения, и есть задача *кшаявриддхи*.

Анализ главы ЧС, называемой в колофоне «Кшаявриддхи» (ТКх 39), показывает, что текст ее структурно членится на три части. Каждая из частей представляет своего рода мини-трактат с собственным введением и заключением, помещенный в общее повествование составителем всей главы. Это делает очевидным, что ко времени формирования «Читрасутры» как части ТКх существовало несколько разновидностей учения о трансформации тела в живописи, и некоторые из них были уже кодифицированы.

Теперь обратимся к первой выделенной нами части главы (ТКх 39.1–32). Термин *кшаявриддхи* здесь не употребляется. Во вступительных стихах к этой части (39.1) текст определяется как учение о девяти позах-*стханах*:

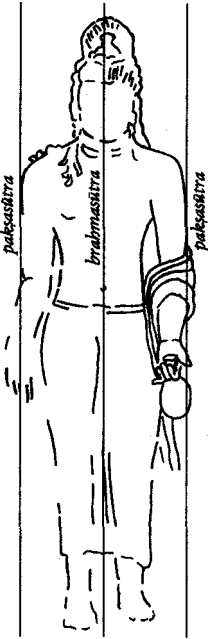
śubhākāravihārāṇi nānā varṇadharāṇi ca |
navasthānāṇi rūpāṇam śṛṇu tānyanupūrvaśaḥ ||

Существует девять *стхан*, представляющих *рупу*,

Имеющих прекрасные формы *акары*,

Несущих разные цвета.

Выслушай, (о царь), о них по порядку.



Ил. 8

Таким образом, этот мини-текст определяется как текст о *стханах*. В стихе 39.32 мы видим его мини-колофон:

navāṇyetaṇi sarvāṇi tathoktair abhirājitam |

Таковы эти девять *стхан*,

Ясно словами здесь разъясненные.

Как, опять же, известно из психологии восприятия, при повороте объекта для зрителя возникает бесчисленное множество компоновок, которые могут быть фиксированы. Однако имеет место вычленение отдельных параметров движения, которые, словно при стоп-кадре, превращаются в застывшие (Gibson 1978: 294).

Подобных «стоп-кадров» ЧС объявляет девять, считая их основными *стханами*. При этом отсчет ведется от *стханы*, называемой *rju/rjvāgata* «прямая» или *abhimukha* «обращенная лицом», т. е. «фронтальная» (ил. 8).

ТКх 39.6.2:

yathābhavetsthānam akṣiṇagātram rjvāgatam tu tat |

Стхана, которая бывает без сокращения членов,
Есть «прямая».

Вот перечень девяти *стхан*, согласно первому описанию первой части (мини-трактата) главы:

1. *rjvāgata* «прямая»;
2. *anrju* «непрямая»;
3. *sācīkṛtaśarīra* «[*стхана*] с телом, повернутым в сторону»;
4. *ardhavilocana* «[*стхана*] с половиной глаза [на сокращаемой части]»;
5. *pārśvāgata* «боковая», «в профиль»;
6. *purāvṛtta* «повернутая вперед [видимая сзади]»;
7. *prṣṭhāgata* «тыльная»;
8. *parāvṛtta/parivṛtta* «повернутая головой назад»/«крученная»;
9. *samānata* «[*стхана*] обратной стороны», «реверс».

Анализ описания этих *стхан* показывает, что некоторые из них представляют не строгую фиксацию видимых параметров движения, а определенные совмещения разных степеней разворота рисованного тела *шарира* (ил. 9). Например, *стхана anrju* «непрямая» в ТКх 39.7.1 описывается так:



Ил. 9

mukhaṁ syādāvāto 'kṣīnam

Лицо должно оставаться без сокращения.

В ТКх 39.8:

*nāsāpuṭādharoṣṭhānām carurthāṁśaṁ ca buddhimān |
kṣayaṁ nītaṁ tribhāgāṁ ca yasya gātrebhya eva ca ||*

(У которого) крылья носа, верхняя и нижняя губа

Сокращены на одну четверть,

Основные же члены, о знаток (живописи), –

На три четверти...

В восьмой *стхане parivṛtta* «верхняя половина тела показана сзади, а нижняя спереди, обе – слегка в профиль, при этом соединение половин достигается плавной линией средней части тела, приятной для глаза» (ил. 10) (ТКх 39.26).

Непоследовательно ведется в этой части главы и фиксация *стхан*. Одни из них определяются тем, насколько члены тела при повороте остаются видимы (например, *стхана ardhavilocana* определяется как «*стхана* с половиной глаза [на сокращаемой части]» (ил. 11), другие – указанием того, какая часть тела пропадает в стене, то есть сокращается (например, «губа сокращена на одну четверть»).

Таким образом, *стханы*, описанные в ТКх 39.1–32, представляют собой основные инварианты рисованного тела *шарира*, распластанного на плоскости сте-



Ил. 10



Ил. 11

ны, помещенные составителем первого «мини-текста» в систему отсчетов от 0° до 180°. Такие планиметрические инварианты складывались стихийно и были связаны с выработкой автоматизма навыка (Бернштейн 1997: 226–233), необходимого для выполнения каждой *стханы*, (т. е. довольно долгое время имело место допущение вариативности для представления каждой детали, показанной в процессе движения). И текст ТКх 1–32 есть, видимо, одна из первых попыток систематического описания инвариантов.

Между тем описание некоторых *стхан* с помощью термина *kṣayabhāga* «сокращаемая часть» свидетельствует о том, что текст ТКх 1–32 уже содержит представление о двух частях (*bhāga*) тела, которые в исходной прямой позе (*rju*) могут быть выстроены только с помощью фиксации оси тела (центральной вертикали). Эта ось, подобно стволу мирового дерева, делит вертикально стоящее тело на две части (см. ил. 8).

При повороте тела одна из них (*kṣayabhāga* «сокращаемая часть») убывает, другая (*vṛddibhāga* «возрастающая часть») увеличивается. Исходя из этого, все изменения при движении тела могут быть описаны как меры последовательного сокращения на *kṣayabhāga*.

Теперь становится ясным, что текст ТКх 1–32 есть контаминация старого учения о *стханах*, связанного с выработкой навыков выполнения отдельных *стхан* (при этом фиксировалась лишь видимая часть изображения), с новым учением *кшаявриддхи*, устанавливающим с помощью оси тела (*brahmasūtra*) изменения на сокращаемой части. Эта контаминация дала возможность составителю главы назвать текст ТКх 1–32 «*Кшаявриддхи* в целом (*kārtsyena*)» и представить старое учение о *стханах* как поставленное в зависимость от центральной вертикали и как фиксацию изменений на сокращаемой части *kṣayabhāga*.

Стихи ТКх 39.39–42 исследуемой главы представляют еще один текст, излагающий учение *кшаявриддхи*, однако не в девяти *стханах*, как это было в первом тексте, а в тринадцати.

Во вступительных стихах к этому микротексту, названному «*Кшаявриддхи* по-порядку» (*kramār*) (ТКх 39.39), говорится:

citravidbhirasaṃjñeyaṃ samāsenetareṇaca |
trayodaśavidhaivātra kṣayavṛddhirudāhṛtā ||

Знатокам живописи не следует излагать *кшаявриддхи* иначе,
Чем в тринадцати (установленных) здесь видах.

В начале этого текста (стихи 40–42) речь также идет о *стханах*, которые лишь приблизительно соответствуют *стханам* первого микротекста. Во-первых, в этом списке отсутствует *стхана* «крученая» (*parivṛtta*) как непосредственно связанная с первичными планиметрическими схемами тела и не охваченная системой *кшаявриддхи*. Во-вторых, между *стханой anṛji* «непрямая» и *sācīkṛtamukha* «с повернутым лицом» (соответствует *sācīkṛtaśarīra*) (ил. 12), которые в первом микротексте идут одна за другой, не дифференцируя более мелкие стадии поворотов, во втором микротексте вставлены еще промежуточные *стханы*, обозначаемые лишь числовым указателем: «*стхана* с (сокращением) на одну восьмую» (*madhyārdhārdha*) и «*стхана* (с сокращением) на одну четверть» (*ārdhārdha*). Завершает список «боковая» *стхана* (*prṣṭhāgata*) (ил. 13).



Ил. 12

Так при переходе от учения о *стханах* к учению *кшаявриддхи* все более дифференцируются позы, представляющие тело видимым спереди, и исчезают (или смешиваются) – «видимые сзади» (ил. 14).



Ил. 13

За перечнем из девяти *стхан* в этом микротексте следуют еще четыре *стханы*, добавленные для указания направленности движения: «восходящая» (*ullepa*), «(*стхана*) лежащего навзничь» (*uttāna*), «(*стхана*) удаляющегося» (*calita*) и «(*стхана*) приближающегося» (*valita*). Эти *стханы* подробно не описываются.

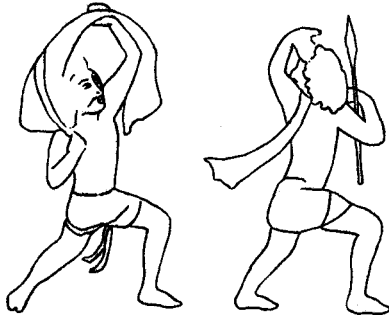
Таким образом, перечень *стхан* ТКх 40–42 есть стремление увеличить объем инвариантов за счет попытки выразить в них также и направление движения.

И, наконец, последним шагом учения *кшаявриддхи* была попытка установить связь основных инвариантов (девяти *стхан*) с так называемыми *мандалами* (*maṇḍala*), т. е. фиксированными комбинациями позиций ног, разработанными для танца и пантомимы (ил. 15). Однако эта сторона учения *кшаявриддхи*, описанная в последней части главы (стихи 43–51), не получила последовательной разработки в ЧС. Она выводила это учение за пределы основных инвариантов, пытаясь фиксировать варианты.



Ил. 14

В поздних трактатах, посвященных живописи, было немало попыток расширить диапазон *кшаявриддхи*, доводя количество *стхан* до 39, а затем и более. Это осуществлялось путем жесткого сочетания основных *стхан* с различными *мандалами* и *каранами* (фиксированными соотношениями положений рук), что в ранний период отводилось на «усмотрение масте-



Ил. 15

ра», и стало потом связано со стремлением превратить учение *кшаявриддхи* в готовые словесные образцы для применения (подобно припорохам в технике живописи).

В то же время учение о первичных девяти *стханах* как основных планиметрических моделях претерпевает дальнейшие изменения. При построении *стхан*, кроме центральной вертикали *brahmasūtra* «линия Брахмы» (см. ил. 8), начинают фиксироваться две боковые линии тела, каса-

тельные плеч (*pakṣasūtra* «боковая линия») и параллельные «линии Брахмы» (см. ил. 8). При воображаемом повороте тела «линия Брахмы» смещается вправо на определенное число *ангулов*, которое должно быть строго фиксировано для каждой *стханы* (от 2 до 8 *ангулов*), до полного совмещения этой линии с одной из боковых линий, т. е. от *стханы* «прямой» (*rju*) до *стханы* «боковой» (*pārśvāgata*). Полученные таким образом «стоп-кадры» и представляют теперь основные *стханы*. Это описание механизма изменения тела подробно изложено в «Абхилашитаргхачинтамани» (X в.).

Таковы разновидности учения *кшаявриддхи*, выявленные на основе исследования санскритских трактатов.

Анализируя способ описания и лексику текстов, посвященных этому учению, попытаемся очертить те предпосылки, которые дали возможность сформироваться этим вербальным построениям. Основной объект описания *шарипа* – «тело, изображенное в живописи», «рисованное тело» – характеризуется в тексте как *kṛtsna* «целое». По-видимому, текст главы о *кшаявриддхи* опирается на учение о теле как субстанции *дравья* (*dravya*), «состоящей из частей» (*avayavin*), т. е. о составной субстанции. Тело *шарипа* вступает в соединение со стеной *бхитти* (*bhitti*), которая, видимо, представляет пространство-вместилище *акаша* (*ākāśa*). Цель учения – описать изменение-трансформацию (*vikāra*) тела, которая происходит при его воображаемом движении-повороте (*vr̥tti*).

С точки зрения составителя трактата это изменение, очевидно, заключается в том, что имеет место разъединение (*vibhāga*) элементов тела *шарипа* с точками пространства (стены), т. е. разрушение прежней связи (*saṃyoga*) и тем самым разрушение прежнего устойчивого состояния (*sthāna*) тела. Но в результате движения-поворота возникает новое соединение (*saṃyoga*) элементов тела *шарипа* с точками пространства. Так появляется новое «целое» (*kṛtsna*), или состояние покоя (*sthāna*): *kṛtsnaṃ anyātkṣayaṇatam* «целое, по-иному сокращенное (т. е. измененное)». Таков механизм трансформации (*vaikārikatva*) рисованного тела. Цель

его – получить новое «целое» (*krtsna*), которое будет измененным и при этом будет иметь качественную определенность (*guṇa*).

Подобными свойствами, т.е. качеством *стханы*, не могут обладать все случайные изменения, которых мастер живописи способен получить множество (*bahūni vikārāṇi*), но только такие, которые сделаны правильно, в определенных параметрах изменения отдельных элементов. Поэтому необходимо выработать меры трансформации отдельных частей в разных фазах мыслимого движения и установить число таких фиксированных фаз, которые должны представить состояния-позы *стханы*.

Исходя из этого, можно заключить, что закон *кшаявриддхи* в своих предпосылках основан на учении вайшешиков о субстанции и движении (Faddegon 1969: 227; Лысенко 2003: 296 сл.; 335 сл.). Именно с позиций философии вайшешика (учение о соединении, разъединении и присущности) были описаны автоматизированные компоненты движения, составившие канон трансформации тела в живописном пространстве (своего рода единицы процессуальности).

* * *

Любые попытки сопоставить способы трансформации рисованного тела, описанные в ЧС, с теми, что представлены в сохранившихся памятниках индийской стенописи (Аджанта, Багх) и раннего рельефа (Бхархут, Бодхгая), требуют разработки методики такого сопоставления. Поэтому здесь мы ограничимся лишь некоторыми предварительными соображениями.

Если текст главы 39 есть изложение основ живописного искусства, то, казалось бы, прежде всего нужно выяснить, с каким именно учением *кшаявриддхи* следует сопоставлять древнюю живопись и кому адресован этот текст.

Как нам удалось показать выше, текст главы «Кшаявриддхи» (обозначим его Т) включает три инкорпорированных текста: t^1 , t^2 (оба кольцевые) и текст t^3 , состоящий из цитат и аллюзий. Рассмотрение структуры главы приводит к выводу о бесконечности и неуловимости смысла ее текста. Действительно, описанные в первой части главы кинестезии (*стханы*) не могут быть связаны с идеей центральной вертикали, а описанные во второй части виды элиминации формы с учетом направленности движения не относятся к учению о перемещении центральной вертикали, что составляет механизм феномена *кшаявриддхи*, как он описан в поздних трактатах. Исходя из этого, сопоставление текста и стенописи может показаться бессмысленным.

Однако при такого рода структурированности перспективной представляется ориентация на поиски не модели описания отдельного текста, а связей между текстами в пределах текста Т и их культурной обусловленности, т.е. поиски смысла движения текста в интертекстуальном пространстве.

Так, текст Т не только включает некий ранний текст (прототекст) о *стханах*-кинестезиях, но и перерабатывает его в t^1 , добавляя в него некоторые положения о симметрии тела (намеками), производит переориентацию матрицы *стхан* на девятку (обычно с матрик, ориентированных на восьмерку, что было характерно для текстов, перерабатывавшихся в V–VII вв.), вводит элементы описания в терминах учения о субстанции и движении.

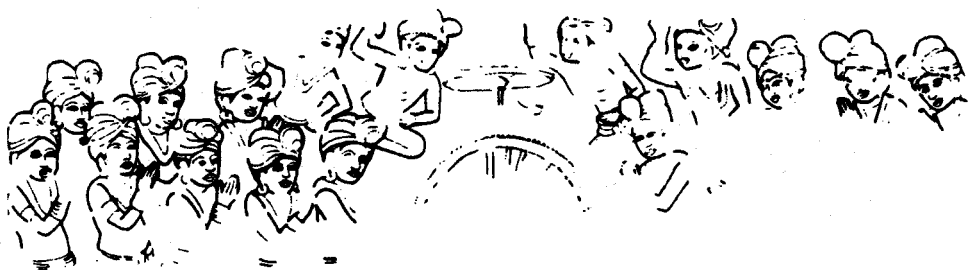
Включая t^2 как иной набор основных *стхан*, текст Т добавляет к нему еще четыре *стханы* с указанием направленности движения. Этот текст был взят за основу для нового учения о *стханах* с учетом классификации движения, разрабатывавшейся в это время в натурфилософских сочинениях, а также с ориентацией на число «тринадцать».

При этом текст Т как интертекст устанавливает связи между интекстами t^1 и t^2 . Основываясь на «презумпции семиотичности», текст Т придает этим двум текстам некий «смысл», зависящий от выработанного в начале н. э. способа представления текста как «описания в целом» и «описания подробно».

Включая текст t^3 , составителю Т пришлось выйти за рамки живописи и воспользоваться материалом танца и пантомимы (*nṛtta*), построив текст t^3 как набор цитат и аллюзий из «Нриттасутры» (ТКх 34) и «Натьяшастры» Бхараты. Этот текст позволяет расширить число *стхан*-инвариантов за пределы, поставленные текстами t^1 и t^2 .

Так для кого же составлен трактат (в данном случае – глава о трансформациях рисованного тела)? Внимательное изучение текста главы показывает, что он обращен к двум разным адресатам, которым соответствуют разные глаголы. Первый адресат определяется как *sukṛta* «умелый», *budha* «искусный» и, видимо, относится к мастеру *citrakāra*, на которого был ориентирован первый вставной текст, точнее, его реконструируемый прототип, описывающий *стханы*-развороты. Этому адресату соответствуют глаголы: *kr* «делать», *likh*, *vilikh* «рисовать, наносить контур». Текст был набором устно передаваемых правил для мастеров. У каждого мастера-наставника этот набор мог несколько варьировать, отсюда такое разнообразие наименований для каждой *стханы* (ср. стихи ТКх 39.17–21). Второй адресат обозначен в трактате как *citravid* «знаток живописи», *dhimant* «мудрый», *budhimat* «ученый», *śāstrajā* «знающий шастры», т. е. знаток трактатов, описывающих правила. Его цель – правильно знать состав *стхан* и уметь правильно их перечислять. При этом употребляется глагол *ud-ā-hṛ* «называть по именам, перечислять, излагать».

Так текст, описывающий *стханы*-развороты для мастеров, превращается в текст о правильном знании единиц процессуальности при воображаемой трансформации рисованного тела, представленного с помощью оси симметрии и регулярных отсчетов от нее для получения *стхан*-инвариантов.



Ил. 16

Между тем значимые связи и сцепления в тексте главы 39 рисуют нам картину некоторой части культурного пространства, образующегося вокруг тела *шарира*. И можно видеть, как в это пространство (отталкиваясь от перечня *стхан*-разворотов) постепенно входят: *axis mundi* (центровая вертикаль), танцевальные *мандалы*, натурфилософские установки (пра-ньяи и пра-вайшешики), канонизированные способы изложения знания («в целом» и «подробно» и пр.), и все это (порой не сообразуясь, но мотивированно сцепляясь одно с другим) ставится на службу вербализации учения о трансформации рисованного тела.

Теперь, обратившись к памятникам раннего индийского искусства, можно отметить, что ранняя Аджанта (II–I вв. до н. э.), показывая тело в движении, представляет его в двух-трех позах: условно их можно назвать, используя терминологию ЧС, «непрямая» (с несколькими разновидностями) и «боковая» (в профиль). Появление этих поз было связано с организацией пространства и вызвано потребностью представления персонажей во фризových композициях, в первую очередь при показе движения группы персонажей (свиты), обращенных к почитаемому объекту (дереву, ступе, чакре) (ил. 16).

В рельефе, кроме этих поз, довольно рано появляется «крученная», совмещающая в одном изображении две разные точки «смотрения» на человеческое тело: спереди и сбоку, спереди и сзади и др.

Эти позы не были ориентированы на центровую вертикаль как точку отсчета при их построении, а «запоминались» целиком.

В целом, система поз как *стхан*, фиксирующих параметры изменения тела при повороте, для живописи периода ранней Аджанты разработана не была. В это время происходит стихийное сложение некоторых *стхан*-кинестезий (непрямой, боковой, крученной), сочетания *стхан* с позициями ног крайне ограничены и не отработаны долгой практикой. Встречающиеся иногда изображения натуралистически воспроизведенного поворота персонажа (в стиле наивного искусства) также свидетельствуют о неразработанности системы *стхан* (порой – о влиянии Гандхары).



Ил. 17

Созданию полного набора *стхан* для представления тела с любой стороны способствовало появление круговых композиций с главным объектом в центре и обращенными к нему персонажами. К этому типу относится ряд композиций с персонажами, организованными вокруг змея Мучилинды или царя *нагов* в Аджанте IV–V вв. (ил. 17).

В живописи Аджанты V–VII вв. можно выделить несколько групп росписей, различающихся стилистически и способом представления тела. Большая часть их свидетельствует о знании основных *стхан*, но присутствующих в живописи не в виде чистых инвариантов, а в искусных сочетаниях с разными *каранами* и *мандалами*.

Построение *стхан*, несомненно, было предметом специального обучения. Освоив *стханы*-инварианты – будь то древние развороты или позднейшие построения, связанные с более точными отсчетами сокращений видимой части рисованного тела, – мастер мог «писать на стене телами». Ср. пассаж, посвященный живописи, в ранней пракритской поэзии начала н. э. (Hala. «Sattasāi». MMS-x, 656):

Схожденья цветов не знаешь,
И *стханы*, мастер, тебе неизвестны.
И ты решился расписывать
Стену дома (нашего) старосты?

Из приведенных наблюдений можно заключить, что формирование вербального текста (наставления) об изобразительной деятельности и конкретные направления этой деятельности, отталкиваясь от общего истока, развивались по своему, временами влияя друг на друга и все дальше расходясь.

Мастера *читракары* тянули свою линию обучения по своим матрикам издревле сложившихся *стхан* и приспособлявая эти *стханы* к задачам композиции и иерархии персонажей. Знатоки *читравиды* составляли трактаты и соотносили матрики *стхан* с новейшими философскими учениями и современными установками текстостроительства (*sūtravidyā*).

В целом учение *кшаявериддхи* во всех его списках и воплощениях представляло собой своеобразный морфологический канон, построенный в виде фиксированного ряда элементов (в истоках) и в виде параметров изменения исходных элементов (в итоге). Вместе с иконометрическим каноном *прамана* (*pratāṇa*) его цель – охватить

и заполнить живописное пространство, которое было представлено стеной *бхитти* (*bhitti*), ассоциировавшейся с пространством-вместилищем (*ākāśa*). Но при этом стена (*bhitti*) была воплощена в конкретное ментальное пространство *бхуламба* (*bhūlamba*), осмысленное мастером *читракарой*.

Отсюда и многочисленные наставления живописцам о том, что живописное пространство должно быть полностью заполнено изображениями (*susampūrṇa*), что мастеру следует избегать пустот (*śūnyam vivarjayet*) (ТКх 43.22). Поэтому и меры статичного тела в иконометрии, и меры изменения тела в процессе трансформации служили одной общей задаче – организации живописной поверхности (*bhūlamba*) для правильного представления целостного мира (*trailokyānukṛti*), что провозглашалось основной целью живописи (ТКх 35.7).

(5) Установление живописного пространства (*bhūlamba*)

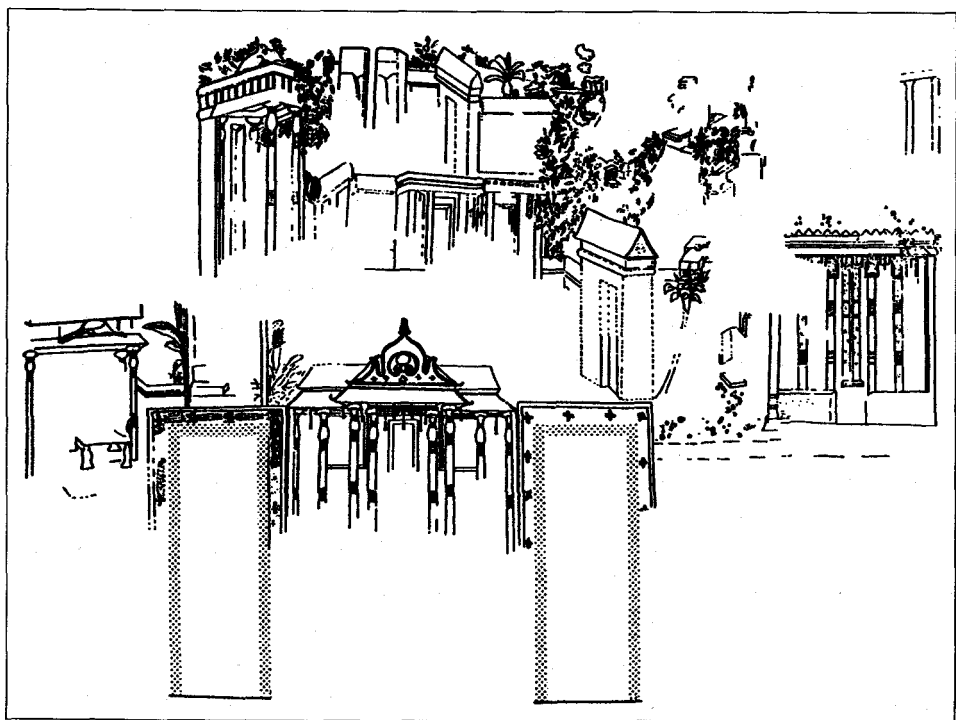
Живописное пространство *бхуламба* (*bhūlamba*), или *бхумиламба* (*bhūmilamba*), – это прежде всего ограниченная и грунтованная поверхность для живописи. При лаконичных описаниях этого термина в ЧС за ним просматриваются очень глубокие корни и в то же время все новые и новые смыслы. Термином *бхуми* (*bhūmi*) в технических описаниях живописного мастерства называют «грунт, грунтованную поверхность для живописи». Слово не имеет значения той конкретной поддерживающей живопись основы, которая определяется терминами *bhitti* «стена», *phalaka* «плакета» и др. (Gunasinghe 1957: 8).

Термин *bhūmilamba*, или *bhūlamba*, соотносится с глаголом *lamb* «быть связанным с чем-то», «быть прикрепленным», «склоняться, покоиться»; *lamba* означает «протяженный, долгий», в астрономии – «перпендикуляр», в планиметрии – «линия Брахмы». В целом, *bhūmilamba*³⁵ – это то, что относится к ограниченному и осмысленному пространству.

Здесь можно видеть и «мерцание» очень древней минимальной пространственной единицы (Vertogradova 2010: 56–57), которая представлена в таких ритуальных артефактах, как *пата* (*paṭa*) – «четырёхугольный кусок ткани, плат», *паṭṭa* – «доска, плакета», *прастара* (*prastara*) – «квадратная подстилка из стеблей травы для помещения жертвы» и др.

Эта минимальная единица едва заметно проходит через всю древнеиндийскую культуру, структурируя ее. Значение этой единицы – быть составной организующей частью кода культурного (социального, религиозного) пространства внутри пространства мироздания и как его соответствие (*anurūpa*).

³⁵ Встречающийся иногда в текстах вариант этого термина *bhūmilabha* – по-видимому, народная этимология «обретение земли» (т. е. «смерть»).



Ил. 18

Подобное значение этой единицы присутствовало в сознании и подсознании субъектов любой креативной (ритуальной) деятельности. Эта единица составляла опору для любого творения, и при создании конкретных артефактов ее конкретное воплощение должно было быть тщательно приготовлено (размерено, очищено и освящено).

Безусловно, такую роль выполняла в искусстве живописи *бхуламба*. Это могло быть реальное полотно или плаката – размеренная, с выравненной поверхностью, с правильно наложенным грунтом, со сглаживающим слоем извести *лепя* (*лепуа*), с разметкой для нанесения изображения, – или зона поверхности стены, представляющая четырехугольное пространство, ограниченное со всех сторон изображениями каких-либо объектов мира: зданиями, оградами, горками, деревьями и пр.

Принцип представления пространства в монументальной живописи *бхумиламба* по сути соответствует способу *какшавибхага* (*kaṣṣavibhāga*) – устройству пространственных зон на индийской театральной сцене, как это описано в NS VIII.

Именно в пределах каждой такой «зоны» в живописи разыгрываются сцены (строятся композиции), т. е. именно в пределах «зоны» (ил. 18) проявляются

принципы иконометрии и планиметрических построений, которые составляют основные *гуны* живописи.

При этом о собственно композиции внутри «зон» указания ЧС крайне скупы. По-видимому, композиционные задачи входили в содержание так называемого «живописного сознания/замысла» (*citra-samjñā*), непосредственно связанного с процессом медитации мастера на определенное божество или иконографическую схему перед ограниченным пространством стены, подготовленным для живописи.

Понятие «живописного замысла» можно сопоставить с одной из *аланкар* (украшений) поэтической системы, последней, которую описывает Дандин (KAD I.365) и которая «стоит отдельно» (так же, как *шанта-раса*), – это *бхавика*.

Аланкара бхавика – это прежде всего свойство, которое принадлежит всему творению. Это замысел, пронизывающий поэтическое сочинение от начала до конца. Взаимное соответствие всех элементов содержания, отсутствие неверных определений, описание места действия, связь содержания и манеры речи – все это зависит от замысла поэта и называется *бхавикой*, то есть «обнаруживающей поэтический замысел» (*бхава* – смысл).

Понятие *бхавика* встречается уже у Бхамахи (КАВ III.52): «*бхавика* – качество, принадлежащее всему творению» (в данном случае строфе).

Что касается живописи, то именно в пределах ограниченного живописного пространства *бхумиламба* (подобно строфе у Бхамахи) выстраиваются и формулируются некоторые правила композиции в ЧС. Например, при описании недостатков живописи говорится: «Особенно следует избегать в живописи помещения одной фигуры впереди другой» (ТКх 43.30). На этой же основе постепенно вырабатывается, по-видимому, концепция видов живописи (*citra-vidha*).

(6) Индийский «мимесис» (*sādrśya*)

Чтобы говорить о взаимосвязях между миром, сотворенным живописцем, и миром вне живописи, что во многих культурах описывается как различные виды подобия и подражания, нужно рассмотреть ряд важных для понимания этого отношения терминов «Читрасутры»³⁶.

Прежде всего, это *рупа* (*rūpa*), что обычно передают словом «форма». В учении о живописи это совокупность общих (*sāmānya*) признаков изображения, пред-

³⁶ Сложность понимания «мимесиса» в ЧС состоит в том, что пассажи текста, касающиеся этой темы, слишком кратки. Эта особенность, как и отсутствие комментария к ЧС, затемняет стоящую за текстом систему установок, о которых в это время шли дискуссии в разных философских и поэтических школах Индии.

ставляющих вневременные образы или модели мира. *Рупу* можно только знать. Мастер живописи постигает *рупу*, в данном случае – отдельную *рупу* (*svatūpa*) во время медитации, предшествующей началу работы.

ТКх 1.8

svatūpām pūjayetvidvānstatra sannihitā bhavet |

Сведущий мастер пусть почитит *сварупу*.

Потом (изображение) должно быть собрано.

По-видимому, вопрос о специфической характеристике объекта здесь не стоит, т. е. *сварупа* (здесь принимается чтение рукописи В) – это и родовые, и отличительные признаки. Объект представляется тождественным члену своего класса.

Понятие *анурупа* (*anurūpa*), которое иногда переводят как «подобие», есть лишь следование «знаемой» *рупе*, т. е. соблюдение иконографии при создании канонических изображений. Такое «подобие» провозглашалось ранними руководствами по живописи, ориентированными на создание изображений, почитаемых *bahirvedi* «вне жертвенного алтаря», т. е. на живопись ранних святилищ и храмов при переходе от аниконизма к иконизму.

С термином *рупа* соотносится термин иного уровня *акара* (*ākāra*), который также передают словом «форма». Слово обозначало собственно живописную форму (т. е. «воплощенную»), элементами которой в ЧС считались *бхушаны*: контур, цвет, моделировка, орнаментация.

Ср.: ТКх 39.1

śubhākāravihārāni nānāvārṇadhārāni ca |
Nava sthānāni rūpānām śṛṇu tānyanupūrvaśaḥ || 1 ||

(Существует) девять *стхан*, представляющих *рупы*,

Имеющих прекрасные формы *акары*,

Несущих разные цвета.

Выслушай, о царь, о них по порядку.

Главной целью индийских *чित्रавидов* было представить в живописи все миры (*trailokyam*) и при этом показать соответствие разным видам восприятия мира (*sādrśya*). Это, прежде всего, – мир «незримый» *адришта* (*adr̥ṣṭa*), в котором действуют скрытые (тонкие) силы и энергии. То, что существенно для живописного представления этого мира, определяет иерархический статус человека и др. существ.

ТКх 42.47

*yathā bhūminiveśāste lokam dṛṣṭvā narādhipa |
etad-rūpa-sammuddeśam-adṛṣṭānam taveritam || 47 ||*

(Существа следует показать), о владыка людей, в соответствии
С их местоположением на земле, глядя на мир.
Это подробное изложение типов изображений *адришты*,
(Мною) тебе преподано.

При этом представляются в виде классификации и создаваемые идеальные образы, нагруженные соответствующими признаками (*лакшана*), и образы объектов на основе способов их видения, описанных в логических категориях, а также на основе способов представления мира посредством одного из семи типов отношений между объектами которые, сформулированы в учении Дигнаги (например, «господин и слуга», «две птицы *чакравака*» и др.).

В тексте ЧС не раз упоминается термин *пратьякша* (*pratyakṣa*) «непосредственное восприятие», который был предметом споров представителей разных школ индийской философии. Дискутировалась связь *пратьякши* с мышлением (*savikalpaka*) или отрицание ее (*nirvikalpaka*).

Мир зримый *дришта* (*dṛṣṭa*) – в отдельных упоминаниях ЧС предстает как относящийся к «непосредственному восприятию» (*pratyakṣa*), по-видимому, в его ипостаси *нирвикальпака*.

Еще одной особенностью проблемы *sāṛśya* в ЧС является выдвижение особой категории *сусадришья* (*susādṛśya*), или *атисадришья* (*atisādṛśya*) «абсолютно подобное», предполагавшей, видимо, некое «натуралистическое» изображение».

ТКх 42.48

dṛṣṭam susādṛśam kāryam sarveṣām-aviśeṣataḥ |

(Мир) *дришты*, видимый всеми без особенностей,
Должен быть изображен абсолютно подобным.

Однако с точки зрения теории можно допустить, что категория *сусадришта* подобно самой *нирвикальпаке* (как «опоре реализма», как считают некоторые), могла быть всего лишь результатом логической дедукции в развитии познания (Dasgupta 1975: 38), но не будучи встроенной в основные категории представления о мире, не имела какой-либо особой ценности для живописного искусства, кроме как в живописи *нагара*, где также часто подчеркивалась особая значимость свойства живописи *са-джива* «обладающая жизнью». Концепцию *сусадришья* в живописи

можно сопоставить с концепцией «естественного описания» (*svabhāvokti*) в поэтологической традиции (включенной Бхамахой в число *аланкар* наряду с *вакрок-ти*). Однако в *читравидье* эта концепция не рассматривается в числе *бхушан*.

И все же, как показывают некоторые пассажи ЧС, категория *сусадришья* (*susādrīśya*) была создана на основе такой интерпретации учения о непосредственном восприятии, которая, как считали некоторые *найяйки*, есть состояние сознания, свидетельствующее о простом существовании объекта.

На основе всех этих установлений ЧС дает описание вещного поля или вещного тезауруса *читры*, а также классификацию видов (*vidha*) живописи. Это поле сконструировано по своим законам. Оно выталкивает из себя не «свой» предмет и тесно соединяет «свои» предметы, устанавливая между ними определенные отношения. Оно диктует способ передачи предмета (в целом или через подробность). В связи с этим при рассмотрении на одном уровне утверждается конкретно-предметная состоятельность вещи (*susadrīṣṭa*) (ср. представление о цветовом тоне *ранга* (*raṅga*) в ЧС), при рассмотрении на другом, и притом основном уровне, – в живописи утверждается значимость вещи как соответствия (*anurūpa*) вневременной модели мира, подчеркивается сущностный тип живописного мышления.

Судя по описанию ЧС, «абсолютное подобие» охватывало некоторые объекты бытового назначения (например, представление предметов, ставших знаками мира *адришты* в аллегорических композициях). Однако с концепцией *susādrīśya* связаны первые попытки представления индивидуального объекта (партикулярии) и в частности, – первые шаги к «портретности» (Svap VI, 13; Mṛcch IV, 1). Эти шаги имели своей основой любительскую живопись, распространившуюся в раннегуптское время при царском дворе (по-видимому, не без влияния римской моды), а затем перешедшие и в «городскую живопись» (*nāgara-vidha*). Этой живописи посвящены многие описания в санскритской поэзии и в санскритских драмах.

Все рассмотренные здесь проблемы требуют дальнейшего исследования.

(7–8) Свойства-установки: «сладостность» (*madhuratva*) и «отчетливость» (*vibhaktata*)

В живописи термин «сладостность» (*madhuratva* или *mādhurya*) есть свойство изображаемых ритуальных объектов и ритуальных действий (сцен), связанных с понятием *мангалья* (*māṅgalya*) «благовестие» (Vertogradova 2010: 79).

В контексте учения о живописи «Читрасутры» универсальный эстетический объект возникает из преобладания (видения) того, что относится к категории *māṅgalya*. Мир формируется рецепциями – ощущениями и восприятиями (видением, слышанием, тактильными актами, т. е. психофизическими составляющими) людей, божеств и сверхъестественных существ.

Формирование такого мира с помощью актов, объектов и настроения сознания, которые определяются как *māṅgalya*, является важнейшей целью живописи «домов и дворцов». Понятие *māṅgalya* не означает «теперешнее желание и наслаждение», а есть особое состояние и получение удовольствия от всего того, что радует и вселяет надежду и веру в предстоящую предвкушаемую радость.

ТКх 43.38

māṅgalyaṁ paramaṁ hyetad gr̥he yatra pratiṣṭhitam || 38 ||

Она (живопись) есть высшее удовольствие-благовестие,
Когда помещена в доме.

Понятие *мангалья* имеет глубокие корни в индийской культуре. Оно просматривается в ведийский период и было связано с особым типом неведийского (игрового) ритуала *маха* (*makha/maha*). По-видимому, с этим ритуалом ШБр сравнивает основной ведийский ритуал жертвоприношения *яджня* (ср. утверждение ШБр о том, что «*яджня* – *маха* для богов» (*devānām maha*)).

Каждое явление в жизни имеет свое предвестие (предзнаменование). *Маха* – это ритуалы всеобщей радости и радостного предвестия (*māṅgalya*). При этом *яджня* (жертвоприношение) рассматривается как радость и наслаждение, и предвестие будущей радости (*māṅgalya*) для богов³⁷.

С точки зрения изобразительной *māṅgalika* есть то, что относится к категории *māṅgalya*: набор благовестных предметов *māṅgalāni*, которые почитались каждый отдельно и вместе (*aṣṭa-māṅgalā* «восемь благовестных», сосуды *maṅgala-kuṣa*, *maṅgala śilapaṭṭa* «каменная плита (икона) со знаками *māṅgalāni*») (Vertogradova 2010: 78–79).

К этому же ряду относятся «сокровища Куберы» (*nidhi*), которые ЧС рекомендует изображать как одну из главных тем стенных росписей (ТКх 43.15).

При этом *madhuratva* есть основное качество живописи, способствующее воплощению *māṅgalya*. Это свойство может быть выражено и путем выбора объекта изображения: «сокровища Куберы» (*nidhi*), «все приятное, притягательное и красивое» (*kānti-lāvanya-sundara*) – и способа изображения: *lekha-mādhurya* «сладость линии контура, создающего форму» и пр.

В этом контексте особое внимание должно быть уделено опасности изображения тех объектов, которые относятся к категории *amāṅgalya* «неблаговестное», а также изображению неправильной, искаженной формы, что рассматривалось как нарушение в ритуале.

³⁷ Подобным образом дхарма Ашоки должна быть *māṅgalya* для людей (MRE IX).

ТКх 43.14

amaṅgalyaṁśca na likhet kadācidapi veśmasu |

Неблаговестное никогда не следует изображать

Ни в чьем доме.

ТКх 38.20

*vivṛtena ca vaktreṇa kulanā akārī bhavet |
prācūyāma dhananāsāya dakṣiṇena ca mṛtyave || 20 ||*

(Изображение божества) с открытым ртом

Может привести к гибели всей семьи.

Отклоненное к востоку – к потере богатства,

(Отклоненное) к югу – к смерти.

Термин *mādhurya* известен в индийской культуре во многих вербальных памятниках, начиная с указов Ашоки, где этот термин относится к характеристике того содержания, которое «благодаря сладостности (*mādhurya*) излагаемого предмета говорится снова и снова» – то есть благодаря приятности (привлекательности) провозглашаемых Ашокой речей-наставлений (проповеди дхармы). Этот содержательный аспект речи очень рано именно в речевой традиции связывался и со способом произнесения (звучанием).

Во II в. н. э. в надписи Рудрадамана мы находим классификацию речевых, в основном фонетических признаков (*lakṣaṇa*). *Лакшана мадхурья* состоит в употреблении звуков и их сочетаний, которые считались благоприятными. Концепция *subhaṣa* или *sūkta* («приятно сказанное»), известная у Ашоки и в ранней палийской литературе, по сути является проявлением *лакшаны мадхурья*, способствовавшей проповеди дхармы Ашоки, а затем – учения Будды (*Buddha-vaśana*). Эта *лакшана* могла проявляться и на уровне смысла, и на уровне формы (звучания).

В дальнейшем термин *мадхурья* широко употребляется в санскритской поэтике, включаясь в разные учения и формируя новые. Так, для Бхамахи «сладость» – это использование благозвучий и сжатость, для Дандина – аллитерация и отсутствие грубых (*grāmya*) выражений.

Гуна мадхуратва (madhuratva) в ранний период формирования текстов о живописи и о танцевальном искусстве иногда соотносилась с *расой каннти*, «расой привлекательности, приязни» (ТКх 25.1), которая впоследствии вытесняется и частично трансформируется в эротическую *расу шрингара* (подробнее см. с. 86).

Категория *вибхактата (vibhaktata)* в разных вариантах (*vyatireka* «различие при сходстве», *prasāda* «ясность») присутствует в санскритской поэтике при описании средств представления объекта. В древнем учении о поэтической речи

Бхамахи (КАВ 2.1–3) – *prasāda, mādhyura* и *ojas*. Они же встречаются в числе 10 качеств речи в «Натьяшастре» (NS 16.95). В области живописного искусства термин *vibhaktata*, по-видимому, рассматривался в связи с понятием *saṅkara* «беспорядочное смешение», что имело место при описании теории цвета и при конструировании живописного пространства («не помещать одной фигуры впереди другой»; см. с. 53).

2. Учение о четырех средствах выразительности (*bhūṣaṇā*)

В «Натьяшастре» Бхараты при описании словесного текста драмы вместо ожидаемого (как у Бхамахи) термина *lakṣaṇa* выступает термин *vibhūṣaṇā* «украшения драматической речи». Как считает Джероу, Бхарата принадлежал к иной линии индийской поэтики, чем Бхамаха (Джероу 1977: 227).

Этот термин в форме *bhūṣaṇā* был принят и развит традицией *читравидьи* (по-видимому, под влиянием ранней традиции *натъи*) и создал основу для формирования чрезвычайно глубокого и в то же время стройного учения о средствах художественной выразительности живописи, противопоставленного учению о манифестации живописного объекта (*guṇa*).

(1) Контур (*rekhā*)

В индийской художественной традиции линейному рисунку (контуру) придавалась особая важность. В живописи – это главный элемент художественной формы *акара* (*ākāra*), которая есть проводник ментальной формы *рупа* (*rūpa*). Контур создает окончательное установление границ объекта и все пространственные отношения этого объекта с другими объектами – таким образом с помощью контура осуществляется основной ментальный живописный проект (*citta-samjñā*)³⁸. В отличие от классической европейской живописи контур подерживается в продолжение всей работы над произведением и не исчезает при окончании работы, а усиливается последним прохождением кистью красным или черным пигментом.

В «Абхинаядарпане» (Abh I.161) контур определяется как *ākārajanikam rekhām* «линия, рождающая форму». Таким образом, объект в его живописной концепции – это его контур. При этом рассмотрение контура в ряду *бхушан* (а не *гуṇ*) подчеркивает его принадлежность именно средствам выразительности, которые определяют свою ценность не правильностью, а тем, что доставляют (как звуки

³⁸ Подробнее см. Гл. IV.1.

кавы) особое удовольствие и способствуют проявлению *расы*. Форма, имеющая выразительный контур, считалась обладающей жизненным дыханием *праной* (*prāna*) и через «сладость линии контура» (*lekha-mādhurya*), «скругленность всех членов тела» (*sarvaṅgam vartula*) способствовала воплощению состояния благовестия (*māṅgalya*).

ТКх 43.21

lasatīva ca bhūlambho śliṣyatīva tathā nṛpa |
hasatīva ca mādhuryaṁ sajīva iva dṛśyate ||

(Живопись), поверхность которой словно танцует

Или обнимает,

Или сладостно смеется,

Кажется обладающей *дживой*.

(2) Цвет (*varṇa*)

Изучению цвета, в частности цветового пространства человека, посвящено изрядное число исследований. Достаточно широко изучается символика цвета, связь с компонентами интеллекта: цветовосприятие, цветоощущение.

Для того чтобы хотя бы частично приблизиться к постановке указанных проблем по материалам *читравидьи*, мы прежде всего выделяем две основные темы, существенные для представлений о цвете в ранней индийской культуре. Это цветовые коды, связанные с понятием «целостности» (скр. *kṛtsṇa*, пали *kaṣiṇa*), имевшие ритуальную поддержку, с одной стороны, и собственно теория цвета – с другой.

Из концепций, сложившихся в период до появления цветовых систем нового времени (Ньютон, Гете), индийское учение о цвете заслуживает, по нашему мнению, особого внимания среди теоретических построений, известных в истории культуры.

Древнеиндийские цветовые построения и их современная интерпретация

Обращаясь к этой теме, надо заметить, что много неясного, а порой кажущегося нелепым встречает даже подготовленный читатель как в древних санскритских поэтических сочинениях, так и в трактатах по разным областям знания, использующих при изложении своего учения различные цветообозначения и отношения цветов. Это делает порой невозможной сколько-нибудь адекватную интер-

претацию текста (ср., например, тождество в восприятии метамерных цветов, т. е. восприятие одинаковыми цветов, имеющих разный спектральный состав). На это в свое время обратил внимание Ж. Фийоза: «Un même nom peut servir à désigner des couleurs différentes» (Fillioza 1974: 186).

Другой момент: трудности для понимания древнего текста представляет описание одного и того же материала, связанного с цветообозначениями, с помощью разных числовых моделей (при этом смена числовой парадигмы влечет за собой и выстраивание новой содержательной цветовой модели). Осмысление таких текстов невозможно без их интертекстуального анализа.

Индийским цветовым построениям посвящен ряд исследований. При этом особого внимания для понимания древнейших индийских учений о цвете заслуживает раздел Т.Я. Елизаренковой «О цветовом коде ариев Ригведы» во втором томе полного перевода «Ригведы» (Елизаренкова 1995: 480–486), исследовавшей цветовую лексику этого памятника. Здесь мы пытаемся прояснить учение ЧС в контексте древнего индийского учения о цвете, как оно сложилось в начале – середине I тыс. н. э., его структуру и трансформации.

Для нашей темы определенный интерес представляют некоторые наблюдения С. Гунасингхе (Gunasinghe 1957), индийские цветовые классификации Ж. Фийоза (Fillioza 1974), а также исследования Г. Осборна, посвященные античным цветовым концепциям (Osborne 1968).

Что касается исследований Ж. Фийоза, то заслуживает внимания его попытка установить значения цветов по древнему санскритскому словарю «Амаракоша» (около V в. н. э.). Однако цветовые термины, засвидетельствованные в словаре, и их соотношение без учета той глубинной модели, которая заложена в индийской цветовой системе, и которую мы пытаемся здесь выявить, большей частью не получают удовлетворительного объяснения (ср. соотношение *gaura* и *pāṇḍura*, *nīla* и *kṛṣṇa* и др.) (Fillioza 1974: 167). По-видимому, они не представлялись однозначными и для самого составителя древнего словаря и требуют специального исследования.

Древнеиндийские цветовые коды

Известно, что древние цветовые коды большей частью связаны или являются аналогами числовых. Наиболее ранний индийский код – оппозиция «белый – черный» (ср. ведийское представление о черном (ночном) солнце в противоположность белому дневному (RV V 86.1)) – есть собственно не цветовой, а световой код «свет – тьма», (т. е. ахроматический ряд), который формировался независимо, притом что хроматические различия практически были известны достаточно рано (ср. различие конских мастей в ведийских текстах).

Сложение троичных (связанных с воплощением вертикальной структуры универсума), а также четверичных, пятеричных и т. д. кодов, т. е. «подключение» к ахроматическому ряду хроматических цветов, представляет определенные трудности для понимания на уровне глубинной семантики. Эта проблема требует специального исследования³⁹.

В данном случае нас прежде всего интересует четверичный (смешанный) цветовой код, который тесно связан с числовой символикой и с четверичной горизонтальной моделью пространства. Этот код известен в «Атхарваведе» как почитание четырех Змеев, стражей сторон света (или в виде прямого поклонения им, или в виде заговоров против их укусов). При этом имена Змеев обычно представлены цветовыми характеристиками или определениями, которые их подразумевают: *asita* «черный», *tīraścara* «полосатый»⁴⁰, *babhrūva* «красно-коричневый»⁴¹, *svaja* «саморожденный»⁴² и др.

AV VI. 56.2

nāmo 'stvasitāya nāmas tīraścārājaye |
svajāya babhrāve nāmo nāmo devajanēbhyaḥ ||

Поклон Черной!

Поклон Полосатой!

(Поклон) Саморожденной (?), Красно-коричневой поклон,

Поклон змеинному сборищу!

³⁹ По-видимому, нуждается в пересмотре и установка В. Тернера о трех цветах, известных первобытной культуре, как троичной классификации, а также утверждение этого автора о том, что «любую форму дуализма следует рассматривать как часть более широкой трехчленной классификации» (Тернер 1983: 77).

⁴⁰ *Полосатый (tīraścārājī)* – этим термином, сочетающим светлые и темные поперечные полосы на коже Змея, обозначается объединение в цвете одного объекта разных составляющих (белого и черного цвета) как целостность (ср. термин «пятнистый»). Ср. полосы на теле мангуста, описанные Тернером (Тернер 1983: 60). См. также заключения Л. Рену о четвертом элементе кода как квинтэссенции всех остальных (Renou 1978: 86).

⁴¹ *Красно-коричневый (babhrūva)* – перевод условен, поскольку упомянутый третий цвет (или первая хроматическая единица данного кода) не был связан с определенным цветовым тоном, а имел диапазон от «светло-желтого до темно-коричневого» (ср. *piṅgala* «желто-коричневый» и др.).

⁴² *Саморожденный (svaja)* – один из видов гадюк (*Vipera berus*). Согласно GrW, *svaja* объясняется как «поисходящий из самого себя» («aus sich selbst entsprungen»). Это значение естественно для вида живородящих гадюк. Представление его в KEWA: 24.558 как связанное

Ср.: AV X. 4.13

*hatás tīraścārājayo nīpiṣṭāsaḥ pṛdākavaḥ |
dārviṃ kárikraṭaṃ śvitrám darbhéśvasitaṃ jahi ||*

Убиты Полосатые,

Раздавлены Придаку⁴³.

(Убей) Белую, раздувающую огромный капюшон!

Убей Черную в траве *дарбха*!⁴⁴

В Ригведе известен гимн, который Л. Рену справедливо назвал атхарваническим, где аналогичную Змеям роль выполняют четыре Лягушки (RV VII. 103), также связанные с цветовой классификацией.

Есть основания считать, что ранний ритуал призывания и почитания сторон света (*diś*) через Змеев и Лягушек связан с обрядами вызывания дождя и при этом световым и цветовым охватом мира⁴⁵. Эта задача требовала построения сложной свето-цветовой модели. Подобная модель присутствует и в культе четырех полубожественных змеиных существ – *нагов*, охранителей горизонтальной структуры мира, что дублируется их связью с зарытыми в земле сокровищами (драгоценными камнями разных цветов), которые стерегут *наги* и тем самым главенствуют над четырьмя областями мира (Vertogradova 2010: 75).

В дальнейшем четверичный цветовой код находит воплощение в ряде основных социальных, архитектурных и поэтологических матриц, формировавших раннюю индийскую культуру: концепция варн, концепция первичных рас и др.

с глаголом *svaj umarmen* не имеет никаких оснований. В данном стихе слово *svaja* могло быть либо объектом определения *babhruva*, как (вполне естественно) переводит Т.Я. Елизаренкова (Елизаренкова 2005), либо самостоятельным названием одного из четырех Змеев, видимо, светлого, что по логике текста кажется более вероятным. В первом случае (по Елизаренковой) понятие *devajana* «змеинный род» могло выступать как четвертый член кода.

⁴³ Придаку (*pṛdāku*) – один из видов гадюк (*Vipera*). Согласно GrW, основное значение – «змей», но может употребляться в значении «тигр», «пантера» (Грассманн указывает на родство с гр. *πάρδαλις* «пантера», «леопард» (См. также Lubotsky 2004: 1–6.) В данном стихе термином *pṛdāku* как именем Змея, по-видимому, передается и хроматический (желтовато-коричневый?) цвет четверичного кода.

⁴⁴ *Дарбха* (*darbha*), иное название *kuśa* – трава с длинными заостренными стеблями *Poa cynosuroides*, применялась во многих ритуалах.

⁴⁵ Цель ритуала, как он описан в АВ, – *sarvaūtāye* «ради всецелостности» (подробнее см.: Vertogradova 2010: 76). Ср. современный непальский ритуал вызывания дождя *nāga-sādhana* – почитание *нагов*, хранителей мира.

Учение об основных цветах

Подобная четырехчленная цветовая модель послужила основой формирования индийского учения о цвете, которое сложилось на рубеже н. э. Это учение ставит первую проблему теории цвета – идею основных цветов (*mūlavarna*), или (применительно к живописи) – первичных цветовых тонов (*pūrvaraṅga*), называемых также чистыми (*śuddha*).

Один из ранних перечней *mūlavarna* – это четырехчленный список⁴⁶ «Натьяшастры» (NS 21.76):

sito nīlaśca pītaśca caturtho rakta eva ca |

«Белый», «синий», «желтый», а также четвертый, «красный».

Здесь порядок перечисления цветов подчиняется метрическим правилам. При этом синий (*nīla*) определяется как сильнейший из всех цветов (NS 21.85).

В «Нриттасутре» засвидетельствован пятичленный список *mūlavarna*:

ТКх 27.8

śveto raktastathā pītaḥ kṛṣṇo haritameva ca |
mūlavarnāḥ samākhyātāḥ pañca pāṛthivasattama || 8 ||

Известны пять основных цветов,

О лучший из царей:

«Белый», «красный», «желтый»,

«Черный» и «зеленый».

Далее говорится:

ТКх 27.9

ekadvitrisamāyogādbhāvakaḥ pañcā tathā |
saṁkhyāivāntaravarnānām loke kartum na śakyate || 9 ||

Число промежуточных цветов в (этом) мире,

Получаемых от соединения одного (цвета)

С двумя или тремя по своим склонностям и намерениям,

Определить невозможно.

⁴⁶ Аналогичный список основных цветов мы встречаем в ранних текстах Палийского канона, где известна матрица: *nīla* «синий», *pīta* «желтый», *lohita* «красный», *odāta* «белый» (D I.76. 24; Vin I.25).

В «Читрасутре» (ТКх 40.16–17), дается следующий, также пятичленный, список основных цветовых тонов (*mūlaraṅga*):

*mūlaraṅgāḥ smṛtāḥ pañca śvetaḥ pīto vilomataḥ |
kṛṣṇo nīlaśca rājendra śataśo 'ntarataḥ smṛtāḥ || 16 ||*

Известны пять основных тонов *ранга*:

«Белый», «желтый», «красный», «черный» и «синий».

Промежуточных же, о царь,

Насчитывают в сотни раз больше.

*pūrvaraṅgavibhāgena bhāvakalpanayā tathā |
svabuddhyā kārayedraṅgam śataśo 'tha sahasraśaḥ || 17 ||*

Разделением первичных тонов *ранга*

По своим склонностям, намерениям и по своему разумению

(Художник) может получить тонов

В сто и в тысячу раз больше.

Таким образом, в этих двух сутрах мы видим противопоставление основных цветов *mūlavarna* (НС) (или первичных тонов *pūrvaraṅga* (ЧС)), с одной стороны, и промежуточных *antaravarna* – с другой. При этом промежуточные цвета рассматриваются либо как соединение (*samāyoga*) одного с двумя или тремя (основными) цветами (НС), либо как результат деления (*vibhāga*) основных цветов (или первичных тонов (ЧС)).

Концепция *чхави* (*chavi*)

Еще одним, и притом важнейшим, положением индийской теории цвета является выделение и противопоставление в общем цветовом поле двух групп цветов. В этой связи рассмотрим подробно пассаж из «Нриттасутры» (ТКх 27. 10–15):

*atyarthasamāyogitvālloke 'haṁ nṛpaṇḍava |
vibhāgam sampravakṣyāmi varṇayoḥ śyāmagaurayoḥ || 10 ||*

Произведя бесчисленные соединения⁴⁷ (цветов) в этом мире,

Расскажу тебе, о лучший из царей,

О разделении цветов

На «светлые» и «темные».

⁴⁷ Произведя бесчисленные соединения (*samāyogitvā*) – не следует забывать, что теоретические построения ЧС нередко излагаются в трактате в форме практических наставлений мастера.

dviprakārā chaviryasmātsarvasyeha prakīrtitā |
gaurī pancavidhā tatra śyāmā dvādaśadhā bhavet || 11 ||

Этим определяются два вида (светлоты) *чхави*
 Всех (вещей) в этом мире:
 (Светлая группа) *гаури* состоит из пяти видов,
 (Темная) *шьяма* – из двенадцати.

rukmagaurī dantagaurī sphutacandanagauryaṇi |
śaradgaurī candrakavadgaurī pañcavidhā smṛtā || 12 ||

«Светлый золота», «светлый слоновой кости»,
 «Светлый чистого сандала», «светлый осени»,
 «Светлый луны» – таковы, считают,
 Пять видов «светлой» группы.

raktaśyāmā bhavetpurvaṁ mudgaśyāmā tvanantara |
tato dūrvāṇkuraśyāmā pāṇduśyāmā ca pārthiva || 13 ||

(«Темная» группа), о царь, содержит прежде всего
 «Красный темный», затем «темный (растения) *мудга*»⁴⁸,
 Потом «темный побегов *дурва*»⁴⁹, о царь,
 И «темный *панду*»⁵⁰,

tataśca haritaśyāmā pītaśyāmā tato bhavet |
tataḥ priyaṅguśyāmā ca kapiśyāmā ca pārthiva || 14 ||

Затем «зеленый темный»,
 Потом «желтый темный»,
 Потом «темный (растения) *приянгу*»⁵¹, о царь,
 И «темный обезьяны»,

tato nīlopalaśyāmā cāśaśyāmā tataḥ param |
tato raktotpalaśyāmā ghanaśyāmā tathā parā || 15 ||

⁴⁸ См. прим. 17 к ТКх 27.

⁴⁹ См. прим. 18 к ТКх 27.

⁵⁰ См. прим. 19 к ТКх 27.

⁵¹ См. прим. 21 к ТКх 27.

Потом «темный синего лотоса *нилотпала*»⁵²,
 Потом «темный (синей) сойки *чаша*»,
 Потом «темный красного лотоса *рактотпала*»⁵³
 И «темный тучи».

Особую трудность представляет определение двух групп цветов, описанных в «Нриттасутре» (ТКх 27.11–15). Несостоятельность единственной заслуживающей внимания интерпретации, предпринятой С. Гунасингхе (Gunasinghe 1957: 74), состоит в том, что цвета первой группы рассматривались как ряд цветов от белого до серого, а цвета второй группы определялись как темные оттенки желтого, красного и других цветов.

Однако рассмотрение цветов первой группы *гаури* (*gaurī*)⁵⁴ позволяет заключить, что это есть собственно вариации самого белого – от яркого (как золото), до бледного (как луна). То есть белый цвет рассматривался как содержащий определенное количество собственно света (*jyotis*) и блеска (*tejas*).

При этом надо заметить, что термин «светлый осени» (*śarad-gaurī*), который рассматривался Гунасингхе как серый цвет (Gunasinghe 1957: 75) на том основании, что в рукописи «В» «Вишнудхармтттары» (ТКх 27.12) он назван цветом осенних облаков (*śarad-ghana*), следует считать белым, поскольку в древней и средневековой индийской поэзии осенние облака всегда определяются как белые-блестящие (отсюда сравнение *śarad-kānti-maya* – «приятный, как осень») и противопоставляются темным облакам (тучам) сезона дождей (*ghana-kāla*).

Таким образом, первая группа охватывает собой варианты белого, которые, судя по перечню, могут отличаться только степенью яркости (света и блеска). Эту группу можно с достаточным основанием назвать «ахроматическая». Все члены ее, согласно индийским представлениям, не имеют хроматической составляющей и различаются между собой по степени (убыванию) света и блеска, отчего вся группа называется *гаури* (*gaurī*) т. е. «светлая, блестящая» (см. табл. *Чхави*).

⁵² См. прим. 22 к ТКх 27.

⁵³ См. прим. 23 к ТКх 27.

⁵⁴ *Гаури* (*gaurī*) – f. (*gaura* – m.). Прилагательное *gaura* в его мифологическом контексте соотносится с *gauḥ* «Bos gaurus» в значении: «луч, небо, солнце» (см. KEVA: 350–351). В форме *gaura-mṛgaḥ* – встречается в VS: 24. 32 и Ait. Br. 2.8. Соотносится с цветом утренней зари, позднее – с золотом и блеском *gaura-prabhā* (см. PW). В «Нирукте» (*Nirukta*: 11.39) слово *gaurī* толкуется следующим образом: *gaurī rocateḥ | jvalatikarmana | ayamaṇīaro gauṛo varṇa etasmadeva | praśasyo bhavati* – «*Гаури* – от (корня) *ruc*, значащего “блестит”. Другое же (слово) *gaura-* (значит) “белый, блестящий цвет” – от того же (корня). Так следует наставлять».

Вторая группа, называемая *шьяма* (*śyāmā*)⁵⁵ «темная», по существу состоит из 12 хроматических цветов. Но есть ли это темные оттенки желтого, красного и т. д., как считает Гунасингхе? И почему вся группа называется темной?

Заметим, что последовательность расположения цветов в тексте обусловлена (как и в списке основных цветов) требованиями метра. Подробное рассмотрение этого набора хроматических цветов и сравнение их с соответствующими разделами «Читрасутры» (ТКх 40.18–23) позволяет разбить весь этот перечень хроматических цветов (12 единиц) на четыре группы по три цвета в каждой. При этом оказывается, что каждые установленные таким образом три цвета представляют собой (по исходному варианту этой классификации) вариации по светлоте (тональности) каждого из основных цветов (*mūlavarṇā*): желтого, красного, зеленого⁵⁶ и синего (табл. *Чхави*).

Исходя из этих перечней, выстраивается модель основных цветов второй группы (см. средние члены триад) как состоящая из желтого, красного, зеленого и синего. По-видимому, все цвета второй группы по отношению к составляющим первой, светлой группы рассматривались как «тени» и условно стали называться «темными» в том смысле, что они состояли не из абсолютного света, как первая группа, а содержали некоторое количество хроматической подмеси, которая определяла их «темноту». Так, например, цвет *pāṇḍu*, который в «Натьяшастре» (NŚ 21.71) описывается как «смесь белого и желтого», определяется по этой классификации как «темный» (*śyāmā*).

В связи с этим распределением цветов появляется понятие *чхави* (*chavi*)⁵⁷, означающее присутствие в каждом хроматическом цвете какого-то количества *gaura*,

⁵⁵ *Шьяма* (*śyāmā*) – f., *śyāma* – m. В ранневедийских текстах этому термину соответствует *śyāva* – окрас вороного коня, цвет ночи, иногда – значение «черный» (Елизаренкова 1995: 483). Однако уже в «Атхарваведе» *śyāma* употребляется в значении смуглоты тела или наличия небелого субстрата (*swarthy complexion*). Позднее этот признак становится признаком женской красоты (*śyāmā* «темная, смуглая» – имя богини Дурги), ср. изображение *апсары* в Аджанте (ил. на с. I). Не следует смешивать с негативным понятием *āsiknī tvac* «чернокожесть» в «Ригведе».

⁵⁶ Очевидно, обе сутры ТКх в отношении основных цветов стараются следовать (по сравнению с НШ) иной числовой модели (пятеричной), которая в начале н. э. выстраивает многие культурные феномены и при этом перестраивает некоторые традиционные классификации, основанные на горизонтальной четверичной структуре. При этом в данном случае первым шагом было добавление зеленого цвета *harita* к матрике основных цветов (возможно, под влиянием наставлений для мастеров, работавших с конкретными пигментами (ТКх 40)). Во всяком случае, зеленый хорошо вписан в структуру классификации ТКх. Что касается черного *kṛṣṇa*, то он в ТКх 27.8 несомненно является поздней подменой синего, а в ТКх 40.16 простым дублированием синего для получения пятичленной матрики, что не соответствует жесткой структуре данной классификации.

т. е. света и блеска. Так что весь список из 12 цветов (от бледно-желтого до темно-синего) представляет собой ряд хроматических цветов, расположенных по степени убывания света и блеска. Таким образом, *чхави* – это различия цветов по светлоте, или тональные различия. При этом термином *чхави* могут обозначаться как конкретные ступени светлоты цвета, так и противопоставление двух описанных групп, условно называемых «светлая» и «темная».

Таблица *Чхави*

Светлая группа (<i>gaurī</i>)	Темная группа (<i>śyāmā</i>)
<i>rukma-gaurī</i> – «светлый золота» <i>danta-gaurī</i> – «светлый зубов» <i>sphutacandana-gaurī</i> – «светлый чистого сандала» <i>śarad-gaurī</i> – «светлый осени» <i>candrakavad-gaurī</i> – «светлый луны»	<p><i>pīta</i></p> <i>pāṇḍu-śyāmā</i> – «темный <i>панду</i> » (= бледно-желтый) (NŚ 21.71: «смесь белого и желтого») <i>pīta-śyāmā</i> – «желтый темный» (= желтый) <i>priyaṅgu-śyāmā</i> – «темный (растения) <i>приянгу</i> » (= темно-желтый, оранжевый) <p><i>rakta</i></p> <i>raktotpala-śyāmā</i> – «темный лотоса <i>рактотпала</i> » (= розовый) <i>rakta-śyāmā</i> – «красный темный» (= красный) <i>kapi-śyāmā</i> – «темный обезьяны» (= коричневый) <p><i>harita</i></p> <i>dūrvāṅkura-śyāmā</i> – «темный побегов <i>дурва</i> » (= светло-зеленый) <i>harita-śyāmā</i> – «зеленый темный» (= зеленый) <i>mudga-śyāmā</i> – «темный <i>мудга</i> » (= темно-зеленый) <p><i>nīla</i></p> <i>nīlotpala-śyāmā</i> – «темный лотоса <i>нилотпала</i> » (= голубой) <i>cāṣa-śyāmā</i> – «темный сойки» (= синий) <i>ghana-śyāmā</i> – «темный тучи» (= темно-синий, близкий к черному)

⁵⁷ *chavi* (гр. *σκύλος*, лат. *ob-scurus*; д. в. н. *skura*, гот. *skohs*) – внешний тонкий слой кожи, тегьюмент, от которого зависит «complexion». Следует отличать от скр. *carman*, пали *camma* – внутренний слой кожи, кориум. Это – важный момент древнеиндийских представлений о человеке. В палийских текстах слово *chavi* встречается в сочетании (противопоставлении) *chavi* – *camma* – *maṃsa* «тегьюмент – кожа – плоть» (Vism 235; DhA IV.56) и

Как мы пытались показать в нашей таблице, каждые три цветковые единицы в составе четырех основных подгрупп группы *śūāṁā* различаются светлотой *chavi*.

При этом надо заметить, что составление классификации путем выстраивания триад (троичных вертикальных моделей) на полигоне горизонтальной модели является довольно типичным для древнеиндийских концептуальных построений при описании роста и убывания в системе (уровни: *uttama* «высший» – *adhama* «низший» – *mukhya* «главный»). Ср. трехступенчатую систему чередования гласных в санскрите, систему пропорционального измерения в иконометрии (*pramāna*)⁵⁸. В случае иконометрии можно говорить о двух смыслах термина *pramāna* – как обозначение конкретных канонически установленных мер (иногда употребляется термин *māna*) и как общий принцип пропорционального измерения.

Двойной смысл концепта *chavi* – как обозначение отдельных ступеней светлоты цветов и как закон, организующий всю цветовую систему, мы наблюдаем и в структуре учения о цвете.

Известную аналогию концепции *chavi* можно видеть в индийском учении об эстетической эмоции *rasa*. В обоих случаях концепт, выходящий из конкретного субстрата, способен организовать целое поле определенной области культуры, не теряя при этом первичных своих смыслов (*rasa* – млечный сок/вкус, *chavi* – верхний слой кожи/свет-блеск), а обыгрывая их в новых теоретических построениях: *rasa* – эстетическая эмоция, *chavi* – тональность цвета⁵⁹.

Характерно, что сок (*rasa*) – (первоначально сок Земли как энергия Земли и всего живого на Земле) и свет (*jyotis*) – (первоначально свет как энергия Неба и всего, что в Небе) уже в древнейших ритуальных текстах («Атхарваведа») выступают как два основных принципа, которые характеризуют мир человека в структуре космоса:

ya naḥ... jyotiṣmatī... tam asme... rāsatāmiṣam

«О ты, несущая свет, (дай нам) эту исполненную сока силу» (обращение к богине Сарасвати) (AB XIX.40).

в представлении одного из 5 видов красоты: *chavi-kalyana* – того, что мы называем «beauty of complexion» или «цвет лица» (DhA I.187).

⁵⁸ В начале н. э. в иконометрии как теоретической дисциплине складываются триады мер в пределах каждого антропометрического типа. Так, например, антропометрическая модель «108 ангулов» имеет триаду мер: 104 – 108 – 112 ангулов. При этом средние члены каждой их триад представляют основные составляющие (*mukhya*). В рассмотренной нами цветовой классификации они сопоставимы с основными цветами (*mūlavarna*).

⁵⁹ Структурно параллель эта особенно заметна при сопоставлении горизонтальной концепции четырех основных цветов (*mūlavarna*) и учения о четырех основных расах (NS 6.39–41; см. также: Алиханова 2008: 218), позднее расширившегося до восьми.

Столь же рано появляется понятие *tejas* «блеск» (первоначально как энергия солнца и того, что находится в золоте):

*sarvān vinaktu tejaso*⁶⁰ *‘rasāñjāṅgidaskarat*

«всех (их) пусть сделает (амулет) *джангида* лишенными блеска и бессочными» (заклинание против колдунов) (AV XIX.34).

Что касается термина *чхави*, то он, по-видимому, таит в себе оба первоначальных смысла: «свет» и «блеск», которые объединились в одно общее понятие «светлота» как термин теории цвета.

Особая значимость *чхави* как принципа организации цветовой системы и как тональности объясняет те различия в восприятии цвета, которые мы наблюдаем в древних описаниях. Это прежде всего слабая восприимчивость хроматических различий цвета – то, о чем говорил Ж. Фийоза (Filliozat 1974), и усиленное внимание уже в ведийский период к яркости (Елизаренкова 1995).

Древнеиндийская и древнегреческая теории цвета

Завершая разговор об индийской теории цвета и ее уникальности, хотелось бы обратить внимание на один пассаж из «Естественной истории» Гая Плиния Секунда, который, по-видимому, является извлечением из не дошедшего до нас сочинения греческого автора Ксенократа Сикионского. Этот пассаж доставил немало трудностей его переводчикам, а исследователю греческой концепции цвета Г. Осборну (Osborne 1968) – «танталовы муки».

Приводим текст из *Historia Naturalis*, 35.9:

tandem se ars ipsa distinguit et invenit lumen atque umbras, differentia colorum alterna vice sese excitante – postea deinde adiectus est splendor alius hic quam lumen quod inter haec et umbras esset, appellarunt tonon, commissuras vero colorum et transitus harmogen

«Наконец искусство выделило себя и открыло свет и тени. Это создавалось различными цветами. Потом был добавлен блеск, нечто иное, чем свет. То, что находится между ними (светом и блеском) и тенью, называли *tonos*. Соединения и переходы цветов называют *harmoge*».

⁶⁰ Выражение *vinaktu-tejaso*, по-видимому, требует эмендации: *vinaṣṭa-tejas*.

Исследование этого отрывка в контексте многочисленных высказываний греческих авторов от Демокрита до Псевдоаристотеля и сопоставление с рассмотренной нами древнеиндийской теорией цвета позволяет заключить, что в греческом тексте, который приводит Плиний в латинском переводе, определенно говорится о двух сторонах учения о цвете: о тональных различиях *tónos* и о хроматических, т. е. различных соединениях первичных цветов *ármoúh*. Это в целом соответствует древнеиндийским понятиям *chavi* и *mīśravarṇa*. При этом *tónos*, т. е. различные ступени светлоты всех цветов рассматривается у греков как нечто, находящееся между абсолютным светом и блеском, с одной стороны, и абсолютной тьмой, т. е. черным – с другой. Причем греческому, атомистическому по своей природе учению о цвете свойственно рассматривать блеск *λαμπρόν* и свет *διαυγή* как особые вещества, которые могут соединяться с другими и давать различные ступени светлоты. Подтверждение такому пониманию терминов *tónos* и *ármoúh* мы находим в древнегреческой теории музыки, где *tónos* рассматривается обыкновенно как двухоктавный звукоряд, т. е. ряд звуков, расположенных на той или иной высоте, или в порядке интервалов. Термин *ármoúh*, означающий «соединение, связь», может быть сопоставлен с музыкальным термином *ῥημεσμένον*, восходящим к тому же глаголу *ármoúō* и означающим в музыке совокупность звуков, как приведенных в сочетание, так и тех, что могут быть приведены в сочетание.

Таким образом, совокупность тональных значимостей *tónos* в целом соответствует понятию тональности (или светлотности) *chavi*. Однако различие между двумя системами состоит в том, что в основе древнегреческой системы лежит противопоставление: белое – небелое – черное, а в основе древнеиндийской – двоичная оппозиция: белое – небелое, которая не включает в себя абсолютную тьму (т. е. черный).

Итак, в числе первых попыток построения теории цвета и в Древней Греции, и в Древней Индии было, по существу, создание тональной классификации. Основное различие в понимании тональности состояло в том, что греческая система учитывала в своих построениях черный цвет⁶¹, а индийская – полностью исключала его. При этом в индийской матрике основных цветов черный или вообще не присутствовал («Натьяшастра», «Виная»), или считался вариантом синего (табл. *Чхави*).

Споры разгорелись и в философских школах, в частности о том, можно ли считать тьму (*tamas*) отдельной субстанцией. По учению основателя вайшешики Каннады, по-видимому, близкому многим исходным установкам «Читрасутры» (Вертоградова 2004: 33–35), тьма не является субстанцией (Faddegon 1969: 227,

⁶¹ Некоторую аналогию идее *mūlavarṇa* можно видеть в демокритовской четверичной системе основных цветов: «белый, красный, светло-зеленый, черный» в его сочинении “De sensu sensilibus” (см.: Osborne 1968).

Лысенко 2003: 13), а есть лишь вариант небытия света (VS V.2.9). Поэтому тьма не может иметь качества (*guṇa*), в данном случае – цвета.

Именно в этой связи отсутствие черного цвета в матрике основных цветов «Натьяшастры» кажется вполне естественным, как и то, что позднейшие попытки включить «черный» в код основных цветов ТКх так и не сумели встроить эту единицу в структурную модель учения о цвете. Эти шаги и некоторые их импликации вызвали своего рода «драму черного и синего» в индийской культуре (ср. появление синего Кришны в поэзии и живописи), что достойно быть предметом особого внимания.

Учение, изложенное в ТКх, выступает на двух уровнях. Каждому из них соответствует своя терминология: «абстрактный» цвет *varṇa* (как лежащий в основе структуры универсума) противопоставляется цветовому тону *raṅga* как единице цветовой палитры индийского живописца *читракары*. На обоих уровнях представлены система порождающих кодов-триад и принцип роста/убывания в системе. Оба эти уровня учения о цвете, выявленные нами в тексте, противопоставлены третьему уровню, ориентированному на бесчисленное количество индивидуальных процедур употребления и смешения конкретных тонов-пигментов (*raṅga-dravyāṇi*) по желанию мастера на основе знания основных моделей.

Теоретическое учение о цвете, основанное на светлотных различиях (*чхави*), имело свои ниши проявленности во всей индийской культуре, порой без понимания заполняемые авторами поздних текстов. На этом учении основаны многие ритуальные, архитектурные, социальные описания и перечни, соотносимые с цветовыми характеристиками в ряде руководств и трактатов. При этом смешение двух видов представления «светлое – темное», о которых мы говорили, порой приводило к разрушению установочного смысла в ряде важных текстовых пассажей и невозможности понять смысл иначе, чем путем их деконструкции.

В связи с этим представляется существенно важным исследование того, что мы называем «цвето-культурной компетенцией» (в данном случае – представленность концепции *чхави*), которая манифестирует себя в определенных социально-культурных и жанровых границах, реже – в границах временных сдвигов.

Что касается «живописной науки», или «теории живописи» (*citravidyā*), которая в начале н. э. складывается в самостоятельную дисциплину, то концепция *чхави* лежит в основе теории и отчасти практики моделировки в полихромной живописи (ТКх 41.5–6), о чем будет сказано далее.

Переход от монохромной моделировки пластического объема (*varṇanā*) к моделировке противопоставлением хроматических цветов в условной их функции как «темных» и «светлых», учитывая их позицию по светлоте *чхави*, знаменовал создание нового учения о моделировке (*āhairika-varṇanā*), по сути своей

модуляции⁶² (ТКх 41.5–6), которая широко представлена в стенописях Аджанты IV–V вв. (ил. на с. X). Это привело к полной перестройке всей системы колорита: появлению световой композиции и передаче пространства цветом.

(3) Моделировка (*vartanā*)

ТКх 42.82

śuṣkam vartanāyā yastu citram tanmadhyamam smṛtam |
śuṣkārdramadhamam proktam cārdrameva tathottamam ||

Живопись, не имеющая моделировки, считается средней,
(Живопись, местами сделанная) с моделировкой,
А (местами) ее лишенная, – считается низшей,
А живопись, сделанная с моделировкой, считается лучшей.

Понятие *вартана* (*vartanā*) входило в определение древнеиндийской живописной формы *акара* (*ākāra*). Такая моделировка предназначалась для выявления отвлеченного пластического объема, по терминологии древних текстов – выпуклостей и впадин (*nimnonnata*). Осуществление ее было различным в разные периоды истории индийского искусства.

Термин *вартана* не раз упоминается в ЧС, но ключевым для понимания его в ранний период может служить толкование следующего текста:

ТКх 41.5–6

tisraśca vartanāḥ proktāḥ patrāhairikabindujāḥ |
patrākṛtibhī rekhābhīḥ kathitā patravartanā || 5 ||
atīva kathitā sūkṣmā tathāhairikavartanā |
tathā ca stambhānāyuktā kathitā binduvartanā || 6 ||

Этот отрывок был предметом рассмотрения ряда исследователей, но тем не менее остается недостаточно ясным. Первая строка данного пассажа содержит перечень трех видов моделировки. Следующие три строки являются *вякхьяной* (разъяснением) каждого из этих видов.

Первый вид моделировки *patravartanā* комментируется словами: *patrākṛtibhī rekhābhīḥ*.

⁶² Модуляция *āhairika-vartanā*, которая определяется как *sūkṣmā*, может быть сопоставлена с концепцией *vakrokti* в санскритской поэтике. В европейской живописи модуляция регулярно и осознанно используется начиная с Сезанна.

Это выражение толковалось по-разному. А. Кумарасвами (Soomaraswamy 1932) понимает его как «линии, напоминающие прожилки листьев», С. Гунасингхе (Gunasinghe 1957) понимает под словом *patra* не лист растения, а лист металла и переводит эту строку как «моделировка штрихами кисти, как листки металла», имея в виду повторяющиеся слои одного цвета.

При толковании этого выражения следует прежде всего помнить о грамматической связи *patra* и *bindu* «лист – точка» в противопоставлении третьему виду моделировки *ahairika*. В противопоставлении «лист – точка» имеется в виду технический прием в живописи, который часто указывается в различных руководствах, – характер мазка. Если за мазком кисти, как лист, ведется непрерывная линия, то моделировка точками определяется как *stambhānāyuktā*. Слово *stambhanā*, которое в текстах по живописи имеет несколько значений, употребляется здесь в обычном значении «задержка, остановка». В данном случае *stambhanā* несомненно противопоставляется понятию непрерывной линии, характеризующей первый вид моделировки. Поэтому *stambhanā* здесь скорее следует понимать как остановку (задержку) кисти при нанесении точек. Видеть в этом термине задержку цветового тона, как считает С. Гунасингхе (Gunasinghe 1957: 65), а под словом *bindu* понимать каплю белого пигмента в краске, которой осуществляется моделировка, нет никаких оснований⁶³.

Таким образом, в этих двух терминах представлены два вида моделировки, характеризующиеся способом нанесения пигмента. По-видимому, это два наиболее ранних способа, которыми осуществлялась моделировка, связанная с тональными различиями.

Этим двум видам моделировки противостоит третий – *āhairikavartanā*. А. Кумарасвами (Soomaraswamy 1955: 152), реконструируя это слово как *āharyaka*, производит его от *āhār* «пища» и переводит как «насыщающая» моделировка в смысле повторяющихся слоев одного и того же цвета. Как *āhairika* реконструирует эту форму и Гунасингхе (Gunasinghe 1957: 61), возводя ее к глаголу *ā-hṛ*, и переводит его как «то, что введено более или сверх», имея в виду другой цвет.

Определяя значение термина *āhairikavartanā*, следует, по-видимому, рассматривать его в связи с санскритским театральным термином *āhārya*, который встречается в «Нриттасутре» (TKh 27.1) и в «Натьяшастре» (NŚ 1. 8.6). В понятие *āhārya* в танцевальном и театральном искусстве входили бутафория, грим, костюмы и маски. Причем в главе «Нриттасутры», названной *āhāryābhinaya*, большая часть текста посвящена гриму. По-видимому, основы теории цвета вообще впервые были

⁶³ Надо заметить, что в росписях Аджанты встречается немало примеров точечной моделировки, как и точечного нанесения красочного слоя, например, композиция «Рождение Будды» в XVII пещере Аджанты (см.: Jazdani 1964: Pl. 24).

сформулированы на основе практики грима в танцевальном искусстве. В связи с этим есть основания считать, что в применении к моделировке термин *āhairika* следует понимать как «гримовая» или «искусная, тонкая» (*sūkṣmā*) и видеть в ней моделировку другим цветом, т. е. модуляцию.

Интересно отметить, что сам термин *vartanā*, «моделировка», употреблявшийся в ранних текстах, был заимствован из танцевального искусства и также происходит от грима. В НШ слово *vartanā*, восходящее к корню *vṛt* «вертеть», означает нанесение краски на округлую поверхность членов человеческого тела, т. е. грим. «Следует знать, – говорится в НШ, – что покрытие гримом *vartanā*, формы, лишенной собственной одежды, есть неотъемлемое правило театрального искусства» (NŚ 3, 21, 87).

Понятие *vartanā*, перенесенное в живопись, получило новое значение: передача живописными средствами эффекта объемности (круглоты) человеческого тела, и при этом не только тела человека, но и животных (антилопы) и предметов видимого мира (скалы). Первоначально этот эффект достигался лишь затенением по контуру. Таким образом, с точки зрения технической моделировка *vartanā* указывает лишь на то, как должно осуществляться затенение по контуру, передающее вогнутости и противопоставленное основному красочному слою как выпуклому. Не может быть сомнений, что эта моделировка была выработана для монохромной живописи и была связана только с тональными различиями. Эта техника засвидетельствована уже в ранних росписях Аджанты (ил. на с. XIII).

Из этого следует, что характеристика основных видов моделировки *vartanā* есть описание способов нанесения пигмента, создающего затенение по контуру. Таких способов первоначально было два: *patra-vartanā* и *bindu-vartanā*. Моделировка *āhairika-vartanā*, определяемая как очень искусная, – это, по-видимому, новый прием моделировки, появившийся значительно позже и возникший под влиянием грима, переняв на сей раз идею разных цветов, использовавшихся для театральных масок и раскраски лица. Этот прием обозначался и другим термином *āhārya*. Как можно видеть, такая установка согласуется с общей установкой ТКх на включение положений трактата о танцевальном искусстве в «виртуальный текст» ЧС.

Таким образом, *āhairika-vartanā* есть модуляция, то есть моделировка, осуществляемая затенением по контуру иным цветом, чем основной красочный слой. При этом следует заметить, что на моделировку *vartanā* нельзя механически переносить те рекомендации, которые содержатся в поздних текстах, как это делают исследователи нового времени.

Как уже говорилось, техника *vartanā* указывает лишь на то, как должны передаваться вогнутости (*nimna*) на живописной поверхности (для передачи естественной круглоты человеческого тела). В V в. у Буддхагхоши встречается термин для обработки выпуклой поверхности *ujjotana* «высветление», который противо-

поставляется технике *vartanā*. Именно на основе этих двух техник возникло новое понятие моделировки *śyāmojjvalabheda* «распределение темного и светлого», вытеснившее прежний термин *vartanā*.

В отличие от техники *vartanā* моделировка *śyāmojjvalabheda* ставила своей целью организацию всей живописной поверхности, т. е. правила этой моделировки определяли, какими тональными и хроматическими противопоставлениями осуществляется контраст темных и светлых зон, создающий пластическую и цветовую организацию живописной поверхности. Подробные рекомендации в изобилии содержатся в поздних трактатах по искусству: «Абхилашитартхачинтамани» (AbhC 1926), «Шилпаратна» (ŚR 1922, ch. 46) и др.

Гримовая моделировка, или модуляция *āhairika-vartanā*, включенная в систему моделировки *vartanā* и логически плохо связанная с первыми двумя видами моделировки, по существу является переходом к новой системе *śyāmojjvalabheda*. Осуществление этой моделировки было связано с условным противопоставлением хроматических цветов, подробно описанным в поздних трактатах по искусству.

«Согласно традиции, – говорится в “Шилпаратне”, – темное и светлое называют иногда разными цветами. Там, где желтый цвет есть светлый, там красный есть цвет темный» (ŚR 46, 12–14).

Это противопоставление красного и желтого встречается в росписях Аджанты. Например, у окрашенной в желтый цвет женской фигуры затенение контуров передано красным. В композиции с антилопами (пещера I), которые окрашены в красновато-коричневый цвет, темные зоны переданы синим (ил. на с. IX).

Для передачи светлой и темной сторон кубического объема горок в Аджанте используются пары цветов, трактуемые как пара «темный – светлый»: «красный – желтый», «красный – зеленый», «синий – желтый» (ил. на с. X).

Модуляция засвидетельствована в Аджанте с IV–V вв. н. э. Примерно в это время она фиксируется в ЧС, расширяя и перестраивая прежнее понятие моделировки *vartanā*. Во всяком случае, тот существенный перелом, который происходит в живописи Аджанты в V в., в значительной степени обязан появлению модуляции⁶⁴. В это время перестраивается вся система колорита в сторону большего ис-

⁶⁴ Это явление индийской живописи и ее теоретическое осмысление мы рискуем типологически сопоставить со сменой основных художественных направлений европейской живописи конца XIX – начала XX в. (в «теории прибавочного элемента в живописи» К. Малевича, когда каждое новейшее течение представлялось как художественный комплекс, порождаемый одним специфическим пластическим геном, некой формулировкой-знаком, – из нее, как из биологической клетки развивался затем сложный организм импрессионизма, сезаннизма, кубизма и т. д. со своими композиционными, цветовыми, ритмическими особенностями. «Геном супрематизма была объявлена прямая – след движущейся точки в пространстве, основная стилеобразующая компонента супрематизма» (Малевич 1924).

пользования цветовых контрастов, появляются элементы световой композиции и передачи пространства цветом, осуществляемые с помощью различных видов модуляции.

Определение моделировки как *сукишма* (*sūkṣmā*) «тонкая», «искусная» можно сопоставить с употреблением этого термина в поэтике при определении системы *аланкар*, что вызвало дискуссию среди знатоков. Бхамаха не причислял *сукишму* к украшениям поэтической речи, поскольку не видел в ней признака «изогнутости речи», а видел прямой стертый образ. Дандин причислял *сукишму* к *аланкарам* и считал, что в *аланкаре сукишма*, как и в близкой ей *хету*, смысл не прямо выражен, а очевидно несовпадение, разноплановость, неожиданность. Именно это придает высказыванию утонченность.

Подобную характеристику можно было бы дать и живописной моделировке, выполненной другим, неожиданным для данной композиции цветом, что выявляет такую моделировку как специальный прием и ставит в особое положение среди *бхушан* живописи, прием, ценимый знатоками *читравидами* и открывающий новую страницу в живописной теории и прагматике. Признание этой *бхушаны* дало основу для перестройки всей системы колорита, что мы видим на примере Аджанты, а саму *бхушану* приблизило к концепции *camatkāra* «удивление».

(4) Орнаментация (*bhūṣaṇa*)

В этой рубрике термин *бхушана* имеет в основном нумерологическое значение (четырёхчленная структура мира) и в отличие от *бхушан* «средств выразительности» предполагает декор, оформляющий живописное произведение (гирлянды, орнаментация). Поэтому подробно в тексте не описывается.

3. Построение общей теории живописи (*citra-vidha*)

В 41 главе «Читрасутры» имеется шлока, представляющая матрику четырехчастного описания искусства живописи в терминах четырех видов⁶⁵ (*citra-vidha*).

ТКх 41.1

satyaṁ ca vaiṇikaṁ caiva nāgaram mīśramevaca |
citraṁ caturvidhaṁ proktaṁ tasya vākṣyāmi lakṣaṇam || 1 ||

⁶⁵ С ними можно было бы сравнить три стиля (*riti*) Ваманы (*vaidarbhī, gaudīya, pañcalī*) или четыре стиля Рудраты. Однако сопоставление это не затрагивает сути данной классификации.

Известны четыре вида живописи:

Сатья, вайника, нагара,

А также «смешанная».

Расскажу об их признаках.

Эта классификация рассматривалась некоторыми исследователями, но суть ее осталась совершенно не раскрытой. И как заключает С. Гунасингхе (Gunasinghe 1956: 5), «on manque de précisions pour en donner une explication satisfaisante».

С. Крамриш, первая обратившая внимание на эти строки, увидела в них классификацию живописных произведений на основе их формата (рамы) (удлинённый, квадратный, круглый). Это предположение поддержали А. Кумарасвами и Моти Чандра.

Приябала Шах интерпретировала термины *nāgara* и *vaiṇika* как местные стили, особенности, имеющие разную географическую основу (северный – района Матхуры и южный – Бенакатаки).

Теория *citra-vidha* определяет виды живописи в количестве четырех. Причем четвертый вид, несомненно, добавлен как организующий ряд, т. е. содержательно мы можем представить здесь троичную матрицу (как и стили Ваманы), расширенную численно.

Рассмотрение терминов для каждого из видов живописи приводит к мысли, что их противопоставление есть различие по ряду характерных признаков. Прежде всего, мы считаем, что все три термина (*dīrghaṅga*, *caturaśra*, *vartula*) есть манифестация человеческого тела в живописном пространстве и не имеют отношения к раме картины.

ТКх 41.2

yatkīñcillokasādṛśyaṁ citraṁ tatsatyamucyate |
dīrghaṅgaṁ sapramāṇaṁ ca sukumāraṁ subhūmikam || 2 ||

Живопись, содержащая подобие⁶⁶ какому-либо из миров,
Называется *сатья*.

Для нее характерны: представление человеческого тела удлинённым,
Тщательное соблюдение пропорций, нежность, хороший грунт.

Первое определение, по-видимому, относится к применению высшего типа пропорционального измерения, известного как *uttama-navatāla*⁶⁷, к которому при-

⁶⁶ Ср. ТКх 43.19.

⁶⁷ См. учение о трех видах пропорционального измерения, которое упоминается в ТКх 39 и подробно описано в ряде трактатов по иконометрии.

бегают при изображении богов и высших существ. Этот вид живописи, соблюдающий также правила иконографии («подобие какому-либо из миров»), естественно, обозначен как живопись *самья* «истинная», предназначенная для почитания изображений богов «вне алтаря» (*bahirvedi*). При этом характерно отсутствие указаний на *стханы*, т. е. многофигурные композиции.

Определение второго вида живописи:

ТКх 41.3

caturaśraṁ susaṁpūrṇaṁ na dīrghaṁ nolvanākṛtim |
pramāṇasthānalambādhyāṁ vaiṇikaṁ tannigadyate || 3 ||

(Живопись), где человеческое тело представлено «четырёхугольным», «обладающим полнотой», не удлинённым, не деформированным, Выполненная в соответствии с пропорциями, *стханами*, правильно организованной поверхностью, Называется *вайника*.

Термин для второго вида живописи *вайника* (*vaiṇika*) можно сопоставить со словом *вина* (*vīṇā*) (этот вид живописи определен А. Кумарасвами как «лирическая»). Однако подробное разъяснение (*vyākhyāna*) сутры указывает на то, что эта живопись соответствует трем рассмотренным нами свойствам (*гунам*) живописи (иконометрия, планиметрические построения, композиция), т. е. имеется в виду живопись с многофигурными композициями, выполненная со знанием пропорций и *стхан*, и в то же время не использующая высшего типа пропорционального измерения. По-видимому, это тот вид живописи, на который в основном ориентирована ЧС.

В матрике видов пения («Гиталакшана» 18) один из основных видов, который считался наиболее выразительным (*rakta*), определяется как согласованный с *виной* (*vaiṇika*). Этот вид засвидетельствован в общей классификации видов пения:

aparāntakam ullopyaṁ mādrakam prākāri tathā |
vaiṇakam caiva rovindamuttamaṁ gītakāni tu ||

Апарантское, уллопья, относящееся к стране Мадров, *пракари*,
Вайника и ровинда – таковы виды пения.

При описании пения приводятся звуковые характеристики: произношение слогов, суффиксов, падежей, что в целом относится к характеристике языка (в его фонетической стороне). Данная интерпретация, относящаяся к пению, вполне согласуется с характеристикой языков в ЧС как ориентированных не на поэзию, как в текстах по поэтике, а на пение (*gita*).

Определение третьего вида живописи:

ТКх 41.4

dr̥dhopacītasarvāṅgaṁ vartulaṁ na ghanolvaṇam |
citraṁ tannāgaraṁ jñeyam svalpamālya vibhūṣaṇam || 4 ||

(Живопись), представляющая все члены тела прочно поставленными,
 Округленными, но не массивными, не деформированными,
 Умеренно украшенная гирляндами,
 Называется *naḡara*.

Как можно заметить, этот вид живописи не требует строгого соблюдения пропорций и *стхан*, но заботится об отсутствии изъянов формы (*акары*), о сладостности линий (плавные скругленные контуры), обилии декора. По-видимому, это живопись, предназначавшаяся «для домов людей».

Что касается всей классификации (*самья*, *вайника*, *нагара*), то ее можно сравнить с классификацией языков для пения *гиты* (санскрит, пракрит и апабхрashtra), имеющей социолингвистический смысл, а также с классификацией видов архитектуры (*drāviḍa*⁶⁸, *vessara*⁶⁹, *nāgara*⁷⁰).

Таким образом, классификация по видам (*vidha*) не относится в ЧС к региональным особенностям живописи, а скорее отражает общие как социо-культурные, так и морфологические характеристики живописного искусства.

Как уже говорилось, до нас не дошло более ранних, чем ЧС, санскритских трактатов о живописи. Но мы можем представить их даже по тем кратким упоминаниям, которые случайно сохранились (в комментарии Яшодхары на «Камасутру» и в «Натьяшастре»). Тем не менее, эти упоминания представляют матрики-программы учения о живописном искусстве, как оно сложилось, быть может, за несколько столетий до «Читрасутры».

⁶⁸ Термин *drāviḍa* (*drāviḍa*) можно сопоставить с одним из типов *махануруши* (с признаками «царя-воина»), в какой-то период относимым к разряду правителей Западного ареала (западных кшатриев).

⁶⁹ Термин *vessara* (скр. *vaīśya*, пали *vessa*, *vessika*) – можно сравнить с представителем «среднего класса» *вайшьев*. Ср. классификацию «Дигханикаи»: *brahmana*, *khattiya*, *vessa*, *sudda* (D III.81, 95; S I, 102, 166; см также: SN 314).

⁷⁰ Термин *nāgara* – сопоставим с городскими ремесленниками. С ними связывали и язык *авахаттха* или *апабхрashtra* как язык городских предместий, впоследствии названный *апабхрамша* и со временем получивший статус пракрита: пракрит *апабхрамша* (ср. классификацию *апабхрамш* у Маркандей: *nāgara*, *vracada*, *upanagarika*).

Основы живописи по комментарию Яшодхары на «Камасутру»:

rūpabheda pramāṇa bhāva lāvaṇyayojanaṁ sādṛśyaṁ varṇikabhaṅga

Типы изображений, пропорции, чувство, притягательность, подобие, различие цветов.

Близкий к этому перечню ряд упомянут и в «Натяшастре» (NS 14.17):

*hyetat-pramāṇam-anurūpam-aninditaṁ ca
sthānair-anekakaranaiḥ sthīrabhūmilabhaiḥ
kāryaṁ tadeva sukumāram-ajihmarekham || 17 ||*

Она (живопись), выполненная с пропорциями и типами изображений,
не вызывающими порицания,
С позами, обладающими *каранами*, с установленным
живописным пространством,
Должна обладать нежностью, не искривленным контуром.

Приведенные матрицы Яшодхары и НШ в сопоставлении с *аштанга*-матрикой ЧС дают нам возможность представить учение о живописи и его трансформацию. Из обеих перечней ясно, что во время их составления уже сложились некие основы теории живописи. При этом не сформировался самостоятельный ряд *бхушан* как средств выразительности. В основе была *саттва*. Цвет рассматривался не как художественное средство, а как проводник знаковой системы иконографии (*rūpabheda*). Оба приведенные нами ранние свидетельства не упоминают *стхан* как моделей изобразительности (известны только конкретные позы из арсенала пантомимы: позы, обладающие *каранами* (ТКх 25)) и нет упоминания о законе трансформации рисованного тела *кшаявриддхи*.

Таким образом, «Читрасутре» предшествовали тексты о живописи, где описание давалось по *ангам* (основным частям тела, которых традиционно шесть), затем по *лакшанам* (по характерным признакам тела). Это основные способы формирования ранних теоретических построений.

Из наблюдений над текстом дошедших до нас глав «Читрасутры», и над выделяемой в самом тексте авторской, компиляторской и редакторской работой можно предположить, что за исследуемой нами ЧС стоит, кроме рассмотренных здесь частей метрического текста, еще и некий прозаический текст (часть которого составляет ТКх 36), транспонируемый на наших глазах (ТКх 35.8–18) в текст метрический в русле пуранической традиции. Не дошедший до нас прозаический текст «Читрасутры» при подробном изложении иконометрии, по-видимому, еще не сохранил учения об эстетических составляющих живописи – *бхушанах*.

Глава III. «ЧИТРАСУТРА»: ТЕОРИЯ ЖИВОПИСНОЙ ЭМОЦИИ (*CITRA-RASA*)

Понятие *раса*, соотносящееся с ведийским словом *rasa* «сок растения», имевшим много коннотаций («жизненная сила», «суть» и пр.), быть может, прежде других понятий стало формирующим принципом в разных областях индийской культуры и искусства. Раннее учение о *расе* исследователи связывают с древним индийским театром, а *расу* рассматривают как сценическую эмоцию, соотносящуюся с жизненными эмоциями *бхава*. *Расе* посвящены многие статьи и специальные книги.

Не касаясь комплекса проблем, связанных с этим понятием, рассмотрим его проявление и значение в ранней *читравидье* на основе его позиции в структуре ЧС.

В текстовом поле ЧС концепция *расы* находилась в состоянии переустройства. С одной стороны, это относилось к матрике *рас*, которые формировали эмоциональное поле *читры*, с другой, – к распределению всего «расового пространства» по двум зонам, противопоставленным по своим социокультурным и собственно эмотивным характеристикам.

1. Учение о «расовых взглядах» (*rasa-dṛṣṭi*)

Особенность теории *расы* применительно к живописи – это ориентированность на танцевальное искусство *нритта* и искусство пантомимы *нритья*, а в этой сфере – на вовлеченность в эмоциональную сферу художника и зрителя «зрения и глаза» как выразителя эмоции.

Отсюда связь *расы* прежде всего со взглядом *дришти* (*dṛṣṭi*), который обозначается как *раса-дришти* («наделенный *расой* взгляд»), и именно он выстраивает первую классификацию *рас* в живописи.

В главе, относящейся к тексту о танцевальном искусстве «Нриттасутра» и входящей, по определению (ТКх 35.6), в «виртуальный текст» ЧС, первый стих посвящен перечислению *раса-дришти* (ТКх 25.1):

kāntā bhayānakā hāsyā karuṇā hyadbhūtā tathā |
raudrā vīrā ca bibhatsā vijñeyā rasadrṣṭayah || 1 ||

Должны быть известны следующие виды «расовых взглядов»:

«Взгляд приязни», «взгляд страха», «взгляд смеха»,

«Взгляд печали», «взгляд удивленья»,

А также «взгляд гнева» и «взгляд отвращения».

Так, ЧС включает в программу *читравидьи* изображение *раса-дришти*, которые более чем иные средства *абхинау*, были выразителями *расы*, поскольку легко поддавались формализации и воплощению в живописи на ткани (*paṭa*) или на стене (*bhitti*), формируя канон передачи образа глаза, несущего печать эмоции:



«глаз в форме лука» (*cāpākṛti*),

«глаз в форме рыбьего живота» (*matsyodara*),

«глаз в форме лепестка лотоса *utpalā*»
(*utpalapatrābhā*)



«глаз в форме лепестка лотоса *padma*»
(*padmapatranibhā*),

«глаз в форме раковины» (*śaṅkāḥśākṛti*) (ил. 19).



Надо заметить, что это учение о видах изображения глаза, связанное со взглядом, для живописи, по-видимому, достаточно раннее. Оно известно уже в тибетском переводе ЧЛ, где нет упоминания его связи с *расой*, а где оно представлено как различие форм глаза.



Этот канон изображения глаза в живописи подробно описан в ЧС (ТКх 37–38). Существенно, что один из основных недостатков *доша* (*doṣa*) произведения живописи в ЧС определяется как живопись «с пустым взглядом» (*śunyaḍṛṣṭi*), т. е. «лишенная *раса-дришти*» (наряду с недостатком «лишенная *стхана*» (*stihānahina*)). Такая живопись считалась «невыразительной» (*aśāsta*). Характерно, что *расы* в живописи определяются как *lekhanīya* «те, которые должны быть начертаны» (прич. от глагола *likh* «писать» «рисовать», а не *kr* «делать» (как в текстах, посвященных драме). Учение о *раса-дришти* лежит в основе теории *стхан* и *кшаявриддхи* и связано с механизмом построения *стхан* (*стхана* в «половину глаза», *стхана* в «полтора глаза». Притом что

Ил. 19

даже *стхана* «повернутая щекой» должна быть «притягивающей взгляд» (см. ТКх 39.25). Разработку учения о *раса-дришти* мы встречаем в «Самаранганасутрадхаре», в главе, называемой «Характерные признаки *раса-дришти*» (*rasaḍṛṣṭi-lakṣaṇam*) (SamS 82), где описывается матрица, состоящая из 18 *раса-дришти*. Этот текст, относящийся к теории живописи, заслуживает специального изучения.

2. «Расовая прагматика» живописи

Возвращаясь к пассажиру «Нриттасутры» (ТКх 25.1), обратим внимание на термин, относящийся к списку *раса-дришти* и указывающий на первую *расу* живописи, представленную как *kānta*. Слово встречается у Панини в значении «радость, счастье» (Pāṇ. V.2).

Что касается текста собственно ЧС с матрикой *рас* (ТКх 43.1), то он состоит из следующего списка:

*śṛṅgārahāsyakarūṇavīraraudrabhayānaka.
bībhatsādbhutaśāntaśca nava citrarasāḥ smṛtāḥ* ||

Вот девять *рас* живописи:

*Раса шрингара, раса смеха, раса печали,
Раса отваги, раса гнева, раса страха, раса отвращения,
Раса удивления и раса покоя.*

Основной единицей в учении о *расах* (как оно засвидетельствовано для танцевального искусства и пантомимы) была *канта-раса* (ее вариант *канты* встречается как характеристика *гуны мадхурья*).

Под влиянием поэзии и драмы *канта-раса* (*раса* удовольствия, радости), характерная для раннего искусства *нритья* (танцевальной пантомимы), трансформируется в эротическую *расу* (*śṛṅgāra*), а та, в свою очередь, исходя из любовного канона, разделяется на «любовь в соединении» и «любовь в разлуке», что ввело в *шрингара-расу* линию печали (*karuṇa*), т. е. возможность совмещения *расы шрингара* с *каруной*, недопустимую для *канта-расы* (как абсолютной радости).

Однако, несмотря на то что переход к термину *śṛṅgāra* не смог изменить основной характеристики этой *расы*, ориентированной на удовольствие, в ЧС разрабатывается новая прагматика живописи, основанная на *расах* и связанная с общей теорией живописи: распределение *рас* на две группы (такое распределение было естественным в традиционной ритуальной практике). При этом к первой группе теперь относятся *расы*: *шрингара* «эротическая», которая наследует функции *канты*, *хасья* (*раса* смеха) и вновь созданная *шанта* (*раса* покоя), о которой речь пойдет ниже. Эти три *расы* (согласно ТКх 43) выполняли главную и единственную роль в том виде живописи, который относился к живописи «домов людей» и всех помещений царского дворца (кроме залы для царского совета *раджа-сабха*), – «доставлять высшую радость и предвестие будущей радости (*māṅgalyaṁ paramam*)». (По-видимому, в этом термине совмещаются эмотивная характеристика и ритуальное воздействие.)

Концепция-образ *māṅgalya*, связанная, как уже отмечалось, с ритуалом *махá* и восходящая к очень древним доведийским культам, могла легко контаминироваться (= пронизывать собой) с самыми разными религиозными и культурными построениями – от ведийской *яджни* до *бхакти*⁷¹.

Что касается остальных *рас* (от героической *расы вира* до *расы* удивления *адбхута*), то в живописном исполнении они могли быть представлены одновременно с первыми тремя *расами* (т. е. в концепции *sarva-rasa* «все *расы*») только в «доме божества» (в храме) и в зале для царского совета (где обсуждались проблемы войны и мира и где допускалось изображение неблагоприятного (*amāṅgalyam*): место сжигания трупов (*śmaśāna*), убийство в сражении и пр.). При этом все *расы*, в том числе изображающие *амангальям*, были призваны порождать «удовольствие» (*prīti*), в том числе собственно эстетическое удовольствие («gladeness»), которое впоследствии примут на себя термины *бхога* и *ананда*.

3. «*Раса* покоя» (*śānta-rasa*): восемь или девять *рас*?

Еще один вопрос, который возникает в связи с категорией *раса*, – это вопрос о месте *расы шанта* в общей системе *рас* ЧС.

Эта *раса* фактически отсутствует в ранних частях ЧС, связанных с *нриттей*. При перечислении всех *рас натъи* в главе ТКх 30.2 упоминается и *шанта-раса*, но при этом дается такое пояснение:

śānto rasaḥ svatanthro 'tra prthageva vyavasthitaḥ |

Раса покоя – независимая, она стоит отдельно.

Термин *svatantra* обычно употребляется для обозначения независимой системы или школы, в буддизме – для отдельного учения, неподконтрольного.

Упоминание *шанта-расы* в списке основных *рас* (как девятой *расы*) в НШ основано только на комментарии Абхинавагупты (X–XI вв.).

Однако представление *шанта-расы* в ЧС достаточно органично вписывается в изложение иконографии (адхья 42) и может быть связано со вторым, редакторским слоем текста памятника. Знаменательна также сама числовая трансформация системы *рас* (переход с восьмерки на девятку), что соответствует трансформации всего целостного пространства «*расового поля*», основанного на концепции цельного мира (нечто сходное с феноменом *парамашайка-мандалы* в представлении о значимом пространстве). С этим понятным «беспокойством»,

⁷¹ Ср. деление *рас* Абхинавагуптой на заключающие в себе радость (*сукха-свабхава*) и заключающие печаль (*дукха-свабхава*) (Abhinavabhāratī I. 43–44; Гринцер 1987: 281).

видимо, и были связаны споры по поводу легитимности *шанта-расы* в составе канонического списка восьми *рас*. Эти споры продолжались и после ЧС, если вспомнить комментарий Абхинавагупты на состав *рас* в «Натьяшастре»: «Их (*рас*) девять, но те, кто отрицают *расу* покоя, считают восемь в этом месте».

4. «Живописная *раса*» (*citra-rasa*) и цвет

Рассматривая связь *расы* с цветом, следует обратить внимание на теорию цвета, которая изложена в ТКх 27 и которая, безусловно, является одной из главных составляющих «виртуального текста» ЧС. Эта глава посвящена *ахарьябхинаве*, основную часть которой составляет грим. Мы уже говорили, что в понятие *читра* входили и «роспись по телу» (танцора, актера), и бутафория (*пуста*).

Наряду с изложением оригинального теоретического учения глава ТКх 27 ориентирована и на разработку соотношения различных уровней индийской социокультурной реальности с условной шкалой, сформированной на основе цветовых построений. Обе эти системы являются достаточно сложными, обладающими подсистемами и дополнительными классификациями. Но обе они базируются на логических категориях начала – середины I тыс. н. э.: учении о непосредственном восприятии *пратьякша* (*pratyakṣa*), учении о подобии *садришья* (*sādrśya*) и др.

Основное положение о цвете объектов, соответствующих *расам*, – понятие *гаури-шьяма*. Согласно теории цвета – это противопоставление двух основных групп цветов *варна*: группы «светлое-блестящее» *гаури*, которая в основном относится к представлению божественного мира и условно соотносимых с этим уровнем объектов, и группы «темное» *шьяма*, – относящейся к миру людей и представителей иных миров, на которую наложены локальные, статусные и прочие характеристики. Группа цветов *шьяма* мыслится как «темная», в том смысле, что состоит не из одного света, как группа *гаури*, а содержит разное количество темноты (при постоянном уменьшении количества света). С помощью набора цветов, входящих в группу *шьяма*, дифференцируются образы представителей разных сословий, профессий, областей Индии и окружающих стран, условий быта, обитателей разных миров и пр. Все эти характеристики, переданные цветовым тонами *ранга*, описанные в главе ТКх 42, достаточно легко «прочитывались» и в живописи на полотне (*патях*), и в больших настенных композициях, заполняющих зоны *бхуламба*.

Однако в тексте ЧС на эту систему наложились несистемные представления о реальных цветовых тонах предметов, которые во многих случаях затемнили основную концепцию *гаури – шьяма* (см. с. 66–67, таблица *Чхави*), смешав термин *шьяма* как относящийся к теоретическому понятию «темное» в значении не абсолютного света («небелое») и бытовое понятие темного как черного (*асита*).

Погружение в пространство *читра-расы* в контексте многих, в том числе еще не проясненных феноменов индийской культуры наводит на мысль, что структурное отстраивание и видение важных систем и подсистем (какой является теория цвета) сочетается с разрушающими эту систему отождествлениями, находящимися на разных уровнях осмысления и представления материала, что порой ведет к полной теоретической «мешанине» *самкара*, а порой рождает новые уникальные теории.

Кроме того, на основе ЧС мы можем реконструировать матрику *рас*⁷², которая соответствует первичным цветам и просматривается в основе ЧС, как и НШ: «белый», «желтый», «красный», «синий» (при этом безусловно отсутствие «черного»), и которую мы можем восстановить как: «*раса* смеха», «*раса* удивления», «*раса* гнева» (как поясняют тексты, враждебность к тому, кто нас ненавидит) и «*раса* отвращения»⁷³ (враждебность к тому, кого мы ненавидим).

Далее происходило расширение этого списка до восьми *рас* (идеальной матрики НШ и ЧС) с частичной трансформацией значений.

Последний шаг – переход матрики *рас* с «восьмерки» на «девятку» – полностью «сломав» основную структуру *расового* пространства. Он так и не был принят многими знатоками *шастравидами*, но способствовал появлению новой выдающейся эстетической доктрины, выдвинутой Абхинавагуптой.

⁷² Ср. заключения Ю.М. Алихановой о формировании учения о *расах* в связи с классификацией сценических персонажей индраитской мистерии (Алиханова 2008: 221 и сл.).

⁷³ Принцип, на котором основано отождествление *расы* отвращения с синим цветом, ясно просматривается при описании *бхушаны raṅga-vartanā* «моделировка цветом», где синий цвет (*nīla*) и в теории, и в практике живописи (росписи Аджанты) призван «отводить» (удалять, отвращать) изображенный объект, с чем связана перестройка всей системы колорита в древнеиндийской живописи.

Глава IV. «Читрасутра»: живописный процесс и мастера

1. «Живописное сознание-замысел» (*citra-saṁjñā*) и медитация в живописном процессе

Исходя из той концептуальной системы, которая выстраивается на основе ЧС, можно попытаться представить структуру индийского живописного сообщества как структуру живописного процесса.

На рубеже и в начале новой эры, судя по данным эпиграфики, мы видим двух субъектов живописного искусства (включая искусство крашеного рельефа): мастера и заказчика. Между ними стоял *sthanapati* – брахман, знаток ритуала. Цель живописного акта – *devyadharmā* «сакральный дар божеству (храму, монастырю)». Подобные отношения сохранялись при исполнении больших росписей или раскрашенных рельефных композиций, где работали артели мастеров. Например, в Матхуре (Vertogradova 2010: 63).

С распространением придворной живописи на передний план выходят мастер *читракара* (*citrakāra*) (он может быть наставником *ачарья*) и знаток-ценитель *читравид* (*citravid*). Последний не создает живописи, а высказывает о ней суждения (например, оценивает моделировку *вартана*).

Эпитеты мастера *читракары* – «понимающий» (*dhimant*), «умелый» (*sukṛt*), «обладающий собственным разумением» (*daśa*).

В главе ТКх 40, которая содержит наиболее ранний материал по технологии живописи, подробно рассказывается об этапе, предшествующем началу работы.

При этом о мастере говорится: *citrayoge* <...> *ātmavat* «полностью сосредоточенный <...> на исполнении живописной работы».

Затем мастер должен мысленно сосредоточиться на божестве (*devatādhyāyī*) или на ином образе, которому посвящено живописное творение. В это время мастер преодолевает физические возможности тела, выходит за границы обычного сознания, достигает способности в и д е т ь. Тогда рождается у него то, что называлось *citrādhyāya* или *citra-saṁjñā* «живописное сознание-замысел».

И вот этому живописному замыслу или формо-образу (*rūpa*), который мастер постигает (пали *ñatvā*) во время медитации при концентрации сознания на каком-либо объекте и который им в подробностях осмыслен и отстроен, он должен совершить почитание *пуджу* как видимому им образу:

ТКх 1.8

*svarūpa*⁷⁴ *pūjayedvidvāṁstatra sannihitā bhavet*

Сведущий мастер пусть совершит *пуджу сварупе*.

Потом (изображение) должно быть собрано.

Отсюда следует, что *читракара* должен мысленно «собирать по частям» образ (*rūpa*), трансформируя его в живописную форму (*ākāra*), создаваемую контуром.

Так что же должен почтить художник, прежде чем приступить к работе? Ясно, что речь идет о «живописном сознании-замысле» (*ādhyāya, saññā, cit, citta, cetana, cetas*). Эти термины, в значительной мере синонимичные, имеют большое распространение в санскритской и палийской религиозной и научной литературе.

В основе термина *самджня* (*saññā*, пали *saññā*) – «постижение, понимание (через соединение, конструирование элементов – в отличие от *виджняны* (*viññāna*) как постижения через разделение, дифференциацию)».

Текст, вполне идентичный описываемой ситуации ЧС и представляющий практику и теорию живописи начала I тыс. н. э., содержится в буддийском палийском сочинении «Аттхасалини», комментарии на «Дхаммасангханы»:

Atthasalini 203

Tam karontānam cittakaranam... evamvidhāni ettha rūpānikatabbāni ti cittasaññā uppajjati. Cittāya, saññāya lekhāya gahanarañjanaujjotana vattanādinipphādika cittakiriya uppajjanti tato caranasāṅkhate citte 'ññataram vicittarūpaṃ nīpajjati tato imassa rūpassa upari idam hotu heṭṭhā idam hotu ubhayapasse idam ti cintetvā yathācintitena kāmena sesacittarūpānipphādanam hoti. Evaṃ yaṃ kiñci loke vicittam sippajataṃ sabbaṃ tam cittena 'tva kayirati evaṃ imaya karanavicittatāya tassa tassacittassa nipphādakam cittam pi that' tva cittaṃ hoti. Yathā cintitassa va anavasesassa va anīpajanato tato pi cittaṃ eva cittataram.

У живописцев, создающих мастерское произведение, появляется живописное сознание-замысел, что такие-то формы следует в этом случае создать. Благодаря этому замыслу возникают умственные операции, позволяющие выполнить нанесение контура (*леккха*), наложение цвета (*ранджана*), моделировку путем затенений и путем высветлений (*удджатана-ваттана*) и пр. Затем на живописном творении, которое должно называться мастер-

⁷⁴ Мы читаем *svarūpa* на основе эмендации по рукописи В. Чтение издателя *surūpa*.

ским, наносится какая-нибудь форма и художник решает: «Пусть над этой формой будет то-то, под ней то-то, а по обеим сторонам – то-то», – и согласно замысленному производит другие живописные формы. Таким образом, любое искусство в мире создается сознанием. Благодаря этому многообразию проявления сознание, создающее всякое произведение живописи, само обладает живописными качествами. А поскольку живописи не всегда удается в совершенстве осуществить любой живописный замысел, то сознание поэтому – более живописно, чем живопись.

Таковы характеристики мастера-профессионала. Это есть ответ на многочисленные вопросы, не одно столетие возникающие по поводу трактатов, их содержания и их соответствия практике живописи.

В начале I тыс. н. э. на живописной арене появляется новый герой живописного сообщества – «знаток-ценитель» (*citravid*). Его дело – знать тексты-руководства *sāstra-jñā* (например, знать все девять *смхан* по порядку и уметь их правильно перечислять (называть по именам) (ТКх 39.39). Но главное его внимание обращается при этом не на основные установки (*гуны*) живописи, а на *бхушаны*, «украшения», т. е. средства выразительности: контур, цвет и моделировку. Живописные приемы и их многочисленные новые разновидности входят в программу как *читравидьи*, так и древней «арт-критики» через *читравида*. Достаточно напомнить о новом виде моделировки (*raṅga-vartanā*) (см. с. 77), который привнес (и в теории, и в практике живописи) струю «импрессионизма», обозначенную знатоками как «очень тонкая», в систему, основанную на локальном цвете (ил. на с. V).

2. Техника визуализации

Наряду с технологическими характеристиками живописного искусства трактат «Читрасутра» сохранил сведения, касающиеся техники визуализации, на основе которых создавалось и воспринималось произведение искусства.

В основе этой техники, нашедшей отражение в вербальных текстах руководств по живописи, лежит выделение своего рода информативных морфологических элементов, изображаемых определенным способом (например, «лицо», «глаз», «кисть руки», некоторые предметы одежды, оружие и пр.). Сюда же можно отнести и способ представления некоторых ситуаций (зима, лето, ночь, битва и пр.). Из этих элементов художник конструирует морфологическую модель изображения, стремясь, чтобы оно было при этом цельным и полным (*су-сампурна*).

Эти же морфологические элементы представлены и в индийском театральном искусстве (первоначально в масках), и в древней поэзии в виде стандартных эпитетов, сравнений, параллелизмов.

В руководствах по живописи морфологические элементы, как правило, вводятся не подробным описанием, а маркером – отождествлением с каким-либо известным растением, животным или предметом (глаз – рыбий живот *матсьодара*, глаз – лепесток лотоса *падма* и пр.).

В созданном таким способом живописном произведении может быть представлено несколько психологических реальностей. Лица изображенных персонажей («круглое», «квадратное» и пр.), их взгляды (вверх, вниз, в сторону) – это одна из этих реальностей, связанная со значимыми признаками человека (*пуруша-лакшана*), сформировавшимися в индийской культуре.

Так, человек видит мир сквозь призму освоенной им техники визуализации, в свою очередь несущей в себе или по крайней мере приводящей его в определенное психическое состояние (гнев, радость, покой) благодаря нагруженности отдельных морфологических единиц определенным эмоциональным значением, что отразилось в учении об эстетической эмоции (*раса*).

Глава V. «Читрасутра»: технологические характеристики живописи

Технология живописи представлена в ЧС в описаниях материалов приготовления грунтов для стенописи (ТКх 40.1–14) и в виде очень кратких упоминаний – для живописи на досках и ткани (ТКх 41.14).

Эта тема излагается и в более поздних санскритских текстах, содержащих руководства по живописи: «Самаранганасутрадхаре» XI в., «Абхилашитартах-чинтамани» XI в., «Шилпаратне» XVI в. и др. Между тем современные исследователи – как те, которые касаются этой темы в сочинениях по индийскому искусству, так и те, что анализируют химический состав грунтов древнеиндийских и центральноазиатских памятников стеной живописи, – нередко обращаются к описанию грунтов в индийских источниках. При этом образцом для сопоставления оказывается некая усредненная смесь сведений из плохо изученных древних текстов и позднесредневековых трактатов.

Хотя тип и структура грунтов, известные по древним трактатам, в основном сохраняются и в средневековой индийской живописи, тем не менее конкретный состав грунта и приемы нанесения на стену, описанные в ЧС, ориентированы на иной подход, нежели тексты XI–XVI вв.

Филологическое исследование санскритского текста ЧС дало нам возможность установить содержание основных технических терминов, с помощью которых описывается весь процесс подготовки стены для нанесения живописи. Большинство их объясняется в нашем комментарии к переводу. При этом неясность или молчание текста по поводу некоторых технологических приемов, как это бывает во многих древних руководствах, в ЧС не столь велики, а смысловые лакуны также проясняются нами в комментарии (без попыток их реконструкции в тексте).

Другие санскритские тексты привлекаются скорее для того, чтобы уяснить отличие описания стенописи, сформулированного на рубеже н. э., видимо, соотносимой с ранней Аджантой, от практики, вербализованной в средневековых трактатах по искусству.

1. Стенопись (*bhittika*): грунты (*bhūmi*) и связующие (*drāvaṇa*)

Общая характеристика грунта

В целом текст ЧС дает картину трехчастного песчано-известкового грунта. Его первый слой (штукатурка) представлял собой грубый грунт (*pralepa*) и состоял из песка, глины, кирпичного порошка и извести в точно указанных пропорциях (песок – на усмотрение мастера) с добавлением различных растительных связующих. При этом известь (*sudhā*), представлявшая порошок из толченных ракушек, жженных на древесном огне (*agni-dagdha-sudhā*), при соединении с водным отваром или настоем превращалась в гашеную. После наложения этого грунта стена еще не считалась хорошо подготовленной (*asatkṛta*).

Второй слой, или сглаживающий грунт (*lepana*), согласно ЧС, представлен несколькими слоями глины со связующим.

Третий слой – сбрызгивание известковым молоком – последний известковый грунт, подготавливающий и окрашивающий поверхность стены в белый цвет перед нанесением предварительного рисунка.

Связующие (*drāvaṇa*)

Несмотря на общее структурное сходство древнеиндийских и некоторых европейских грунтов, все индийские грунты отличались тем, что при их изготовлении никогда не употребляли чистую воду, а лишь различные связующие (отвары из растений, настои, клеи), которые использовались на каждом этапе приготовления грунта (а затем и в составе красителей). С помощью этих веществ удавалось не только избежать выветривания штукатурки, но и добиться крепкой связи грунта с поверхностью скалы (в пещерных помещениях) или кирпичной стены.

Способ приготовления грунта

Приготавливая грунт для живописи, особое внимание обращали на его эластичность, мягкость (*mārdava*). Это достигалось тем, что составленную согласно рецепту ЧС смесь выдерживали целый месяц влажной. «Шильпаратна» говорит о трех месяцах. ЧС не дает указаний о том, где держали штукатурку. «Самаранганасутрадхара» упоминает, что смесь опускали в колодец или яму. Согласно «Шильпаратне», смесь держали в горшке, пока не станет сухой. Затем горшок разбивали, а сухую штукатурку дробили и, соединив с *мелассой*, вымешивали до консистенции жидкого масла.

Нанесение грунта

Согласно ЧС, наложение грунта требовало такой же тщательности, как и его приготовление. Сначала поверхность стены очищалась и выравнивалась. Грунт накладывался постепенно, ровным слоем, «без выпуклостей и впадин». Согласно «Шильпаратне», грунт наносился лопаткой. ЧС не сообщает толщины грунта, указывая лишь, что слой его не должен быть «ни слишком толстым, ни слишком тонким». «Самаранганасутрадхара» сообщает, что толщина грунта должна соответствовать толщине кожи слона (*hasti-carma-pramāṇa*).

Характер стенописи по ЧС

После наложения последнего известкового слоя грунта стена, согласно ЧС, должна быть просушена, и живописные работы начинаются по стене сухой (*kudye śuṣke*). Это упоминание – единственное указание на безусловно temperный характер живописи, которую описывает ЧС.

Нанесение предварительного рисунка: карандаши (*vartikā*), пигменты (*dravya*)

Согласно ЧС, предварительный рисунок следует наносить (*ā-likh*) на сухую стену с помощью карандаша *вартика* (*vartikā*). Наш текст не поясняет технику изготовления *вартики*. По-видимому, существовали разные способы.

Подводя итоги нашему исследованию изложения технологии, основные отличия ранних грунтов для стенописи, как они описаны в ЧС, можно свести к следующему:

- 1) сложность и многокомпонентность грунта;
- 2) добавление различных наполнителей (кирпичный порошок, мелко нарезанная древесина);
- 3) употребление сезамового масла в двух слоях грунта;
- 4) применение многочисленных связующих исключительно растительного происхождения (камедей, смол, млечных соков, отваров, настоев).

2. Живопись на досках (*phalaka*) и на ткани (*paṭa*)

В древнеиндийских текстах, особенно в художественной литературе, сохранилось много упоминаний о живописи на досках (*phalaka*) и на ткани (*paṭa*). ЧС

содержит лишь один стих (ТКх 40.14) о грунте этой живописи, который не вполне ясен. Однако в других трактатах имеется ряд более подробных указаний об этих видах живописи.

Так, «Шильпаратна» запрещает применение стенных грунтов для досок и ткани. Грунты должны быть легкими. Прежде всего плотнику следует тщательно сгладить доску, затем покрыть ее белой пастой, составленной из извести (приготовленной из порошка ракушек) или из белой глины. В качестве связующего употребляется сок *каниттхи*⁷⁵ или *нимбы*⁷⁶. Слой, накладываемый на доску, должен быть равномерным и липким.

«Самаранганасутрадхара» рекомендует одинаковый грунт для досок и для ткани. Для него необходима паста из рисовой кашицы (*annavilepana*) и порошка *нимбы*. В качестве связующего – раствор из *мелассы*.

Текст «Панчадаши» рекомендует грунтовать холст рисовой кашицей. При этом холст сначала моется (*dhauta*), затем накладывается ровный слой кашицы.

Исходя из приведенных данных о грунтах для досок и ткани, можно предположить, что стих ТКх 40.30, где при описании грунта для живописи на ткани, упоминаются по сути, одни связующие (хотя и не те, что в поздних трактатах), попал в текст ЧС из другого, более подробного описания технологии, где была названа и основная паста, накладываемая на холст (скорее всего, из белой глины или ракушечника), к которой добавлялись указанные в стихе связующие.

⁷⁵ *Kanumtxa* – растение *Feronia Elephantum*.

⁷⁶ *Нимба* – растение *Azadirachta Indica*.

ЧИТРАСУТРА

ТКх. Адхьяя 1

ЧИТРАСУТРА*

*ОМ! Поклонившись Нараяне
И лучшему из людей Наре,
Богине Сарасвати и Вьясе,
Да будет возглашена победа!*

Говорит Ваджра:

1. Что следует делать человеку?
Что совершая, он процветает?
Кто достигает высшего счастья
В этом и ином мире?

Говорит Маркандея:

2. Человек, постигший, что значит «на алтаре *веди*»,
А что «вне алтаря *веди*»,
Желая достичь обоих миров,
Пусть богам совершает *пуджу*.
3. Принесение жертвы во время *яджни*
Называют «то, что на алтаре *веди*»,
Унаваса, врата и прочее
Называют «то, что вне алтаря *веди*».
4. Тот, кто благой заслугой
Обрести желает миры,
Устремленный, пусть строит жилище богам.
Тут может быть два пути.
5. В *калиюгу* дом божества
Может быть разным.
В *крита-, трета-, двапараюги*
Люди богов созерцают.

6. Тишьи достигнув, богов не созерцают,
Но совершают *пуджу* их изображениям.
В *крит*- и другие *юги*
Богов созерцают.
7. Зная признаки *рупы* богов, люди их почитают
В соответствии с установленными правилами.
Изображение божества следует создавать
Согласно правилам «Читрасутры».
8. Сведущий мастер пусть совершит *пуджу сварупе*.
Потом изображение должно быть собрано.
Кто почитает образы,
Лишенные необходимых признаков,
9. У того возрастают несчастья.
Поэтому пусть избегает подобных (образов),
А почитающий те, что имеют собственную форму,
И необходимые признаки,
10. Достигает исполнения всех желаний.
Тут не должно быть сомнений.
Такой (человек) всегда будет счастлив
И в этом, и в ином мире.
11. Возведение храма – *пунья*,
Изготовление изображений – *пунья*,
Пуджа образам *суров* – *пунья*,
Поклонение им – *пунья*.
12. Потому со всяческим тщанием
Сведущий мастер пусть изготавливает и почитает
Образы *суров*, имеющие необходимые признаки,
И пусть не почитает лишенных признаков.

13. Божества ведь, потомок Яду,
В этом мире даруют людям
Дхарму, артху, о лучший из людей,
А также *каму* и *мокшу*.
14. Даруют также исполнение желаний
И беспредельную *сваргу*.
Поэтому люди со всяческим тщанием
Небожителям пусть совершают *пуджу*.
15. Для совершающих *пуджу* постоянно
Миры, приятные для ума, становятся легко достижимы.
А в этом мире люди получают богатство и пропитание,
Обретя долю своего блага.

Такова в досточтимой «Вишнудхармоттаре» в самваде Маркандеи и Ваджры в «Третьей кханде» первая адхья «Читрасутры».

ТКх. Адхья 2

Говорит Ваджра:

1. Поведай мне, безупречный,
Как создается *рупа* богов.
Чтобы собранная (мастером) форма
Всегда была в соответствии с шастрой.

Говорит Маркандея:

2. Кто должным образом не постигнет, о царь,
«Сутру о живописи»,
Тот никак не сможет постичь
Признаки изображений для почитания.

Говорит Ваджра:

3. Изложи мне подробно «Сутру о живописи»,
О преумножающий род Бхригу.
Ведь постигший правила живописи
Знает признаки изображений для почитания.

Говорит Маркандея:

4. Без «Сутры о танце», о царь,
«Сутра о живописи» трудно постижима.
Ни одно подобие (чему-либо) в этом мире
Не может быть сделано без этой двоицы.

Говорит Ваджра:

5. «Шастру о танце» мне изложи,
Потом поведаешь «Сутру о живописи».
Постигший правила танца, о дваждырожденный,
Знает, откуда правила живописи.

Говорит Маркандея:

6. Для того, кто не знает инструментальной музыки,
Трудно постижим танец.
Без музыки танец никоим образом
Постичь невозможно.

Говорит Ваджра:

7. Изложи мне (правила) инструментальной музыки,
Потом поведаешь «Шастру о танце».
Когда изучена музыка, о лучший из рода Бхригу,
Постигается танец.

Говорит Маркандея:

8. Не зная пения, неколебимый,
Нельзя постичь инструментальной музыки.
Знающий правила пения
Все должным образом знает.

Говорит Ваджра:

9. Изложи мне «Шастру о пении»,
О лучший из опирающихся на дхарму.
Ведь постигший правила пения
Знает все и лучший из людей.

Шри-Маркандея сказал:

10. Пение бывает двух видов:
«Санскритское» и «пракритское».
Третий вид, о повелитель людей,
Известен как *анабхрашта*.
11. А знающему различия местных языков
Границ для пения не существует.
Пение находится во власти рецитации.
Рецитация бывает двух видов:
12. «Метрическая» и «неметрическая», о знаток дхармы.
«Неметрическую» называют «наррацией».
«Метрическая» различается своими метрами.
Метры многообразны.
13. «Метрическая» и «неметрическая» рецитация
Известны своими признаками.
«Метрическая» бывает двух видов:
«Связная» и «свободная».

14. (Падежные окончания) *sUP* определяются числом 21.
(Словоформа) известна как имеющая падежные окончания
sUP и (личные глагольные окончания) *tiN*,
Первое лицо (считают) начальным,
Второе – средним,
15. Третье названо высшим.
Такова троичность (глагола) *крийявачана*.
(Личных окончаний глагола) *tiN* известно девять.
Это относится к (действительному залогу) *парасмайпада*.
16. В (среднем залоге) *атманепада*
Известно также девять (окончаний).
В слове, соотносимом с (местоимением) *юшмад* «вы»,
Бывает среднее лицо.
17. В слове, соотносимом с (местоимением) *ашмад* «мы»,
Известно высшее лицо.
Остальные, о лучший из потомков Яду,
Склоняются к первому лицу.
18. В сладостном собрании грамматических правил знатока
Относительно (именной основы) *пратипадака*
Первый (падеж) *вибхакти*
Назван по отношению к охвату целого.
19. Второй (падеж) известен (как относящийся) к объекту действия,
Третий – к инструменту-причине.
Другие (знатоки) считают его относящимся
К деятелю и объекту действия.
20. Четвертый (падеж) относят к дарению,
К истоку-причине Пятым,
К связи-родству имен Шестой,
К указанию места – Седьмой.

21. Ранее высказанные о них толкования,
О разбивающий врагов, –
Это только направление-указание.
Теперь оно мной объявляется.
22. Здесь сама *пратипадика* есть основа *пракрити*.
Эту основу следует утвердить
Как речевую, лишенную пустот, сжатую неметрическую рецитацию,
Сопровождаемую рецитацией метрической.

Такова в досточтимой «Вишнудхармоттаре» в самваде Маркандеи и Ваджры в «Третьей кханде» вторая адхьяя «Читрасутры», называемая «Подтверждение авторитета».

ТКх. Адхъя 4
(ВАКЪЯПАРИКША)

1. Признанное, недвойственное,
Сияющее высшим светом, обладающее авторитетом
Кое-где включающее этимологию –
Это «речение *Сваямбху*».
2. То, что имеет характер смешанный,
Что связано с грамматическим членением с помощью
падежных аффиксов,
Что сказано на основе непосредственного восприятия,
Известно как «речение *риши*».
3. То, что имеет множество слов,
Отпавших от Нигамы,
Но не есть речение Великого Су-Махат,
Известно как «речение *ричиков*».

4. То, что имеет неотчетливо произнесенные слова,
Известно, о царь, как «речение сынов *риши*».
Где есть знание прошлого, будущего и настоящего,
Страдания и рождения –
5. Это «речение друзей».
Смысл его производится от малолетства.
Речение, связанное с авторитетом,
Но лишенное аргументации,
6. Известно как «речение *раджариши*».
Оно с обилием смысла и очень пространное.
Имеющим обилие слов и много смысла
Считают и «речение *деват*».
7. Имеющее обилие слов и мало смысла
Считают «(речением) *данавов*»,
Имеющее мало слов и мало смысла –
Это «(реченье) *гандхарвов*».
8. Трудное для понимания, неровное
Считают «(речением) *ракшасов*»,
Полное тайных звуков относят к «речениям *яки*»,
Такое ж – к «(реченьям) *киннаров*».
9. «Речение *нагов*» бывает отчетливым,
Но имеет повторы.
Сказанное со страстью и ненавистью, обладающее аргументом –
Это «(реченье) людей».
10. Известны различные мантры:
Относящиеся к типу *рича*, *яджуса* и *самана*.
Известны (следующие виды речений): «восхваление», «порицание»,
«Поношение» и «убеждение»,

11. «Вопрошение», «выражение согласия», «ответ»,
«Несказуемость», «указание на объект (сопоставления)».
Так для всех видов знания
Установлены их определения.
12. Это относится и к (отдельному) человеку.
Таково установление.
Ведь те, что считаются людьми отдельными,
Не меняют своей природы.
13. Если окажется какой-нибудь муж,
Других своим превосходящий умом,
То и мысль, изреченная им,
Превосходна, о великий царь.
14. Это тщательное исследование речения
Я тебе изъяснил, о лучший из знатоков речений.
Знатокам известно <...>
15. «Речение людей», как известно, о царь,
Происходит от страсти и ненависти.
Если же произнесено в сезон дождей,
Равно «реченью богов».

Такова в досточтимой «Вишнудхармоттаре» четвертая адхьяя, называемая
«Вакьяпарикша» («Исследование речений»).

ТКх. Адхьяя 5

(ТАНТРАГУНАДОША)

1. ОМ! *Сутравиды* определяют сутру
Как лаконичную, несумбурную, содержащую суть,
Всестороннюю, непрерывную,
Не вызывающую возражений.

2. Сутра бывает двух видов:
 «С выдвижением положения» и с «опровержением
 положения».
 Сутра, о царь,
 Может также быть четырех видов:
3. «Сутра-правило», «прекращение действия (правила)»,
 «Пример», «пример на противоположное».
 Иное определение сутры четырех видов:
 «Речение», «смысл речения», «слово», «смысл слова».
4. «Тезис», «аргумент»,
 «Пример», «применение»,
 А также «заключение» –
 Таков пятичленный силлогизм.
5. «Зачин», «установление связей»,
 «Смысл сутры», его «особенности»,
 «Предписание», «опровержение» –
 Таковы шесть видов толкования сутры.
 (Все) то, что имеется в сутрах,
 Должно быть здесь упомянуто.
6. Пространное изложение мысль губит,
 Сжатое – оказывается непонятным.
 Не размышляя о сжатости и пространности,
 Следует (излагать) то, что разъяснит (смысл).
7. При этом следует избегать
 Бессмыслицы, противоречий,
 Повторов, нарушения цельности,
 Отсутствия связей.

8. Без причины не следует допускать
Различия в способах изложения, многообразия,
Слишком большой длины сутр,
Отличий в словарном составе.
9. Сначала – выделение слов,
Потом – установление связей.
Когда они установлены,
Пусть наставник определит смысл.
10. «Смысл сутры», «смысл слова»,
«Аргументация», «методология»,
«Этимология», «композиция» –
Таковы шесть видов толкования сутры.
11. «Восприятие», «умозаключение»,
А также «подтверждение авторитета» –
Этими тремя *праманами*
Измеряется дисциплина знания.
12. Сказанное на основе ошибки «восприятия» –
Мираж в пустыне.
Постижение на основе ошибки «умозаключения» –
Видимое в потоке слез.
13. У кого возникло подозрение на дым,
Не станет приближаться к жертвенному столбу,
Потребовав «подтверждения авторитета».
То, что сказано без «подтверждения авторитета»,
Называют, о лучший из царей,
«Ложным авторитетом».
«Подтверждающим» называется
Свободное от страсти и ненависти.

15. Правила *нирукты* бывают двух видов:

«Искусственные» и «естественные».

«Искусственные» всегда должны быть объяснены

Путем установления смысла.

Такова в досточтимой «Вишнудхармттаре» адхьяя, называемая «Тантрагунадоша» («Достоинства и недостатки изложения знания»).

ТКх. Адхьяя 6

(ТАНТРАШУДДХИ)

Маркандея сказал:

Вот методы последовательного изложения знания *тантраюкты*: (1) «топик» *адхикарана*; (2) «соединение пропозиций» *йога*; (3) «категория» *падартха*; (4) «доказательство» *хетвартха*; (5) «указание на топик» *уддеша*; (6) «разъяснение» *нирдеша*; (7) «наставление» *упадеша*; (8) «цитирование» *ападеша*; (9) «ссылка на последующее» *прадеша*; (10) «ссылка на предыдущее» *атидеша*; (11) «исключение» *апаварга*; (12) «эллипсис» *вакьяшеша*; (13) «имплицитный вывод» *артхапатти*; (14) «подведение под категорию» *прасанга*; (15) «аксиома» (неопровержимое положение) *эканта*; (16) «не аксиома» *анайканта*; (17) «тезис оппонента» *пурвапакша*; (18) «противопоставление» *випарьяя*; (19) «принятие во внимание предыдущего» *атикранта-авекшана*; (20) «принятие во внимание последующего» *анагата-авекшана*; (21) «сомнение» *самшайя*; (22) «истолкование сказанного» (автокомментарий) *ативьякхьяна*; (23) «принятие мнения авторитета» *анумата*; (24) «собственное осознание» *сва-самджня*; (25) «этимология» *нирвачана*; (26) «иллюстрирующий пример» *дриштанта*; (27) «определенность» *(ви)нийога*; (28) «допущение альтернативы» *викальпа*; (29) «совокупность возможностей» *самуччайя*; (30) «неопределенное суждение» *ухья*.

Какой смысл ставится во главу – это «топик». С помощью чего смысл предложения связывается – это «соединение пропозиций». Какой смысл выявляется в словах сутры – это «категория». Сжатое изложение – лишь «указание (на топик)». Подробное изложение – «детальная экспозиция». «Это так!» – «наставление». «По другой причине!» – «цитирование». Доказательство, произ-

веденное с помощью будущего, – «ссылка на последующее». Доказательство с помощью прошлого – «ссылка на предыдущее». Притягивание смысла – «ограничение правила». Привнесение слова, которым понимание полностью достигается – это «эллиптическая конструкция». Ранее выраженный смысл, снова высказываемый с помощью какого-либо примера, – «подведение под категорию». «Как везде, так!» – это «аксиома». «Где так – где иначе!» – «не аксиома». Высказывание, напоминающее опровержение противника, – «тезис оппонента» (*уттара-накша*). Возражающее высказывание – «окончательное опровержение». (Высказывание), подобное *пракаране*, – «последовательное изложение». Противоположное ей – «неявное противопоставление». «Так сказано!» – «принятие во внимание предыдущего». Приведение аргументации с обеих сторон – «сомнение». Обилие слов – «слишком подробное толкование». Отсутствие возражения на чужое мнение – «принятие авторитетного мнения». Положение, не сходящееся с другими, – «свое понимание». Признанное в мире объяснение – «этимология». Показ способа изложения – «сравнение». «Это так!» – «авторитетная установка». «Либо это – либо это!» – «альтернатива». «И это, и это!» – «совокупность». Изложение метода (представления знания), которое здесь указано, подвержено трансформации.

Такова в досточтимой «Вишнудхармттаре» в самваде Маркандеи и Ваджры (адхьяя), называемая «Тантрашуддхи» («Чистота изложения знания»).

ЧИТРАСУТРА

Маркандея:

1. Теперь я поведаю тебе, безупречный,
 «Сутру о живописи».
В прежние времена, о рожденный царем,
 «Сутра о живописи» была создана сотворившим Урваши
2. Подвижником Нараяной
 Ради блага для миров.
Великий подвижник, желая провести
 Докучавших ему божественных жен,
3. Взяв сок мангового дерева,
 Изобразил на земле совершеннейшую в мире женщину.
Обретя с помощью живописи форму,
 Она явилась на свет, став лучшей из *ансар*.
4. Увидав ее, устыженные,
 Разбежались все небесные жены.
Так великий подвижник, создав искусство живописи
 С (его) характерными признаками,
5. Наставил тогда в этом искусстве
 Неколебимого Вишвакармана.
Как в танце, так и в живописи
 Предписывается воссоздание трех миров.

6. Разные «виды взглядов», *бхавы*, о лучший из царей,
«Основные» и «дополнительные части тела»,
А также «фиксированные положения рук»,
Что указаны прежде для танца,
7. Следует относить и к живописи.
Известно ведь: танец первее живописи.
Учение о мерах, не рассказанное прежде для танца,
Слушай, я объясню.
8. Тебе должны быть известны
Пять (властелинов) *пуруш*:
Хамса, бхадра, малавья, ручака, шашака.
Расскажу об их признаках.
9. Все они, равные в высоту и ширину,
Должны быть известны своими размерами.
При собственной величине *ангула* размер типа *хамса*, о царь, –
Сто (*ангулов*), увеличенное на восемь.
10. На шесть *ангулов* больше, (чем сто) – размер типа *бхадра*.
Тебе, о царь, должно быть известно,
Что (размер типа) *малавья* –
На четыре (*ангула*) больше, чем сто.
11. Сто считают (размером типа) *ручака*,
А сто, уменьшенное на десять, – типа *шашака*.
Протяженность в двенадцать *ангулов*
Называют именем *тала*.
12. Высота ноги до лодыжки – одна четвертая *талы*.
Голени (в высоту) – две *талы*.
Колени же (в высоту) должны быть равными
(Высоте) ноги до лодыжки.

13. Бедрa равны (по длине) голениам.
 Пупок от пениса отстоит на одну *талу*.
 Такое же расстояние – от пупка до сердца,
 И такое ж – от сердца до шеи.

14. Шея должна иметь (в высоту) треть *талы*.
 Лицо – одну *талу*.
 Череп же составляет
 Одну шестую часть *талы*.

15. Следует знать, что пенис находится в середине
 (линии длины тела).
 Таково объяснение длины.
 Кисть руки, о царь, составляет одну *талу*,
 Рука выше локтя – семнадцать *ангулов*.

16. Рука ниже локтя – столько же.
 Половина груди (между сосками) – восемь *ангулов*.
 Так показаны, о царь, (в ширину)
 Размеры (повелителя) *хамса*.

17. Следуя этим (размерам) должно устанавливать
 Размеры остальных (типов).
 У властелинов земли все меры в ширину и в обхвате –
 (Всегда) одинаковы.

18. О лучший из повелителей, мною рассказаны в целом
 Меры владыки людей типа *хамса*.
 Выслушай вкратце, о лев среди людей, меры вторичных
 частей тела,
 Как я изложу их.

Такова в досточтимой «Вишнудхармттаре» в самваде Маркандеи и Ваджры в «Читрасутре» (адхьяя), называемая «Аямоччхраямана» («Меры в высоту и ширину»).

ТКх. Адхьяя 36

Маркандея сказал:

Теперь следует вторичное членение тела. Голова составляет тридцать два *ангула* в обхвате. Лоб имеет восемь *ангулов* (в ширину) при высоте четыре *ангула*. Виски – четыре *ангула* (в ширину) при высоте в два *ангула*. Щеки – пять *ангулов* (в ширину). Челюсть (в ширину) – четыре *ангула*. Уши имеют два *ангула* (в ширину). Их высота – четыре *ангула*. Ушное отверстие имеет один *ангул*. Нос имеет четыре *ангула* (в длину). Высота его кончика – два *ангула*, ширина – три *ангула*. Крылья носа имеют по одному *ангулу* (в высоту) и в два раза больше в ширину. Промежуток между носом и серединой верхней губы – половина *ангула*. Верхняя губа – один *ангул* в толщину, а рот – четыре *ангула* в длину. Нижняя губа (в толщину) – один *ангул*, подбородок – два *ангула*. Зубов должно быть сорок из них восемь клыков. Зубы-резцы имеют в высоту половину *ангула*. Клыки на одну двенадцатую часть больше. Глаза содержат один *ангул* поперек и три *ангула* вдоль. Черный кружок (радужка) составляет одну треть глаза, зрачок – одну пятую часть глаза. Брови имеют три *ангула* в ширину и половину *ангула* в высоту. Расстояние между бровями – один *ангул*. Расстояние между кончиком глаза и ушным отверстием – четыре *ангула*. Шея составляет десять *ангулов* в ширину и двадцать один *ангул* в обхвате. Промежуток между сосками – шестнадцать *ангулов*, а между соском и ключицей – шесть *ангулов*. Обхват руки у (основания) плеча – шестнадцать *ангулов*, у ладони – двенадцать *ангулов*. Ладонь имеет семь *ангулов* в длину и пять в ширину. Пять *ангулов* – размер среднего пальца. Указательный палец на одну верхнюю фалангу короче среднего. Указательному равен безымянный (палец). Мизинец (на одну верхнюю фалангу) короче безымянного. Все пальцы разделяются узлами на три равные части. Ногти составляют половину расстояния между узлами. Большой палец имеет (в длину) три *ангула* и разделяется узлом на две части. Обхват живота составляет сорок два *ангула*. Согласно медицине *ведья* и учению о пропорциях *прамана* пупок имеет один *ангул*. (Область) *кати* составляет восемнадцать *ангулов* в ширину и сорок четыре *ангула* в обхвате. Мошонка имеет четыре *ангула* в ширину. Шесть *ангулов* в длину и столько же в обхвате имеет пенис. От середины его бедро отстоит на четыре *ангула*. Колени в ширину в два раза больше этого расстояния, обхват их в три раза больше меры в ширину. Голени внизу – пять *ангулов* в ширину и четырнадцать *ангулов* в обхвате. Ступни ног имеют двенадцать *ангулов* в длину и шесть в

ширину. Большой палец ноги содержит три *ангула* в длину. Указательный равен по длине большому. Остальные пальцы на одну восьмую часть меньше большого. Ноготь большого пальца на четверть *ангула* меньше его (ширины). Ноготь указательного пальца составляет половину размера (ногтя большого пальца). (Размер) остальных (ногтей) – одна восьмая часть (ногтя большого пальца). Высота всей ступни – один *ангул*, в самом высоком месте – восемь *ангулов*. Пятки имеют (в ширину) три *ангула*. Высота их – четыре *ангула*. Таковы размеры (типа) *хамса*. Далее следует:

1. Размеры остальных высших властелинов земли

Следует определять по собственному усмотрению (мастера),
Исходя из установленных –
Каждый (тип) – со своими мерами.

2. (Тип) *хамса* должен быть с глазами (цвета) меда,

Светлым, как луна, с руками, как (хобот) царя слонов,
(Подобным) Балину, с походкой гуся, с превосходным торсом,
С прекрасным лицом.

3. (Тип) *бхадра* должен быть мудрым,

С порослью волос на щеках, с походкой слона,
С круглыми, (словно) отформованными, руками,
(Цветом тела) подобным лотосу *падма*.

4. (Тип) *малавья* – темный, как *мудга*, с тонкой талией,

С нежной кожей, с руками, достающими до колен,
(У него) – широкие плечи, нос, подобный хоботу слона,
Большая челюсть.

5. (Тип) *ручака* – светлый, как осень,

Шея его подобна раковине *камбу*,
(Он) – мудрый, правдивый,
Обладающий вкусом, сильный.

6. (Тип) *шашака* – «красный темный» по цвету,
Слегка пятнистый, (как *ракшас* Карбурака),
Полнощекий, приятный,
С глазами цвета меда.

Такова в досточтимой «Вишнудхармттаре» в самваде Маркандеи и Ваджры в «Читрасутре» адхьяя, называемая «Прамана» («Пропорции»).

ТКх. Адхьяя 37

Маркандея сказал:

1. Подобно тому как известны пять типов мужей
В зависимости от мер первичных и вторичных частей тела,
Тебе должны быть известны, о лучший из людей,
И пять типов женщин.
2. Женщина, о повелитель, должна быть представлена
Стоящей рядом с мужчиной (того же типа).
Согласно установлению, всякая женщина
Должна быть размером до плеч мужчины.
3. Талия женщины устанавливается
На два *ангула* меньше, чем у мужчины,
А (область) *кати* – (в сравнении с мужской) –
На четыре *ангула* больше.
4. Груды женщины, о повелитель, должны быть всегда
притягательны
И сообразны с размером грудной клетки.
Всех царей следует представлять
С признаками *махатуруши*.

5. *Чакравартини* должны быть показаны
С сетью (линий) на руках и ногах.
Кружок волос между бровей (*чакравартинов*)
Должен быть сделан прекрасным.
6. На руках у царей следует начертать
Три прекрасные линии,
Глубокие, тонко изогнутые,
Словно царапины, нанесенные зайцем.
7. Волосы на голове
Должны быть волнистыми, тонкими,
Блестящими собственным жиром,
Прекрасными, как сапфир.
8. Виды волос таковы: «(волосы) в форме *кунтала*»,
«Закрученные слева направо», «волнистые»,
«Подобные львиной гриве», «заплетенные в косу»,
«Скрученные, как ткацкий челнок».
9. Глаз может быть «в форме лука»,
Или «в форме рыбьего живота»,
Он может быть «подобен лепестку лотоса *утпала*»,
Или «лепестку лотоса *падма*».
10. Пятый вид глаза, о великий царь,
Считают «подобным раковине *шанкха*».
«Глаз в форме лука» должен быть (в ширину)
Размером в три *явы*.
11. Глаз, названный «(по форме) рыбьего живота»,
Считают размером в четыре *явы*,
А названный «(по форме) лепестка лотоса *утпала*» –
В шесть *яв* (в ширину).

12. Глаз, «подобный лепестку лотоса *падма*»,
(Бывает) размером в девять *яв*.
А имеющий «форму раковины *шанкха*» –
В десять *яв*.
13. Величину одной *явы* следует устанавливать
В соответствии с величиной *ангула*, имеющего
собственную меру.
Глаз, обращенный к земле в медитации,
Должен иметь «форму лука».
14. Глаз «в форме рыбьего живота»
Следует изображать у женщин и возлюбленных.
Глаз «в форме лепестка лотоса *утпала*»
Подобает невозмутимому.
15. (Глаз), «подобный лепестку лотоса *падма*»,
Должен быть у испуганного и кричащего.
Глаз в «в форме раковины *шанкха*»
Следует изображать у разгневанного и охваченного горем.
16. *Пиши, питары* и божества, о повелитель людей,
Должны быть представлены с собственным блеском
И светом, исходящим изнутри.
Они должны превосходить блеском всех блистающих.
17. То (живописное творение) бывает [достойным?], о царь,
которое обдуманно собственной мыслью
И сделано в соответствии с пропорциями и с правильным
соблюдением подобия,
Со *стханами* и *каранами*, нежное, с неискривленными
линиями контура,
С хорошо организованными зонами *бхуламба*.

Такова в досточтимой «Вишнудхармоттаре» в самваде Маркандеи и Ваджры (в «Читрасутре» адхьяя), называемая «Саманьямана» («Общие меры»).

ТКх. Адхъя 38

1. Глаз, подобный лепестку лотоса *уттала*,
 Бывает с красными уголками и с черной радужкой,
 С длинными ресницами,
 Благосклонный, приветливый, нежный.

2. Глаз, изображенный у божества, способствует
 благополучию людей.
 Глаза небожителей должны быть ласковы и всегда одинаковы,
 (С белками) цвета коровьего молока,
 С загнутыми концами ресниц.

3. Пусть будут они благосклонными,
 С уголками, как кончики лепестков лотоса *падма*,
 С черной радужкой, широкими, приятными и приветливыми,
 Приносящими высшее счастье.

4. Лицо божества должно быть «четырехугольным»,
 «Обладающим полнотой», благосклонным,
 Отмеченным благими знаками,
 Не «треугольным», не «искривленным».

5. Тот, кто желает счастья людям,
 (Изображая) богов, должен всячески избегать
 «Треугольных», «круглых», «изогнутых»
 И иных подобных им форм.

6. Богов, о потомок племени Яду, следует изображать
 В пропорциях (типа) *хамса*.
 Волосы у богов должны быть показаны
 Лишь на бровях и ресницах.

7. В иных местах на теле у божества
Волос не должно быть.
Небожителей всегда следует представлять
В форме шестнадцатилетних,
8. С благосклонными лицами,
С улыбающимися глазами,
С коронами, ушными кольцами, ожерельями,
Браслетами для предплечья и запястья.
9. Они должны быть также показаны
Украшенными прекрасными венками,
Шнуром вокруг бедер
И ножными браслетами,
10. Со священным шнуром *упавита*
С гирляндами, в красивой одежде,
Покрывающей область *кати*
И свисающей ниже колен слева.
11. Правое же колено, о тигр среди людей,
Пусть будет видно.
Верхняя накидка богов *амишука*
Также должна быть прекрасной.
12. У богов вокруг головы следует сделать
Соразмерное с головой свечение.
Круг свечения, о великий царь,
Пусть соответствует божеству.
13. Изображая богов, взгляды вверх, в сторону, вниз
следует исключить.
Нельзя представлять божество
С уменьшенными или увеличенными глазами,
Скорбным, гневным, суровым.

14. (Взгляд божества), устремленный вверх, ведет к гибели,
(Опущенный) вниз – приводит к печали,
(Обращенный) в сторону – к потере богатства.
Слишком уменьшенные (глаза) ведут к смерти,
15. Увеличенные сверх меры рождают печаль,
И так же действуют скорбные, о лучший из царей.
Суровые (глаза) ведут к потере богатства,
Гневные – к страху.
16. (Изображение божества) не следует делать со впалым
Или слишком выпуклым животом,
Не следует делать его с искаженной формой,
О потомок племени Яду.
17. Оно не должно быть сокращенным или увеличенным в мерах,
Согнутым, искривленным,
Грубого цвета, с открытым ртом,
О потомок племени Яду.
18. Части тела божества не должны быть сокращены или увеличены
В сравнении с установленной мерой.
Тощий живот вызывает голод и страх,
Слишком большой – ведет к смерти.
19. (Изображение) с искаженной формой приводит к смерти,
Сокращенное (по сравнению с мерой) ведет
к потере богатства,
Увеличенное (сверх должной меры) вызывает печаль,
Лишенное гармонии цвета рождает страх.
20. (Изображение божества) с открытым ртом
Может привести к гибели всей семьи,
Отклоненное к востоку – к потере богатства,
(Отклоненное) к югу – к смерти,

21. (Отклоненное) к западу – к гибели сыновей.
(Отклоненное) к северу – увеличивает страх,
Сокращенное в размерах приводит к гибели,
Превосходящее (меры) ведет к разрушению страны.
22. Считают, что грубое (изображение божества) ведет к смерти,
Гневное – разрушает красоту.
В изображения, сделанные без соблюдения меры
И лишённые необходимых признаков,
23. Небожители не проникают,
Даже призываемые лучшими из брахманов,
А всегда проникают *пишачи*,
Дайтьи и *данавы*.
24. Поэтому с особым старанием следует избегать
Искажения установленных мер.
Всякое изображение, обладающее должными признаками,
характерными для живописи,
Считается достойным похвалы.
25. Оно способствует долголетию, достижению славы,
Преумножению зерна и богатства.
(Изображение), не имеющее необходимых признаков,
Зерна и богатства лишает.
26. Богов, о великий царь,
Всегда следует делать прекрасными,
С походкой льва, быка,
Слона или гуся.
27. Живописное изображение, обладающее всеми
необходимыми признаками,
Способствует благополучию страны, мастера и царя.
Поэтому оно должно быть сделано старательно, с особым тщанием
И обладать всеми необходимыми признаками.

Такова в досточтимой «Вишнудхармоттаре» в самваде Маркандеи и Ваджры (в «Читрасутре») адхьяя, называемая «Пратималакшана» («Характерные признаки изображений»).

ТКх. Адхьяя 39

Маркандея сказал:

1. Существует девять *стхан*, представляющих *рупу*,
Имеющих разные формы *акары*,
Несущих разные цвета.
Выслушай, (о царь), о них по порядку.
2. Первая *стхана* – «прямая»,
За ней следует «непрямая»,
Потом – (*стхана*) «с телом, обращенным (к стене)»,
И *стхана* «с половиной глаза (сокращенной части)»,
3. После нее – (*стхана*), называемая «показанная сбоку»,
Затем (*стхана*) «идущего вперед»,
За ней *стхана* «показанная со спины»,
Потом – (*стхана*) «обращенного назад» и (*стхана*)
«полностью повернутого к стене».
4. Этих *стхан*, о владыка земли,
Имеющих множество разновидностей, – девять.
Выслушай от меня, о царь,
Характерные признаки каждой.
5. Сначала идет *стхана* «обращенная лицом».
(Изображению в этой *стхане*) следует иметь свойства
«Отчетливости», «абсолютной полноты»,
обладать «правильной мерой»,
Прекрасными членами и нежными затенениями моделировки.

6. Эту *стхану*, (представляющую изображение) ясным, сладостным,
Украшенным четкими линиями контура,
Показывающую члены без сокращения,
Называют «прямая».
7. Другая *стхана*, (представленная изображением),
У которого лицо почти не сокращено,
Так же, как грудь и живот,
Есть сокращение в области *кати*, плеч и бедер,
8. У которого крылья носа, верхняя и нижняя губа
Сокращены на одну четверть,
А (остальные) члены, о знаток, —
На три четверти,
9. (Которое имеет) приятную *рупу*,
Соответствующую живописному пространству этой *стханы*,
Называется «непрямая»,
Она сочетается со многими *каранами*.
10. (*Стхана*, представляющая изображение, словно) пересекающее
(живописную) поверхность,
Притягательное для глаз, имеющее хорошую моделировку,
С благоприятными членами, нежными,
Сокращенными на одну четверть,
11. Притом что брови и лоб (показаны) на две трети,
А выступающий нос видим на три четверти,
(Изображение), у которого глаз на половине, представляющей
остаток сокращенной части,
Частично сокращен,
12. А слегка сокращенная бровь
Начертана нежной линией:
Не темной, пребывающей в тени,
Не такой, как в «прямой» (*стхане*).

13. Вследствие трансформированности, о царь,
(Эта *стхана*) называется здесь «повернутая».
(Следующая *стхана* представляет изображение),
У которого на лице сокращен один глаз и одна бровь,
14. Видна часть лба с одной стороны
В половинном размере,
Другая же половина
Сокращена,
15. Виден абрис шеи в половинном размере,
Челюсть на одну *яву* и половина грудной клетки,
Рот совсем сокращен,
Пупок виден на один *ангул*,
16. *Кати* и другие части тела видны на три четверти.
(Эта *стхана*), обладающая должной формой
и прочими свойствами,
Известна как *стхана*
«С половиной глаза (сокращенной части)».
17. *Стхана*, имеющая другое название
«Находящаяся в тени»,
Представляющая изображение, видимое только с одного боку –
Правого или левого,
18. Притом что все члены и поступь
Образуют целое, по-иному сокращенное,
Когда виден один глаз и одна бровь,
Нижняя губа, нос и лоб в половинном размере,
19. Одно ухо, половина подбородка,
Половина волосистой части головы,
(Эта *стхана*), обладающая правильными размерами,
Прелестью, сладостностью и другими свойствами,

20. Называется «боковая»,
Она также известна как «стенная».
(*Стхана*), при которой лицо сокращено до одной шестнадцатой,
Шея уменьшена на одну *калу*,
21. Область руки, щеки и лба
Уменьшена до одной *калы*,
А область груди, *кати* и скрытых частей тела
Сокращены каждая до двух *кал*,
22. При точном знании, какова именно часть,
Которая подлежит сокращению,
В соответствии с типом изображения и пропорциями,
Без чрезмерных сокращений,
23. Эта *стхана* определяется как «повернутая щекой».
Когда конструкция тела
Показана со спины
Как ясная и приятная.
24. С изогнутой линией брови,
С приятными сочленениями всех частей тела,
(Когда) слегка виден на щеке внешний уголок глаза
И слегка – живот,
25. Показанные с одного бока,
(Эта *стхана*) устойчивая, притягивающая взгляд,
Представленная без искажения размеров,
Обладающая приятностью, сладостностью и другими
свойствами,
26. И в живописи, и в рельефе
Известна как «тыльная».
(*Стхана*), при которой верх (тела)
Фиксирован с сокращением членов (одной) *бхаги*,

27. Вследствие поворота (в противоположном направлении),
А (нижняя) половина (тела) представлена фронтально,
При этом и верхняя, и нижняя половины спереди
Должны быть сделаны слегка погруженными в тень,
28. Безвкусное, грубо составленное, не соответствующее типу
изображения
Как всякое нарушение связи,
Должно быть поддержано средней частью,
Приятной для глаза.
29. (Эта *стхана*), созданная для (изображения человека, что-либо)
поддерживающего,
Должна быть известна, о лучший из людей, как «крученая».
Когда область ягодиц показана полностью,
Как и область ног,
30. Когда видимая верхняя половина тела сокращена,
А показана область *кати*,
При этом сокращается область пальцев ног,
Но видима остальная часть стоп,
31. (Эта *стхана*) «четырёхсторонняя», «обладающая полнотой»,
Не вызывающая страха своим видом,
(Хотя) показана только половина рук, (видимых сзади),
И невидимо лицо и горло,
32. Скрыты голени с одной стороны,
Известна под названием «оборотная».
Таковы эти девять *стхан*,
Ясно словами здесь разъясненные.
33. Эти девять должны быть названы тобой по порядку
С их отличительными признаками.
Из них обладающий различительным знанием
(Может произвести) множество разновидностей.

34. Согласно правилу, они должны быть сделаны
На поверхности стены отдельно,
(Каждая *стхана*) на своей части
И в соответствии с должной мерой.
35. Эти *стханы* в сочетании с мерой и другими качествами
Должны быть начертаны тщательно.
Эти девять могут быть представлены
При показе всех *бхав*, не вызывая упрека.
36. Постоянно бродя по миру,
Населенному живыми существами, движущимися
и неподвижными,
(Поймешь): нет больше никаких *стхан*,
Кроме этих.
37. (Живопись) может относиться к высшему, низшему
или среднему типу
С точки зрения пропорций и свойств.
Живопись разнообразна и бывает трех видов.
Моделей пропорционального измерения также три.
38. О *кшаявериддхи* в целом
Я тебе рассказал,
Теперь изложу тебе, владыка людей,
Кшаявериддхи подробно.
39. Знатокам живописи не следует понимать (учение) *кшаявериддхи*
И излагать его иначе,
Чем в тринадцати
(Установленных) здесь видах.
40. Из *стхан*, происходящих от многообразия
Соотношений членов тела и их частей, –
Первая *стхана* – «прямая»,
За ней следует – «непрямая».

41. Затем «(стхана с сокращением) на одну восьмую»,
 Затем «(с сокращением) на одну четверть»,
 Потом – «(стхана) с чуть повернутым лицом», потом –
 «с более повернутым лицом».
 Потом – «повернутая щекой», потом –
 «представленная со спины».
42. Затем (стхана), известная как «представленная сбоку»,
 затем – «восходящая»,
 Потом «(стхана) удаляющегося»,
 Потом «(стхана) лежащего навзничь», потом «(стхана)
 приближающегося».
 Таковы эти тринадцать *стхан*.
43. Все они должны выполняться
 Соответственно их наименованию, о царь.
 Комбинации позиций ног связаны с выполнением
 движений лучников:
Вайшакха и *пратьялидха*.
44. Ноги бывают показаны как «равные»,
 «Полуравные», «твердо стоящие» и «движущиеся».
 Позиции ног бывают двух видов:
 «(Позиция) стояния на двух ногах» и «стояния на одной ноге».
45. Позиция с прямыми ногами
 Известна как «равноногая».
 Затем следует комбинация движений ног *мандала*.
 Что касается других позиций,
46. То это позиции с одной ногой прямой,
 (А другой) – в различных движениях.
 Таковы позиции лучников:
Вайшакха, *алидха*, *пратьялидха*.

47. Движение разнообразное, нерегулярное, подобное движению
коровьей мочи,
Бывает у меченосцев и щитеносцев.
Движение дрожащее, трясущееся, напряженное,
Или с одной ногой в позиции *алидха*,
48. Бывает у (воинов), несущих копья, дротики,
Пращи и арбалеты.
Движение вприпрыжку – у несущих диски, пики, палицы
И копья *кунапа*.
49. Бег должен быть (показан) с одной ногой прямой,
А другой – в движении,
С телом текучим,
Иногда касающимся земли.
50. Искусный мастер должен изображать женскую фигуру
Широкобедрой,
Твердо опирающейся на одну ногу,
Исполненной прелести и игривости.
51. Много есть людей на земле с неправильными пропорциями,
Либо от долгого жизненного срока, либо от состояния чувств.
Но сведущий мастер, промыслив это своим умом,
Пусть устанавливает пропорции в сочетании с *кшьявриддхи*.

Такова в досточтимой «Вишнудхармтаре», в самваде Маркандеи и Ваджры в «Читрасутре» адхьяя, называемая «Кшьявриддхи» («Возрастание и убывание»).

ТКх. Адхьяя 40

1. Кирпичный порошок трех видов
Смешать с глиной в отношении один к трем.
Затем добавить туда взятые в равных частях
Камедь, пчелиный воск, смолу *кундарики* и патоку,

2. А также сафлор, предварительно смешав его с маслом.
Туда следует растолочь жженой извести
В пропорции один к трем
(По отношению к песку).
3. (В эту смесь) сведущий мастер
Добавит песку сообразно своему (разумению),
Смешав его с (древесиной) *бильва*, очищенной от москитов
И взятой в пропорции один к двум (по отношению к песку).
4. Затем эту смесь следует пропитать
Водным настоем *пиччили*
И выдерживать влажной
В течение одного месяца.
5. По прошествии месяца,
Осторожно вынув (из ямы) эту пластичную штукатурку,
Искусный мастер
Пусть наносит ее на сухую стену,
6. Проверяя на ощупь, чтобы слой ее
Был гладким, хорошо схватившимся,
Без выпуклостей и впадин,
Не слишком толстым, не слишком тонким.
7. Как только стена станет сухой, но кажется плохо обмазанной,
Она должна быть тщательно сглажена
Несколькими слоями той глины,
Смешанной со смолой (дерева) *сарджа*
8. И с сезамовым маслом.
Потом ее очищают,
Старательно сбрызгивая несколько раз
Известковым молоком.

9. Когда же стена просохнет,
О повелитель людей,
Ни за что не покоробится
Даже по прошествии ста лет.
10. Таким же способом могут быть изготовлены
Разного рода мозаичные панно
С двумя слоями обмазки,
Отличающиеся красотой.
11. В один из дней лунного месяца, когда созвездие благоприятно,
Он, полностью сосредоточенный
На исполнении живописной работы,
Обладающей необходимыми свойствами,
12. Одетый в белую одежду, почтив брахманов
И произнеся благословение *свасти*,
Поклонившись знающим правила наставникам,
Преданный (своему) учителю,
13. Обратившись лицом к востоку, мысленно сосредоточившись
на божестве,
Пусть начинает живописную работу на стене сухой,
Рисуя (контуры), как установлено,
Белой, (красновато-)коричневой или черной *вартикой*.
14. Сведущий (художник) должен устанавливать их
Согласно (правилам) о пропорциях и *стханах*.
Затем пусть наполняет (их) цветовыми тонами
Соответственно *стханам*.
15. «Темное» и «светлое» — это светлотные различия *чхави*.
Их следует показать.
Характеристика *чхави*
Ранее мною подробно изложена.

16. Известны пять основных тонов *ранга*:
 «Белый», «желтый», «красный», «черный» и «синий».
 Промежуточных же, о царь,
 Насчитывают в сотни раз больше.
17. Разделением первичных тонов *ранга*
 По своим склонностям, намерениям и по своему разумению
 (Художник) может получить тонов
 В сто и в тысячу раз больше.
18. Соединение «синего» и «желтого»
 Известно как «(цвет листьев дерева) *палаша*».
 Он может быть чистым,
 Либо с преобладанием белого, либо с избытком синего.
19. Он бывает с преобладанием чего-либо одного,
 В зависимости от (желаемой) светлоты *чхави*.
 Так, соединенный с «белым» (возможен в) трех видах:
 С избытком белого, с меньшим и с равным (количеством) белого.
20. Соединенный с одним наполнителем *стамбхана*,
 Он превращается во множество различных видов.
 Так производятся прекрасные цвета различной светлоты:
 «(Зеленовато-)желтый побегов *дурва*», «зеленый
 (растения) *капитха*»
21. И «темный бобов *мудга*», о царь.
 Синий, смешанный с цветом *пандура*,
 В несколько раз
 Теряет в цветовом тоне
22. В зависимости от того, бывает ли взят каждый из его составляющих
 В большей, меньшей или равной доле по желанию
 и замыслу (мастера).
 Так получают «оттенок синего лотоса»
 И прекрасный «(оттенок) синей сойки».

23. (Различными) соединениями и разделениями
Создаются приятные цвета различной светлоты.
(Так) из красного пигмента дерева *родхра*,
Соединенного с белым лаком,
24. Получается превосходный по светлоте красный цвет,
Относящийся к «темной» группе, и подобный «цвету
красного лотоса».
Этот (цвет) может видоизменяться
Во множество других цветов.
25. Красящие вещества таковы:
Золото, серебро, медь,
Тальк, ляпис-лазурь,
Свинцовый сурик,
26. Олово, аурипигмент,
Кошениль и красная киноварь, о царь,
А также индиго и многие другие,
О лучший из царей.
27. В каждой местности, о великий царь,
Их следует применять с наполнителем *стамбхана*.
Для получения «жидких красителей» можно использовать
Железные стружки.
28. Соединение, состоящее из железа с добавлением талька,
Может служить «жидким красителем».
Так железо оказывается применимым
В практике живописи.
29. Тальк называется «жидким красителем»
В «Сурасендрабхумидже»,

Где связующим названы
 Отвар из кожи и смола дерева *вакула*.
 Для (приготовления) любых красителей всегда желателен
 Млечный сок дерева *синдура*.

30. Живописное творение, написанное на полотне,
 Закрепленном большими кистями
 Млечным соком (*баньяна*) и травы *дурва*,
 Даже моешь водой – не гибнет, а стоит многие годы.

Такова в досточтимой «Вишнудхармоттаре» в самваде Маркандеи и Ваджры
 (в «Читрасутре» адхьяя), называемая «Рангавьятикара» («Распределение
 цветовых тонов *ранга*»).

ТКх. Адхьяя 41

Маркандея сказал:

1. Живопись известна четырех видов:
Сатъя, вайника, нагара,
 А также «смешанная».
 Расскажу об их признаках.
2. Живопись, содержащая подобие какому-либо из миров,
 Называется *сатъя*.
 Для нее характерны: представление человеческого тела
 удлиненным,
 Соблюдение пропорций, нежность, хороший грунт.
3. (Живопись), где человеческое тело представлено
 «четыреугольным»,
 «обладающим полнотой», не удлиненным,
 не деформированным,
 Выполненная в соответствии с пропорциями, *стханами*, правильно
 организованной поверхностью,
 Называется *вайника*.

4. (Живопись), представляющая члены тела прочно поставленными,
Округленными, но не массивными, не деформированными,
Умеренно украшенная гирляндами,
Называется *нагара*.
5. Живопись называется «смешанной», о лучший из людей,
При сочетании (этих трех видов).
Известны три вида моделировки:
«(Производимая) листьями», *ахайрика*
и «(производимая) точками».
6. Моделировка штрихами, подобными листьям,
Называется «моделировкой листьями».
Моделировка *ахайрика* определяется
Как в высшей степени тонкая.
7. (Моделировка), связанная с остановкой (кисти),
Называется «моделировкой точками».
Слабость точек и штрихов (моделировки),
Неотчетливость,
8. Изображение недозволенного,
С преувеличением размера щек, рта и глаз,
Представление (божества) в форме смертного человека –
Таковы недостатки живописи.
9. *Стханы*, «пропорции», «правильно размеренная поверхность»,
«Сладостность», «отчетливость», «подобие»,
Кшая и *вриддхи* –
Таковы «базовые составляющие» живописи.
10. «Контур», «моделировка», «цвет» и «орнаментация»
Считаются, о владыка людей,
«Украшением»
В живописных творениях.

11. Наставники (живописи) ценят «контур»,
Знатоки-ценители – «моделировку»,
Женщины любят «украшения»,
Остальные люди – «обилие цвета».
12. Помня об этом, о лучший из людей,
Мастер должен стараться
Создавать живописное творение,
Постижимое сознанием каждого.
13. Неправильная сидячая поза, неправильные действия,
Жажда и другие (помехи) сосредоточенности –
Все это может стать причиной
Гибели живописи.
14. Грунт в живописном творении
Должен быть тщательно нанесен на поверхность,
Лишен слепней и москитов,
Приятный, очищенный, хорошо защищенный.
15. Живопись с приятными, ясными, не искривленными
линиями контура,
Учитывающая вид одежды и украшений для каждой
местности,
Обладающая (правильными) пропорциями и притягательностью,
Есть лучшая из всех видов живописи.

Такова в благой «Вишнудхармттаре» в самваде Маркандеи и Ваджры (в «Читрасутре» адхьяя), называемая «Рангавартана» («Моделировка тоном *ранга*»).

ТКх. Адхьяя 42

1. В живописном творении
Царей следует изображать, как богов,
Однако волосы на теле у повелителей земли
Должны быть выписаны по одному.
2. *Риши с гандхарвами*, о великий царь,
И *дайтхи с данавами*,
А также советник, астролог
И домашний жрец
3. Должны быть представлены, о лучший из людей,
В пропорциях (типа) *бхадра*,
Риши и брахманов следует изображать
С пучком волос на макушке,
4. В шкуре черной антилопы вместо верхней одежды,
Изнуренными постом и исполненными блеска
жизненной силы.
Небожители и гандхарвы
Должны быть показаны без *мукут*,
5. Но представлены, о великий царь,
Украшенными *шикхарами*.
Постигших священное знание брахманов
Следует показать в светлой одежде.
6. Советники, астролог, домашний жрец
Должны быть показаны
Со всеми соответствующими (их рангу) украшениями,
Но не украшенными сверх меры.

7. (Всех) их следует изображать без *мукут*,
Однако с *ушнишей*.
Дайти и *данавы* должны быть показаны
С нахмуренными бровями,
8. Они должны быть сделаны с круглыми глазами
И устрашающими ртами.
Одежды их, о владыка земли,
Должны быть совсем короткими.
9. *Видьядхаров*, о царь, следует показать
Украшенными гирляндами, в пропорциях (типа) *бхадра*,
Они должны быть представлены
Вместе со своими женами.
10. С мечами в руках,
На небе или на земле,
Киннары, змеи и *ракшасы*
Должны быть сделаны в пропорциях (типа) *малавья*.
11. *Якши*, о владыка людей, должны быть показаны
В пропорциях (типа) *ручака*.
Достойных людей следует представлять
В пропорциях (типа) *шашака*.
12. *Пишачи*, карлики, горбуны и *праматхи*
Должны быть показаны, о властелин земли,
В соответствии с установленными мерами
И установленными типами изображений.
13. Для женских типов всех (перечисленных видов существ)
Предписано следовать пропорциям и типу изображения
соответствующего мужского персонажа.
Считается, что *киннары* бывают двух видов:
(Одни) с лицом человека и телом лошади,

14. (Другие) – с телом человека и мордой лошади.
Те, что с мордой лошади,
Должны быть показаны
Со всеми видами украшений.
15. Они должны быть заняты пением и музыкой
И излучать внутренний свет.
Рахшасов следует изображать страшными,
С всклоченными волосами, с вытаращенными глазами.
16. *Наги* должны быть сделаны в форме богов,
С блестящими змеиными капюшонами.
Все *якши* по традиции изображаются с украшениями.
О них мною уже рассказано.
17. Из божеств *праматхи* могут быть сделаны
Без соблюдения пропорций.
Также без соблюдения пропорций
Могут быть сделаны и *тишачи*.
18. *Ганы* богов должны быть показаны
Состоящими из различных существ, о великий царь,
Носящими разные одежды
И разные виды оружия,
19. Занятыми различными играми
И выполняющими различную работу.
Однако все, относящиеся к *гане* Вишну,
Должны быть изображены по одному типу.
20. (*Гана* Вишну) подразделяется на четыре вида:
Входящие в *гану* Васудевы
Должны быть изображены блестящими
И подобными Васудеве.

21. Входящие в *гану* Самкаршаны
Должны быть подобны Самкаршане.
Состоящие в *ганах* Прадьюмны и Анируддхи
Должны быть подобны (этим богам).
22. И все они должны обладать таким же могуществом
И носить такое же оружие, (как и Вишну).
Публичных женщин следует изображать
В пропорциях (типа) *ручака*,
23. Темными, подобно лепесткам синего лотоса,
Или светлыми, как луна,
Или темными, подобно изумруду,
Или светлыми, подобно *синдуре*.
24. Одежда публичных женщин должна быть изображена короткой,
Соответствующей расе *шрингара*.
Женщины благородных семейств должны быть показаны
стыдливыми,
В пропорциях (типа) *малавья*,
25. Носящими не слишком короткую одежду,
С украшениями.
Жены *дайтьев*, *данавов*,
Яки и *ракшасов*
26. Должны быть показаны, о лучший из людей,
Соответствующими типу изображения (своих мужей).
Также по этому типу, о владыка людей,
Должны быть изображены их матери.
27. По типу своих мужей
Должны быть сделаны жены *пишачей*.
Вдов следует изображать
С седыми волосами,

28. В светлых одеждах,
Лишенными каких-либо украшений.
Горбуны, карлицы и старухи
Должны быть показаны соответствующими их
мужскому типу.
29. В свите царских жен пусть будет показан
Старый хранитель гинекея.
Вайшьев предписывается изображать
В пропорциях (типа) *ручака*,
30. А *шудр*, о могущественный из людей, –
В пропорциях (типа) *шашака*.
(Они должны быть показаны) в одежде,
Соответствующей их происхождению.
31. Жен *дайтьев* и им подобных всегда предписывается изображать
В окружении прислужниц.
Сведущий в живописи должен показать предводителя войска
Гордым и сильным,
32. С большой головой, с широкой грудью,
С выдающимся носом и челюстью,
С могучими плечами,
Руками и шеей,
33. С тремя складками на лбу,
С орлиным взглядом, с могучим *кати*.
Воинов всегда следует изображать
Со сдвинутыми бровями.
34. Пехотинцы пусть будут показаны в укороченной одежде,
Вооруженными,
С надменными взглядами,
Быстро выступающими вперед.

35. Меченосцы и щитоносцы
Должны быть показаны в форме *карнатака*.
Стрелков и лучников следует показать
С обнаженными голеньями,
36. Не в слишком короткой одежде,
В сандалиях.
Слоны, лошади и другие (животные) должны быть наделены
Предписанными признаками.
37. Погонщиков слонов следует изображать
Темного цвета (растения) *мудга*,
С шиньоном, как ткацкий челнок,
И с украшениями.
38. Всадники должны быть представлены
В одежде северного типа.
Придворных следует изображать
В короткой одежде,
39. На шее у них должны быть видны артерии,
Взгляд устремлен вверх.
Вестники должны быть показаны
Рыжеволосыми, с раскосыми глазами,
40. Слегка похожими на *данавов*,
Высокого роста, с палицами в руках.
Ни раскосых, ни рыжеволосых
Не следует изображать в битве.
41. Привратника можно узнать
По не слишком короткой и не мирной одежде,
В руках у него – палица,
Сбоку – меч.

42. Купцы должны быть показаны
С тюрбаном на голове.
Певцы, танцоры,
Настройщики музыкальных инструментов
43. Должны быть представлены в короткой одежде,
О лучший из людей.
Почтенных людей города и сельской местности
Следует изображать поседевшими,
44. С соответствующими их рангу
Украшениями,
Скромными, согбенными,
Смирненными, приятного вида.
45. *Кармакары* должны быть показаны
Держащими свои рабочие инструменты.
Борцов следует изображать с широкими плечами,
С могучими руками и ногами, с толстой шеей,
46. Высокими, с коротко остриженными волосами,
Высокомерными.
Быков, львов и других живых существ
Различного вида
47. (Следует показать), о владыка людей, в соответствии
С их местоположением на земле, глядя на мир.
Это подробное изложение типов изображений *адришты*,
(Мною) тебе представлено.
48. (Мир) *дришты*, видимый всеми без особенностей,
Должен быть изображен вполне сходным.
В живописи главным считается
Установление сходства.

49. Зная тип изображения *рупу*, о лучший из людей,
Следует представлять людей в соответствующей одежде,
Должного цвета и в соответствующем месте,
А также соответственно их происхождению.
50. Тщательно определив местопребывание, о владыка людей,
А также род занятий, позу и выполняемую работу,
(В соответствии с этим) следует изображать
Сиденье, ложе, средства езды, одежду.
51. Реки следует показать с их *ваханами*.
Они должны иметь человеческое тело,
Держать в руках наполненные кувшины,
Их ноги должны быть слегка согнуты в коленях.
52. На голове (человеческой фигуры, представляющей) гору,
Следует изобразить *шикхару*, о лучший из людей.
В руке (у фигуры, представляющей) материк *двипа*,
Должен быть изображен прекрасный земной круг.
53. Горы, о царь, должны быть представлены (фигурами)
С *шикхарами* в руках.
Моря следует изображать держащими в руках сосуды,
Полные драгоценных камней.
54. У «морей» вместо нимба
Должна быть показана вода,
А на голове –
Какой-нибудь знак оружия.
55. Вместо (зарытых) сокровищ следует показать кувшин,
Вместо раковины – раковину,
Вместо лотоса – лотос, о владыка людей.
Остальные (сокровища) должны быть показаны соответственно.

56. Составная часть чего-либо,
Что следует показать,
Должна соответствовать
Всему целому.
57. Теперь расскажу о *руне*,
Какая кому видится.
Сведущий мастер должен показать воздушное пространство
Лишенным цвета и наполненным птицами.
58. Небосвод, о лучший из царей,
Пусть покажет украшенным звездами,
А землю, состоящую из областей, — покрытой густыми
зарослями и топиями,
Ведь каждая область обладает особыми свойствами.
59. Горы, о лучший из царей,
Следует изображать в виде сети каменных глыб,
С *шикхарами*, минералами, выступающими на поверхности,
Деревьями, водопадами, змеями.
60. Лес пусть мастер покажет
Разными видами деревьев, птиц и зверей,
Воду, о лучший из людей, надо представить
Множеством рыб и черепах, семенами лотосов,
61. Разными водными тварями.
Город пусть мастер покажет
С различными обителями богов, царскими дворцами,
Питьевыми домами
62. И с прекрасной царской дорогой.
Деревню художник должен изобразить
С пристанищем для ночлега,
Кое-где украшенную садами.

63. Крепость должна быть показана
Хорошо расположенной на местности,
Окруженной земляными валами,
Сторожевыми башнями и горами.
64. Базары надо представить
Товарами для продажи.
Питьевые места – скоплением людей,
Распивающих напитки.
65. Игроков в кости следует изображать
Без верхней одежды.
Проигравших – исполненными скорби,
Выигравших – радости.
66. Поле битвы следует показать
Войском четырех видов,
Сражающимися людьми,
Окровавленными мертвыми телами.
67. *Шмашану* следует изобразить
Погребальным костром и мертвыми телами.
Караван – верблюдами и другими вьючными животными,
С грузом идущими по дороге.
68. Ночь следует показать луной, планетами и *накшатрами*,
Людьми либо занятыми обычными плотскими делами,
Либо спящими,
Крадущимися ворами.
69. Первую стражу ночи следует показать
Абхисарикой, идущей на свидание к возлюбленному.
Рассвет – краснотой зари,
Тускнеющими лампами, кричащими петухами.

70. Мужчина пусть будет показан
В обычных занятиях и работах.
Закат солнца – краснотой на небе,
Дваждырожденными – за исполнением обрядов.
71. Показывая темноту, следует представить людей,
Передвигающихся на ощупь, вперед вытянув руки.
Показывая лунный свет, надо изобразить
Цветущие синии лотосы.
72. Пруд пусть будет показан полным цветочной пылью,
Покрытым пучками листьев.
Проливной дождь следует показать
Привычкой людей накрываться.
73. Чтоб представить летнее солнце,
Надо изобразить существа, страдающие от жары.
Весну следует показать
Цветущими весенними деревьями,
74. Кукушками, опьяненными пчелами,
Радостными мужчинами и женщинами.
Представляя лето, следует показать вялых мужчин,
Укрывшихся в тени антилоп,
75. Буйволов, зарывшихся в грязь,
Пересохшие водоемы.
Представляя дождливый сезон, следует показать
Птиц, схоронившихся в листве деревьев,
76. Тигров и львов,
Укрывшихся в пещерах,
Дождевые тучи, набухшие от воды,
Прекрасные радуги, вспышки молний.

77. Представляя осень, следует показать
Деревья, увешенные плодами,
Землю, покрытую спелыми злаками,
Пруды, полные лотосов и гусей.
78. Изображая *хеманту*, искусный (мастер)
Пусть покажет скошенные посевы,
Капли росы на земле,
Стороны света в тумане.
79. Представляя зиму, следует показать
Довольных ворон и слонов,
Людей, дрожащих от холода,
В иное стороны света.
80. Наблюдая миры, о повелитель людей,
Следует изображать сезоны,
Показав деревья в цвету, либо в плодах,
В согласии с радостью живых существ.
81. *Расы* и *бхавы* должны быть показаны,
Как было рассказано раньше.
То, что сказано раньше о танце,
При случае может быть отнесено (и к живописи).
82. Живопись, не имеющая моделировки, считается средней,
(Живопись, местами сделанная) с моделировкой,
А (местами) ее лишенная, – считается низшей,
А живопись, сделанная с моделировкой, считается лучшей.
83. Сделанное в соответствии с характером тела,
Временем, местом, возрастом изображенного
Считается превосходным.
Лишенное всех этих свойств – плохим.

Такова в досточтимой «Вишнудхармоттаре» в самваде Маркандеи и Ваджры (в «Читрасутре» адхьяя), называемая «Рупанирманам» («Создание типов изображений»).

ТКх. Адхьяя 43

Маркандея сказал:

1. Вот девять рас, (известные) в живописи:
Раса шрингара, раса смеха, раса скорби,
Раса отваги, раса гнева, раса страха, раса отвращения,
Раса удивления и раса покоя.
2. Где изображается приятное, притягательное, красивое,
С нежными линиями контура,
С искусно сделанными одеждой и украшениями,
Относится к *расе шрингара*.
3. Где показаны карлики, горбуны
И другие деформированные фигуры,
С нарочито сокращенной верхней половиной тела,
Относится к *расе смеха*.
4. Где представлено вызывающее сочувствие –
Просьба, разлука, лишение,
Продажа, бедствие и другое подобное,
Относится к *расе скорби*.
5. Где показаны грубость, враждебность,
Гнев, убийство, насилие,
При блеске оружия и сверкающих украшениях, –
Относится к *расе гнева*.

6. Где показано благородство, основанное на согласии,
Достойном происхождении, мужестве и других свойствах,
При этом – улыбка на губах и чуть нахмуренные брови героя, –
Относится к *расе* отваги.
7. Изображение порочного, неприятного на вид,
Безумного, жестокого, разрушительного
В применении к живописному творению
Относится к *расе* страха.
8. То живописное творение, где показана *шмашана* –
Место, относящееся к достойному порицания делу убийства, –
Считается лучшим видом живописи,
Производящим *расу* отвращения.
9. Когда показано стремление скрыть беспокойство
Или склоненное лицо Таркшьи,
Или что-либо в этом роде, –
Относится к *расе* удивления.
10. Где представлены благостные видом, погруженные в созерцание,
Показанные в сидячих позах,
Где много отшельников –
Относится к *расе* покоя.
11. В (частных) домах могут быть представлены *расы*:
Приязни, смеха, покоя.
Остальные (*расы*) никогда не следует представлять
Ни в чьем доме.
12. Все *расы* могут быть представлены
В храме божества и в царском дворце.
Во дворце они не должны быть показаны
В царских покоях.

13. Во дворце все *расы* могут быть показаны
В зале для царского совета.
Кроме залы для совета и храма божества,
Нигде не могут быть показаны (все *расы*).
14. Битву, *шмашану*, печаль, смерть,
Охваченного горем, унылого, подверженного оскорблениям –
Неблагоприятное никогда не следует изображать
Ни в чьем доме.
15. Быка с рогами, о царь,
Слона, держащего драгоценности хоботом,
Сокровища Куберы,
Видьядхаров, риши, Гаруду,
16. Ханумана и то, что в мире
Считают благоприятным,
Всегда, о царь, следует изображать
В частных домах людей.
17. В своем же доме, о царь,
Живописное творение не должно быть сделано
Собственной рукой.
Слабость или излишняя толщина контура, неотчетливость,
18. Слишком большие скулы, рот и глаза,
Искривленные линии,
Неподобающее смешение цветов –
Таковы недостатки живописи.
19. *Стханы*, «пропорции», «отмеренная поверхность»,
«Сладостность», «отчетливость», «подобие»,
Кшайя и *вриддхи* –
Таковы восемь *гун* живописи.

20. (Живопись), лишенная *стхан*, лишенная *расы*,
Пустая для взгляда, мутная,
Лишенная замысла,
Считается невыразительной.
21. (Живопись), поверхность которой словно танцует
Или обнимает,
Или сладостно смеется,
Кажется обладающей *дживой*.
22. Живопись, которая словно дышит,
Обладает благоприятными признаками.
Не следует изображать человека с недостающими членами,
В грязной одежде, покинутого, больного,
охваченного страхом,
23. Мертвого, со спутанными волосами.
Всегда следует отвращаться от неблагоприятного.
Пусть мастер всегда изображает признанное достойным
И пусть никогда не изображает недостойного.
24. Живопись, (выполненная) знающим шастры,
Умелым, разумным (мастером),
Способствует удаче, о лучший из людей,
И отвращает неблагоприятное.
25. Она очищает, умеряет непомерные желания,
Приносит блага,
Доставляет чистую
И ни с чем не сравнимую радость,
26. Уничтожает пророчества дурных снов,
Услаждает домашнее божество.
Место, где находится живопись,
Не кажется пустым.

27. (Живопись) способствует *дхарме, артхе и каме*.
Кто может изобразить ухо, не скрытое украшениями,
Пронзенного дротиком или старого,
Тот – искусный живописец.
28. Кто может представить волны, языки пламени,
Дым и знамена
Подхваченными движением воздуха,
Того следует считать искусным живописцем.
29. Тот, кто покажет спящего наделенным сознанием,
А мертвого – лишенным,
Кто делает различие в представлении выпуклостей и впадин,
Тот – искусный живописец.
30. Стремление достичь всего этого
Ценят весьма высоко.
Особенно следует избегать в живописи
Помещения одной фигуры впереди другой.
31. То, что ранее было установлено, о владыка людей,
Применительно к живописи,
Следует относить во всех мирах
К изделиям из золота, серебра и меди.
32. А также к изготовлению объемных изображений
Из камня, дерева и металла.
Подобно тому, как (все сказанное)
Относится к живописи,
33. Так же это можно отнести
К пластике из глины.
Объемные изображения бывают двух видов:
«Цельные» и «полые».

34. «Цельными» бывают медные, каменные,
Деревянные и глиняные изображения.
«Полыми» могут быть (изображения) из кожи,
А также из дерева и меди.

35. На поверхность изображения из кожи
Должен быть нанесен плотный слой глиняной обмазки.
На этой красочной одежде следует писать таким же способом,
Как (указано) в этой сутре.

36. В этом наставлении, о царь,
Тебе рассказано (о живописи) кратко.
Подробно о ней рассказать невозможно
Даже за многие сотни лет.

37. То, о чем здесь не сказано, о владыка земли,
Должно быть известно из (правил, относящихся к) танцу.
А что не указано в (правилах) танца,
Пусть будет добавлено (из других сочинений) о живописи.

38. Живопись есть лучшее из искусств,
Способствующее *дхарме, каме, артхе* и *мокше*.
Она есть высшее удовольствие-благовестие,
Когда помещена в доме.

39. Подобно тому, как Сумеру – высочайшая из гор,
Как Гаруда – повелитель рожденных из яйца,
Как владыка земли есть царь,
Так живопись есть лучшее из искусств.

Такова в досточтимой «Вишнудхармоттаре» в самваде Маркандеи и Ваджры адхьяя, называемая «Шрингарадибхаваюктади» («*Бхава* наслаждения и другие, с ней связанные»).

Окончена «Читрасутра»

КОММЕНТАРИЙ

- * Перевод с санскрита В.В.Вертоградовой. Выполнен по изданию: Citrasūtra // Viṣṇudharmottarapurāṇa. Third khaṇḍa. Vol. 1. Ed. by (Miss) Priyabala Shah. Baroda, 1958 (Gaekward's Oriental Series, no. CXXX).

ТКх. Адхья 1

1. *Нараяна (Nārāyaṇa)* – божественный мудрец-аскет, сын Дхармы и Ахимсы. В пуранической традиции обычно выступает в паре с аскетом Нарой (*Nara*). Оба аскета вместе провозглашены двуединым воплощением Нараяны (Вишну) (ВП 5.37; БхП 13.8; 10.1–4: ВамП 2; Ram 7.53). С именем Нараяны связан один из вариантов легенды о происхождении живописи (подробнее см. прим. 4 к ТКх 35).
2. *Сарасвати (Sarasvatī)* – в ведийской мифологии богиня реки. В брахманах – богиня речи (соответствует древнейшей ведийской богине *Ida* или *Ira*). В послеведийское время – богиня мудрости и красноречия, покровительница искусств и наук. Здесь восхваляется в связи с вступлением-благословением к «Третьей кханде» ВД как сочинению об искусствах и прежде всего к тексту об искусстве живописи, поскольку первая адхья ТКх в колофоне названа «Читрасутра».
3. *Вьяса (Vyāsa)* – легендарный мудрец, сын *риши* Парашары и дочери царя рыбаков Сатьявати, темнокожий. Считался творцом Махабхараты, Вед и пуран.
4. *Да будет возглашена победа!* – стих представляет благословение к тексту об искусствах (ТКх).
5. *Ваджра (Vajra)* – имя легендарного царя.
6. *Маркандея (Mārkaṇḍeya, сын Mrkaṇḍu)* – имя вечно юного мудреца, посланного Индрой для покровительства *пандавам*. От имени Маркандеи излагаются многие санскритские эпические тексты.
7. *На алтаре веды... (antarvedi)* – имеется в виду ведийский алтарь, предназначенный для жертвоприношения. Подробно описан в брахманах.
8. *Пуджа (rājā)* – в индуизме обряд почитания изображения божества или его замены подношением цветов, воды и благовоний. Обряд совершается вне ведийского жертвенного алтаря, поэтому назван *bahirvedi*.
9. *Яджня (yajña)* – ведийское жертвоприношение на огне, основная форма ведийской обрядности.

10. *Упаваса (upavāsa)* – пост, состоявший в воздержании от чувственных удовольствий (пищи, благовоний, цветов).
11. *Врата (vrata)* – религиозная практика, обет, посвящение.
12. *Благой заслугой... (iṣṭāpūrta)* – имеются в виду благочестивые деяния, способствующие благому перерождению (кормление брахманов, рытье колодцев и пр.).
13. *Обрести желает миры... (lokās)* – имеется в виду достижение благих перерождений.
14. *Жилище богам... (devānām ālaya)* – раннее индийское название храма.
15. *Калиюга (kāliyūga)* – в индуистской мифологической хронологии название одного из четырех мировых периодов (юг), составляющих цикл бытия вселенной. Во время *кали-юги* добродетель и жизнь людей приходят в упадок. По окончании *калиюги* мир погружается в хаос до наступления нового творения.
16. *Дом божества (devagrha)* – храм или святилище.
17. *Критаюга (kṛtayūga)* – первая из юг («Золотой век»), когда люди наделены достоинствами, добродетель процветает, все поклоняются одному божеству.
18. *Третаюга (tretayūga)* – мировой период, когда продолжают исполняться основные ритуалы, но добродетель постепенно уменьшается, появляются пороки.
19. *Двапараюга (dvāparayūga)* – мировой период, когда начинают преобладать пороки, люди становятся неспособными постичь веды (знаком этой *юги* является игральная кость с двумя очками, т. е. век, отмеченный несчастливым числом «два»).
20. *Созерцают... (praśyanti)* – речь идет о почитании богов через визуализацию (*darśanā*), т. е. чистое постижении общих характеристик объекта.
21. *Тишья (tiṣya)* – в индуистской мифологии название звезды Сириус, слово употребляется для обозначения *калиюги*.
22. *Их изображениям... (arca)* – имеются в виду скульптурные изображения божеств для почитания.
23. *Руна (rūpa)* – здесь мысленная модель объекта, охватывающая признаки мира *адришты*, основной термин для описания индийской иконографии.
24. *С различиями... (saviśeṣa)* – имеется в виду представление мысленного изображения.
25. *Следует создавать... (vi-nir-mā-)* – букв. «промеривать» – относится к созданию мысленного образа.
26. *Согласно правилам «Читрасутры»... (citra-sūtra-vidhānenā)* – значительная часть правил «Читрасутры», касающихся общих принципов создания антропоморфных изображений, относится к образам богов.
27. *Собрано... (sannihitā)* – речь идет о мысленном составлении изображения из частей.
28. *Лишенные... признаков... (lakṣaṇa-rahitam)* – только изображение, обладающее признаками (как предмет, получивший дефиницию), может быть объектом почитания.

29. *Имеют собственную форму...* (*svākāra*) – т. е. имеющую различительные признаки.
30. *Пунья* (*puṇya*) – религиозная заслуга.
31. *Сура* (*śura*) – здесь синоним *devatā*.
32. *Поклонение* (*namaskriyā*) – почитание словом и жестом.
33. *Потомок Яду* (*yadu-nandana*) – обращение к царю как потомку царя Яду из Лунной династии.
34. *Дхарму, артху... каму и мокшу...* – согласно индуистским представлениям – четыре цели жизни человека (*caturvarga*).
35. *Сварга* (*svarga*) – высший из миров индуистской космогонии, царство Индры.
36. *Богатство и пропитание* (*dhanadhānya*) – букв. «деньги» и «зерно», определяющие достаток древнего индийца.

ТКх. Адхьяя 2

1. *Создается...* (*nir-mā*) – первоначальное значение глагола *nir-mā* «измерять» известно в Атхарваведе, из него позднее развивается значение «творить», «производить». У Калидасы относится к созданию живописного изображения (ср. *nirmāṇakaṇḍa* в буддизме).
2. *Собранная* (*sannihitā*) – имеется в виду мысленная сборка изображения соответственно правилам «Читрасутры».
3. *Форма* (*ākṛti*) – в живописи – форма, очерченная контуром; в этом значении употребляется термин *ākāra*.
4. *Изображений для почитания...* (*arca*). Слово восходит к глаголу *arc* «сиять», «восхвалять». Здесь имеются в виду скульптурные изображения (отчасти и живописные), которым совершают *пуджу*. Именно через них, устанавливаемых в жилищах богов (*devānām ālaya*), делается попытка связать строительный цикл искусств с рисунком и живописью.
5. *Подобие* (*anukriyā*) – здесь имеется в виду воссоздание изображения, соответствующего мысленной модели – *рупе*.
6. *Без этой двоицы...* (*dvaṇor*) – здесь речь идет о паре искусств: танце (*ṇṛtta*) и живописи (*citra*).
7. *«Шастру о танце»...* (*ṇṛttaśāstra*) – возможно, имеется в виду определенное сочинение, относившееся к типу наставлений о танцевальном искусстве.
8. *Инструментальной музыки...* (*ātodya*) – краткое описание *атоды* имеется в прозаическом тексте ТКх 19, в главе под названием «Виды инструментальной музыки» (*ātodyāvidhīrṇāmādhyaṇaḥ*).
9. *Правила пения* (*gīta*) – кратко описываются в ТКх 18 «Характерные признаки пения» (*gītalakṣaṇa*).

10. *Пение... «санскритское» и «пракритское»* (*saṁskṛtam prākṛtaṁ ca gītam*) – речь идет о двух видах языков как языках для пения (*gīta*). Под термином «пракрит» в ранних грамматиках подразумевался только пракрит, впоследствии названный *махараштри*, который описывается в первых восьми главах грамматики Вараручи. В тексте ТКх санскрит излагается кратко (пассаж о падежах и лицах), а пракриту посвящена отдельная глава (ТКх 7.1–11), где фактически также описывается язык пения. По-видимому, эта глава ТКх основана на грамматическом сочинении, которое включает только два языка. Пракритская часть соответствует краткому изложению грамматики Вараручи (без добавления трех глав о других литературных пракритах). К этому описанию ТКх добавляет третий вид пения – *анабхрашта* (*apabhraṣṭa*).
11. *Различия местных языков* (*deśabhāṣāviśeṣa*) – здесь местные языки противопоставляются пракритам (языкам культуры), это лишь наречия, для которых невозможно указать признаки (определения – *лакшаны*). В ТКх 7.12 говорится:

*deśeṣu deśeṣu prthagvibhinnaṁ
na śakyate lakṣaṇatastu vaktum |
lokeṣu yadśyadapabhraṣṭam saṁjham
jñeyam hi tad deśavido'dhikaram || 12 ||*

Для языка, который в разных местах различен,

Невозможно указать характерные признаки.

А то, о чем среди людей говорят как об *анабхрашта*,

Известно как установка *дешавида*, знатока мест.

По-видимому, текст ТКх стоит на перепутье между системой двух литературных языков (санскрит – пракрит) и формированием третьего языка – *анабхрашши* (*apabhraṁśa*), но не рассматривает еще «местные языки» как объект грамматики, поскольку они не имеют дефиниций (*lakṣaṇa*). Позднее *deśabhāṣā*, которые получили название *deśī*, были включены в систему литературных языков. Были составлены словари *deśakoṣa*, как словарь Хемачандры *Deśināmamālā*. Текст ТКх дает ясное понимание того, что пракритами в древней Индии не считались собственно народные языки (упоминание о том, что о языках *гауди* и *лати* иногда говорят как о пракритах, только подтверждает общее правило), а лишь языки, получившие статус литературных, т. е. определенные дефиниции своих грамматических и лексических составляющих (как это имеет место в ТКх 7 *Prākṛtabhāṣā-lakṣaṇam*, где дается краткое описание пракрита (*pāṇi*)).

12. *Рецитация* (*patha, pāṭhya*) – способ произнесения устно фиксированного текста (инвокация, произношение про себя, запоминание, изучение, цитирование, упоминание). В надписи Рудрадамана, как и в трактате Бхамахи, эта классификация относится к *кавье* (*gadyapadyakāvyaividhāna*). В ТКх имеется в виду вербальная основа пения.
13. *Метрическая* (*padya*) – т. е. рецитация текста, оформленного в стопах (*pada*).
14. *Неметрическая* (*gadya*) – рецитация неметрического текста.
15. *Наррация* (*saṁkathāya*) – рассказывание в границах устных повествовательных жанров.

16. *Метры (chandas)* – краткое изложение метрики (TKh 3), подробно дается в «Чханда-сутре» Пингалы (возможно, эти указания вводятся для включения в трактат раздела о метрике, который необходим для знания сочинений, служащих основой для пения).
17. *Связная (suvṛtta)* – оппозиция *свободной (atimuktaka)*.
18. *Свободная (atimuktaka)* – ср. *anibaddha kāvya* – имеются в виду отдельные строфы.
19. *sUP* и *tiN* – основные обозначения постфиксов (*pratyaya*) в грамматике Панини. *sUP* – соответствует падежным окончаниям, присоединяющимся к именной основе (*prātipadika*), *tiN* – личным окончаниям, присоединяющимся к глагольной основе (*dhātu*). Соединение основы с постфиксом образует словоформу (*pada*). Ср. *suptināntam padam* – «Словоформа – это то, что оканчивается на *sUP* или *tiN*» (*Pāṇ.* 1.4.14).
20. *Лицо (puruṣa)* – в санскритском глаголе (*kriyavacana*, букв. «слово-действие») выделяются три лица. При этом порядок их противоположен античной и европейской грамматической традиции: первое, или высшее, лицо соответствует европейскому третьему.
21. *В (среднем залоге) атманепада...* – санскритский глагол имеет два залога: активный (*parasmaipada*) и средний (*atmanepada*).
22. *В сладостном собрании грамматических правил знатока... (svādhavanamantraṇe... budhaiḥ)* – имеется в виду санскритская грамматика Панини, раздел, посвященный именной основе (*prātipadika*).
23. *Первый (падеж) вибхакти...* (*vibhaktiḥ prathamā*) – имеется в виду падеж, соответствующий Номинативу европейской традиции.
24. *По отношению к охвату целого... (arthe parimāṇe)* – одно из значений Первого падежа (*prathamā vibhakti*).
25. *(Относящийся) к объекту действия... (karman)* – одно из значений Второго падежа, соответствующего Аккузативу.
26. *К инструменту-причине... (karana)* – одно из значений Третьего падежа, соответствующего Инструменталису.
27. *К деятелю и объекту действия... (karaka karman)* – иное значение Третьего падежа.
28. *К истоку-причине... (apādāna)* – значение Пятого падежа, соответствующего Аблативу.
29. *К связи-родству... (saribandha)* – значение Шестого падежа, соответствующего Генитиву.
30. *К указанию места... (adhārabhāvayau)* – значение Седьмого падежа соответствующего Локативу.
31. *Толкование (vyākhyāna)* – имеется в виду изложение системы падежей как производных именной основы. Ср. определение Панини: *arthavad adhātūr apratyayaḥ prātipadikam* «То, что имеет значение, но не есть ни глагольный корень (*dhātu*), ни постфикс (*pratyaya*), называется именной основой (*prātipadika*)».

32. *Только направления-указание...* (*dinmātram*) – здесь имеется в виду изложение системы формул-падежей, которое представляет лишь краткое указание на возможность его полного развертывания в языке. *Праטיפадика* в сутрах Панини понимается как именная основа, не обремененная флексиями: «То, что имеет значение, но не есть ни (глагольный корень) *dhātu*, ни постфикс *pratyaya*, называется именной основой *prātipadika*».
33. *Мной объявляется...* (*mayā prakīrtitam*) – эти слова относятся к мудрецу Маркандее, который излагает здесь правила грамматики Панини, и таким образом обосновывает будущую «Читрасутру».
34. *Праטיפадика* (*prātipadika*) – здесь *праטיפадика* как субстанция (основа) пракрити может указывать на сжатое изложение и ориентирует постигающего учение о языке только в основных темах, при этом способна порождать сколь угодно пространное изложение.
35. *Основа пракрити* (*prākṛti*) – смысл отождествления: как *праטיפадика* является основой языка, так и грамматика Панини «выстраивает» трактат «Читрасутру».
36. *Речевая* (*vanmaya*) – букв. «сделанная из речи».
37. *Лишенная пустот* (*akhila*) – цельная, полная.
38. *Сжатая* (*nibaddha*) – имеется в виду сжатое изложение, которое противопоставляется пространному (*vistara*) изложению.

ТКх. Адхья 4

1. *Сваямбху* (*svayambhū*) – букв. «Самосущий», в упанишадах является определением Абсолюта-Брахмана.
2. *Риши* (m. sg. *ṛṣi*) – мудрецы и певцы, создатели вед.
3. *Су-Махат* (*Su-Mahat*) – Великий принцип, интеллект, ум (согласно философии Санкхья), второй из 23 принципов, производимых от Пракрити.
4. *Ричики* (m. sg. *ṛcika*) – исполнители ведийских гимнов.
5. *Раджариши* (m. sg. *rājaṛṣi*) – цари-аскеты.
6. *Деваты* (f. sg. *devatā*) – божества.
7. *Данавы* (m. sg. *dānava*) – демоны-асуры, происходящие от Дану, дочери божества Дакши, отождествляемого с Праджапати. В ранний период боролись с Индрой и были побеждены им. В эпосе *данавы* сражаются с богами во время разрушения Трипуры.
8. *Гандхарвы* (m. sg. *gandharva*) – класс полубогов, небесных музыкантов. *Гандхарвы* выступают как возлюбленные небесных нимф *ансар*. Дали название древнеиндийской теории музыки – *гандхарва-веда*.
9. *Ракшасы* (m. sg. *rākṣas*) – демоны-оборотни, враждебные брахманской религии.
10. *Якши* (m. sg. *yakṣa*) – мифические существа, хранители царства бога богатств Куберы.

11. *Киннары* (m. sg. *kinnara*) – в послеведийской мифологии класс полубожественных существ, певцов и музыкантов, кентаврического облика.
12. *Наги* (m. sg. *nāga*) – мифические существа получеловеческой-полузмеиной природы, связаны с водой и плодородием.
13. *Мантра* (*mantra*) – текст, состоящий из звуков и/или слогов. Использовался в ритуале. Мантрой может быть и отрывок из Вед.
14. *Рич* (*ṛc*) – священный стих из «Ригведы», разновидность мантры.
15. *Яджус* (*yajus*) – одна из разновидностей мантры, прозаический текст.
16. *Саман* (*sāman*) – одна из разновидностей мантры. Текст, предназначенный для распева.

ТКх. Адхъяя 5

1. *С выдвижением положения* (*utsarga*) – речь идет о виде сутры, которая построена на одном из правил ведения беседы или спора.
2. *С опровержением положения* (*apavāda*) – здесь вид альтернативного высказывания.
3. *Тезис* (*pratijñā*) – суждение, состоящее из субъекта (*pakṣa*) и предиката (*dharmin*), который должен быть доказан.
4. *Аргумент* (*hetu*) – основание вывода. Устанавливает в меньшем термине (*pakṣa*) наличие основания (*sādhana*) или знака (*liṅga*).
5. *Пример* (*dṛṣṭānta*) – термин свидетельствует о неотделенности в тексте ЧС понятия «пример» в его обыденном словоупотреблении и в риторике от его функции в *ньяе* как члена силлогизма, где он обычно представлен термином *udāharaṇa*. Классификация элементов силлогизма свидетельствует о движении некоторых теоретических установок ЧС от уровня ранних шагов классификационного анализа (ср. джайнский десятичленный силлогизм Бхадрабаху или семичленный силлогизм «Чарака-самхиты») к уровню «Ньяя-сутр» (III–IV вв. н. э.). Термин *dṛṣṭānta* употреблен как седьмой член джайнского силлогизма Бхадрабаху.
6. *Применение* (*upasaṃhāra*) – этот термин означает «стягивание вместе» общего положения и данного случая, т. е. утверждает (или отрицает) наличие (или отсутствие) основания (*sādhana*) в меньшем термине. В классической *ньяе* в качестве четвертого члена силлогизма обычно встречается термин *upanaya*.
7. *Заключение* (*nigamaṇa*) – воспроизведение тезиса после обоснования.
8. *Зачин* (*ārambha*) – термин драматического жанра, обозначающий начало действия, которое возбуждает интерес к развитию сюжета.
9. *Установление связей* (*saṃbandha*) – способы установления логических связей в сутре – применение авторитета (чтобы доказать доктрину) и др.
10. *Предписание* (*codanā*) – один из видов толкования сутры.

11. *Опровержение (parihāra)* – один из видов толкования сутры.
12. *Пространное речение мысль губит... (vistaroktaṃ matiṃ hanti)* – здесь просматривается предпочтение сжатого речения для дальнейшего изложения знания.
13. *Восприятие (pratyakṣa)* – первая *прамана* (см. далее прим. 16) достоверного знания. Имеется в виду непосредственное восприятие, которое производится контактом органов чувств и объекта, оно свободно от мысленного конструирования.
14. *Умозаключение (anumāna)* – вторая *прамана* достоверного знания. Знание, которое следует за другим знанием.
15. *Подтверждение авторитета (śabda)* – третья *прамана* достоверного знания, имеет значение *apūroḍeśa* «подтверждение авторитета». Сюда могут относиться суждения *риши*, *арья*, а также авторитет Вед. По числу и составу *праман*, различающих философские школы (от одной до пяти), учение, на которое опирается ЧС, соответствует учению санхьи.
16. *Этими тремя праманами... (pratāna)* – *прамана* – термин, обозначающий инструмент измерения достоверного знания.

ТКх. Адхьяя 6

Эта адхьяя, называемая в колофоне «Тантрашуддхи» (*Tantrasūddhi* «Чистота изложения знания»), в самом тексте ТКх 6 имеет наименование «Тантраюкти» (*Tantrayukti* – букв. «связь нитей») и представляет канонический список 32 метаправил (в данном тексте приводится 29 единиц). Вместе с главами «Вакьяпарикша» (*Vākya-parīkṣa*) и «Тантра-гунадоша» (*Tantraguṇadoṣa*) она составляет вступление, своего рода пролог к «Читрасутре» и ко всему тексту ТКх. Адхьяя 6 почти полностью соответствует заключительной главе («послелог») «Артхашастры» (КА XV) и первой части трактата о медицине «Чаракасамхиты». Текст *Tantrayukti* в этих сочинениях подробно рассматривался исследователями (Tucci 1958; Oberhammer 1991; Шохин 2004 и др.). Поскольку глава ТКх содержит в основном тот же самый текст, то мы, опираясь на указанные исследования, приводим здесь только разночтения текста «Тантрашуддхи» (TŚ) и «Тантраюкти» из «Артхашастры» (КА), что лишний раз демонстрирует роль такого метатекстового жанра в формировании науки в Индии.

1. *Анаварга (apavarga)* – в матрике TŚ занимает 11-е место, в КА – 22-е.
2. *Эканта (ekānta)* – этот термин в КА отсутствует.
3. *Дриштанта (dṛṣṭānta)* – этому термину в КА соответствует *nirdarśana*.

ТКх. Адхьяя 35

1. *Урваши (urvāśī)* – одна из *ансар* (*apsaras*), полубожественных женских существ. В ведийской мифологии *ансары* – женские духи, насылающие на людей любовное безумие (ср. заговоры против *ансар* в Атхарваведе). В индуистской мифологии *ап-*

сары – прекрасные небесные танцовщицы, жены небесных музыкантов *гандхарвов* (*gandharva*). Высшие из *ансар* находятся в услужении у богов и выполняют их поручения, соблазняя подвижников, способных стать равными богам. Мотив соблазнения подвижника *ансарой* представляет разновидность тренировки в ритуальном половом общении, входившем в состав обрядов инициации. Согласно Хариванше, Урваши в числе 10 главных *ансар* родилась из воображения Брахмы, по другим версиям, она родилась из бедра Нараяны. В результате проклятия Митры Урваши пришлось жить на земле, став женой смертного Пурураваса и прародительницей Лунной династии. Этимологически слово *urvāśī* возводят к скр. *uru+ās* «широко простираться», что соотносится с образом Урваши как персонификацией утренней зари (MW). Более сомнительна этимология М. Майрхофера (KEWA) *uru+vaśī*.

2. *Нараяна (Nārāyaṇa)* – божественный мудрец-аскет. В пуранической традиции обычно выступает в паре с аскетом Нарой (*Nāra*). Оба аскета вместе провозглашены двуединым воплощением Нараяны (Вишну) (ВП 5.37; БхП 13.8; 10.1–4: ВамП 2; Рам 7.53). С именем Нараяны связан один из вариантов легенды о происхождении живописи. В первой части ВД рассказывается, как оба упомянутых мудреца совершали обет в обители Бадари. Своей строгой аскезой они напугали богов, и Индра послал *ансар*, чтобы смутить аскетов. *Ансары* ходили вокруг них, собирая цветы и издавая призывные звуки. Тогда Нараяна, догадавшись об их цели, с помощью сока мангового дерева нарисовал на своем бедре прекрасную *ансару* Урваши, затмившую красотой всех остальных *ансар*, посланных Индрой, которые от стыда разбежались. Этот сюжет о происхождении Урваши из бедра Нараяны изображен на рельефе храма Деогарха V в. н. э. и на одном из рельефов ступы из Бхархута II в. до н. э. Легенда о происхождении живописи ЧС встраивается в структуру инициационных мотивов тренировки в искусствах-ремеслах. Позднее легенда приобретает окраску вишнуитского сюжета о мудреце Нараяне (воплощении Вишну) и *ансаре* Урваши и вторично окрашивается мотивом противостояния богов и аскетов-подвижников.
3. *Для миров... (trailokya)* – имеется в виду «троемирие»: подземный мир, земной и небесный.
4. *Божественных жен... (devastrī)* – имеются в виду *ансары*. Определение *ансары devastrī* или *daivikā* «божественная» указывает на высший разряд *ансар*, находившихся в услужении у богов.
5. *Мангового дерева... (sahākara)* – *Aegle Marmelo*.
6. *На земле (urvūām)* – согласно пураническому мифу (БхП X.1–4; ВамП 2; Рам 7.53 и др.) Нараяна сорвал цветок, положил его на свое бедро (*ūru*), и на свет родилась *ансара* Урваши, затмив красотой всех *ансар* Индры. (Ср. легенды о чудесном рождении: появление Евы из ребра Адама, рождение Будды из бока Майи.) Однако все рукописи ЧС дают чтение *urvūām* «на земле», а не *ūruam* «на бедре». Возможно, традиция, представленная в ЧС, – более ранняя и восходит к мифологическому образу Урваши как персонификации зари («широко сидящая», «сидящая на земле»). Ср. *urvī-tala* «поверхность земли», *urvī-dhara* «держущая землю», «гора», *urvī-bhuj* «владыка земли», «царь». Возможно, чтение *ūru* «бедро» есть народная этимология

вместо *igvī* «земля». Ср. рождение женских персонажей как сотворение из земли (глины). К этому же ряду можно отнести и рисование персонажа на земле ради его творения. Ср. рисование брахманом своего умершего сына с целью его воскрешения (ЧЛ I.213–214).

7. *Обретя... форму... (gūpa-yuktā)* – здесь *gūpa* означает набор признаков женской красоты полубожественного персонажа.
8. *С (его) характерными признаками... (lakṣaṇa)* – учение о признаках – один из ранних способов изложения учения (о ремеслах-искусствах, иконографии, поэтической речи).
9. *Вишвакарман (viśvakarman)* – в ведийской мифологии – творец Вселенной, персонафикация творческой энергии (РВ X 81, 82). В пуранах – мастер-зодчий. Он строит город Ланку, дворец Куберы. В некоторых мифах отождествляется с Тваштаром как создателем всех форм всех вещей. В традиции *шильпа* Вишвакарман противопоставляется Майе (*Māyā*) как зодчий богов – зодчему *асуров*, построившему крепость Трипуру, разрушенную богами. В ЧС Вишвакарман выступает как мастер богов, знаток всех искусств, связанных со строительным циклом.
10. *В танце... (nṛtite)* – подробное изложение искусства танца содержится в «Нриттасутре». (ТКх, 25). Рукопись *S* дает чтение *nṛtva* «пантомима».
11. *Воссоздание (anukṛti)* – здесь имеется в виду один из видов «мимесиса» как подражание всеобщему (ср. НШ I 120).
12. *Трех миров...* – см. прим. 3.
13. *Разные виды взглядов (dṛṣṭayas)* – движения глаз и бровей, соответствующие определенным эмоциональным состояниям. Подробно описаны в «Сутре о танце» (ТКх 25). К ним относятся: движения век (*piṭayoh karman*), движения зрачков (*tāraka-karman*), движения бровей (*bhrūkūṭi-karman*) (ср. NS VIII, 150–151).
14. *Бхавы* (m. sg. *bhāva*) – душевные состояния человека, воспроизводимые в танцевальном искусстве и пантомиме с помощью средств художественной выразительности (*abhinaya*) (ТКх 28). В НШ подразделяются на постоянные (*sthayi-bhāva*) и преходящие (*vyabhicari-bhāva*) (NS VI).
15. *Основные (части тела)* (m. sg. *aṅga*) – составляют основное членение тела в соответствии с антропометрическим каноном. Перечень основных частей тела в «Сутре о танце», на которую ссылается данный стих, не соответствует членению, принятому в живописи и скульптуре (ср. ТКх 24).
16. *Дополнительные части тела* (m. sg. *upāṅga*) – составляют вторичное членение тела согласно антропометрическому канону (включают в себя так называемые малые части тела, которые охватывают восемь единиц от лба до шеи). По этому членению тела создаются ранние матрицы-классификации и формируются тексты по разным отраслям знания.
17. *Фиксированные положения рук* (m. sg. *kara*) – набор стандартных положений рук, характерных для танца, которые поставлены в соответствие с местом, временем и должны соотноситься с определенным цветом (NS 26.42–43).

18. *Что указаны прежде для танца...* (*ye matā nṛtte purvoktā*) – см. TKh 26, NS 26.42–43.
19. *Танец पहले живописи...* (*nṛtañ citrañ parañ matam*) – здесь имеется в виду иерархия искусств, изложенная в ТКх 2. (Сводь правил по танцевальному искусству *нритта-сутры* сложились в Индии ранее текстов по изобразительному искусству.)
20. *Учение о мерах (pramāṇa)* – имеется в виду канон пропорций антропоморфных изображений. При описании искусства танца меры тела нигде не указываются.
21. *Пять (властителей) пуруш (puruṣāḥ pañca)* – учение о *пурушах* излагается в «Брихатсамхите» Варахамихиры. Пять *пуруш* представляют пять типов правителей Джамбудвипы, которые должны иметь соответствующие признаки и меры и по которым классифицируются и описываются все персонажи (земные и небесные), населяющие мир *читры* (см. ТКх 42).
22. *Хамса (haṁsa)* – «гусь», отождествляется с солнцем, соответствует планете *jīva* (Юпитер).
23. *Бхадра (bhadra)* – «благой, благоприятный», соответствует планете *budha* (Меркурий).
24. *Малавья (mālavya)* – «происходящий из страны Малава», соответствует планете *daitya-pūjya* (Венера).
25. *Ручака (rucaka)* – «блестящий», соответствует планете *kūja* (Марс).
26. *Шашака (śaśaka)* – «заяц/луна», соответствует планете *saura* (Сатурн).
27. *Равные в высоту и ширину...* (*ucchrāyāmātulya*) – имеется в виду *nyagrodhā-parimaṇḍala* «квадрат дерева *ньягродха*», означающий равенство высоты антропоморфного изображения и ширины с раскинутыми в стороны руками.
28. *При собственной величине ангула...* (*svenaivāṅgulamānena*) – *ангул (aṅgula)* – букв. «палец», имеет в индийской системе мер несколько значений. В данном случае это *mātrāṅgula* «измерительный *ангул*», который определяется шириной средней фаланги среднего пальца мастера или заказчика. Эта мера служит модулем при построении антропоморфного изображения.
29. *Тала (tāla)* – «ладонь» – переменная (модульная) величина, соотносящаяся с *ангулом*, обычно равна 12 *ангулам*.
30. *Высота ноги до лодыжки...* (*[ā]gulphāntam padocchraya*) – рукописи дают чтение *agulphāntam* и *aṅgulphāntam*, видимо, под влиянием слова *aṅgula* в предыдущем стихе.
31. *Колени же (в высоту) должны быть равными высоте ноги до лодыжки...* (*pāda tulye sa jānini*) – здесь под словом *pāda* «нога, стопа» подразумевается *pādocchraya* – как и в предыдущем стихе.
32. *Чепен (mastaka)* – расстояние от границы волос до макушки. В текстах по живописи имеется в виду видимая (в фас) часть головы выше границы волос.
33. *Следуя этим... (размерам)* (*anepānusārena*) – по-видимому, здесь речь идет о собственном разумеении мастера, как и во многих подобных случаях.

34. *В ширину и в обхвате...* (*āyatapariṇāhabhyām*). Кроме длины и ширины, ЧС нередко указывает размер изображения в обхвате (*pariṇāha*). Эта мера, видимо, предназначалась для круглой скульптуры. Упоминание этих размеров в трактате по живописи свидетельствует о первичности разработки иконометрического канона для скульптурных изображений.
35. *Мною рассказаны в целом...* (*sāmānyatas... proktam mayā*) – речь идет о способе представления знания в научном тексте.
36. *Выслушай вкратце...* (*samāsatas... sṛṇu*) – см. прим. 38 к Адхьяе 2.
37. *Меры вторичных частей тела* (*pratyāṅgamānam*) – вторичное членение представляет более подробное (чем членение по *ангам*) описание всех частей тела.

ТКх. Адхья 36

1. *Вторичное членение тела* (*pratyāṅga*) – см. прим. 16 и 37 к Адхьяе 35.
2. *Голова* (*mūrdhan*) – имеется в виду мера, относящаяся к скульптурному изображению. В живописи голова складывается из двух мер: *mukha* «лицо» + *mastaka* «черепа».
3. *В длину* – все размеры в тексте ЧС независимо от формы части тела даются либо как идущие вдоль центральной вертикали, или линии Брахмы (длина), либо поперек нее (ширина).
4. *Зубов должно быть сорок...* – чтение П. Шах *caturviṃśadantas teṣu aṣṭau daṃṣṭraḥ* «сорок зубов – резцов, из них – восемь клыков» с возможной конъектурой *catvarimṣat* «сорок» на *caturviṃśati* «двадцать четыре». Эту конъектуру Сиварамамурти (Sivaramamurti 1978: 39) вводит в текст, добавляя еще правку *teṣu na tatha*. Однако эта ошибка имеет известную ценность для индийской культуры, так как она определила основной набор признаков вселенского правителя – *чакравартина*, а затем и Будды: один из 32 признаков Будды – 40 зубов. См. также с. 38.
5. *Клыки на одну двенадцатую часть больше (резцов)...* – в тексте *āṅguladvadaśa-bhāṅgika*, по-видимому, пропущен слог: *dvadaśabhāṅgādhikata*.
6. *Расстояние между (бровями)* – *один ангул...* (*dvayoraṅgulantranānam*) – здесь ошибочно добавлены лишние слова *dvyāṅgulavantar*.
7. *Промежуток... между соском и ключицей* – *stanajanvantaram*.
8. *(Область) кати* (*kaṭi*) – согласно индийскому членению тела, – область таза (над вертелом).
9. *С глазами (цвета) меда...* – *madhvākṣa*.
10. *Светлым, как луна...* (*candragaura*) – согласно ЧС, одна из ступеней ахроматического ряда. См. ТКх 27; ТКх 41; см. также табл. *Чхави*.
11. *Темный, как муда...* (*mudgaśyāma*) – одна из ступеней хроматического ряда, согласно древнеиндийской теории цвета – оттенок зеленого (см. также ТКх 27; ТКх 41).

12. *С тонкой талией...* (*kṛṣa-madhya*) – признак, отличающий юного воина.
13. *С руками до колен...* (*ājānubāhu*) – признак юного воина.
14. *Нос, подобный хоботу слона...* (*dantighoṇa*) – ср. ВС VII.56 «заметный высокий нос» (*spāṣṭoscaghona*) – один из признаков *Махануруши*, а также царевича как будущего *чакравартина*. Это качество противопоставляется другому типу человека, известному с ведийских времен как *a-nasa* «безносый», возможно, вторичной этимологии из *an-asa*. Этот признак (*mahā-nasa*) отмечен и у предводителя войска в ТКх 42.31, что свидетельствует о типе *малавья* как истоке образа царя-воина.
15. *Большая челюсть* (*mahāhanu*) – согласно многим иконометрическим сочинениям, длина лица определяется в 14 или 13 *ангулов* (в отличие от обычной – в 12 *ангулов*). Эта мера, присущая типу лица с большой челюстью, считалась «дравидийской мерой» (*drāviḍamāna*) (ср. ТКх 42.31). Этот признак заложен в имени легендарного царя обезьян Ханумана (*hanumant* «обладающий челюстью»).
16. *Светлый, как осень* (*śaradgaura*) – одна из ступеней ахроматического ряда (ТКх 41, см. также табл. *Чхави*).
17. *Шея (его) подобна раковине камбу...* (*kambugrīva*) – шея с тремя складками, подобными виткам раковины, один из благоприятных признаков.
18. «Красный темный» по цвету... (*raktaśyāmā*) – но не букв. «темно-красный»(!), одна из ступеней хроматического ряда (см. ТКх 41, ТКх 27; см. также табл. *Чхави*).

ТКх. Адхья 37

1. *Пять типов мужей...* (*pañca parāḥ*) – здесь имеются в виду те же пять типов *pañca puruṣāḥ* или *pañca mahāpuruṣāḥ*, которые описаны в предыдущих главах. Термин *pāra* «муж, мужчина», по-видимому, употреблен здесь из-за противопоставления «пяти типам женщин» (*pañca striyaḥ*). Однако последние обычно в текстах не описываются (упоминание о размерах женщин в ЧЛ (1142–1146) не имеет продолжения в этом тексте. Термин *puruṣa* в ж. р. практически не употребляется).
2. *Размером до плеч мужчины...* (*nara-skandhapramāṇena*) – обычное правило индийской антропометрии, происходящее от ритуального танца. В индийском рельефе это правило всегда соблюдается в изображениях сакральной пары *митхуна* как знака благополучия.
3. *С сетью (линий) на руках и ногах...* (*jālapādakarāḥ*) – имеется в виду сеть благоприятных линий на руках и ногах, служащая защитой, один из признаков *махануруши*.
4. *Кружок волос между бровей* (*urṇeyaṁ bhrūvormaḍhye*) – один из признаков *махануруши*.
5. *Три прекрасные линии...* (*rekhās... tisro manoramāḥ*) – линии, как и изображения на руках, – благоприятные знаки, признак *махануруши*. Они должны быть с правильно изогнутыми концами, как у лука.
6. *Словно царятины, нанесенные зайцем...* – *śaśakṣatajasamkṣaḥ*.

7. Волнистыми... – *taraṅga*.
8. (Волосы) в форме кунтала... (*kuntala*) – т. е. представленные в виде прядей.
9. Закрученные слева направо... – *dakṣiṇavarta*.
10. Подобные лвиной гриве... – *simhakeśara*.
11. Заплетенные в косу... – *vardhara*.
12. Скрученные, как ткацкий челнок... – *jutasasara*.
13. В форме лука... (*cāpākāra*) – см. также с. 82. (Стихи 37.9–10 соответствуют 619–626 тибетского текста «Читралакшаны» Нагнаджита.)
14. В форме рыбьего живота... – *matsyodara*.
15. Подобен лепестку лотоса умпала... (*utpalapatra*) – *Nymphaea Caerulea*.
16. Подобен... лепестку лотоса падма... (*padmapatra*) – *Nelumbium Speciosum*.
17. Подобным раковине шанкха... (*śaṅkha*) – П. Шах предпочитает чтение рукописи *S śarāṅkti* «форма стрелы», что не представляется обоснованным. Здесь принимается конъектура Сиварамамурти *śaṅkhāṅkti* – «форма раковины», ср. ЧЛ 619–126.
18. Ява (уава) – мера длины, составляет $\frac{1}{8}$ часть *ангула*.
19. Представлены с собственным блеском и светом, исходящим изнутри... – блеск (*prabhā*) и свет (*dyuti*) – две основные характеристики цвета. Ср. «Блестящий светящийся цвет подобает царям» (BrS XIX.102). Эти два признака являются, несомненно, признаками светлоты, не отделимой от насыщенности (у Демокрита *λαμπρόν και διαυγές*, см. с. 69). Это свидетельство того, что цвет воспринимался прежде всего в количественных характеристиках. Хотя цветовые тона различались, они были по сути дела вторичными признаками цвета.
20. С неискривленными линиями контура... (*ajihmarekham*) – правильность линий контура – одно из важнейших свойств живописи. Искривление линий контура *vakrarekhatvam* перечисляется как один из недостатков (*doṣa*) живописи (см. ТКх 43.18).
21. Которое обдумано собственной мыслью... (*svadhiyā*) – о роли «живописного сознания/ замысла» (пали *cittasāññā*) см. с. 87–88.
22. С хорошо организованными зонами... (*bhūlamba*) – имеется в виду одна из основных составляющих искусства живописи (см. с. 49).

ТКх. Адхьяя 38

1. Должно быть четырехугольным... (*caturāśra*) – подробнее см. прим. 81 к ТКх 39.
2. Обладающим полнотой... (*susampūrṇa*) – подробнее см. прим. 18 к ТКх 39.
3. Со священным шнуром упавита... (*upavita*) – шнур дается при посвящении в брахманы.
4. Круг свечения (*prabhā*) – имеется в виду нимб.

ТКх. Адхьяя 39

1. *Девять стхан (nava-sthānāni)* – термин *sthāna* как фиксированное в живописи положение вертикально стоящей фигуры можно соотнести с танцевальными позами *sthānaka* (см. ТКх 23, NS 11). Но в учении о живописи эти *стханы* отвлечены и составляют основной набор инвариантов изображения фигуры на плоскости стены, т. е. упорядочение (*vi-hṛ*) контурных моделей изображений.
2. *Представляющих рупу... (rūpanām)* – здесь термин *rūpa* имеет значение, близкое понятию «минимальная форма» в доктрине вайшешики. Применительно к живописи под этим термином следует понимать «тип изображения». Словосочетание *rūpa-bheda* «классификация типов изображений», близкое понятию «иконография», входило в шестичленную матрику, представлявшую основные элементы живописного искусства в комментарии Яшодхары. Термин *rūpa* был общим для живописи и скульптуры. Ср. термин *rūpa-kara*, обозначающий скульптора как создателя сакральных изображений.
3. *Формы акары (m. sg. ākāra)* – под словом *акара* имеется в виду живописная форма, создаваемая контуром, называемым *ākāramāṭṛkam lekham* «линия, измеряющая форму».
4. *Несущих разные цвета... (nānāvarnadhārāṇi)* – имеется в виду учение о цвете (*varṇa*) как одном из средств выразительности живописи (*bhūṣaṇa*).
5. *Прямая (rjvāgata)* – иногда эта *стхана* обозначается как *rji*. В наборе терминов для описания *стхан* компонент *āgata* (причастие от глагола *ā-gam* «приходить, достигать») приобретает значение суффикса, обозначающего состояние (ср. *стханы rāṭśvāgata* «боковая», *rṛṣṭhāgata* «тыльная»).
6. *Непрямая (anṛji)* – по-видимому, в древности были известны разные наименования одних и тех же *стхан* и разные их наборы. При этом как исходное можно реконструировать противопоставление *rji* – *anṛji* «прямая – непрямая» в качестве общего противопоставления фронтальной *стханы* всем остальным, не имеющим четких параметров. При дальнейшей дифференциации *стхана anṛji*, также передающая вид спереди, стала предназначаться для многофигурных композиций и противопоставляться как «прямая с небольшими отклонениями» от «прямой, строго фронтальной», характерной для сакральных изображений, т. е. *стхана anṛji* была общим антиподом фронтальной.
7. (*Стхана*) *с телом, обращенным (к стене) (sācīkṛtaśarīra)* – слово *śarīra* «тело» употребляется здесь в значении живописного изображения человеческой фигуры, точнее, контурного ее изображения. Определение *sāci* – букв. «отведенный в сторону», «отклоненный». Термин *sācīkṛta*, где *kṛta*, как и *āgata*, имеющий значение суффикса, начинал перечень *стхан*, отсчитывающих степеней «отклонения» рисованного тела от прямой *стханы rji*. *Стхана anṛji*, первоначально служившая общим антиподом фронтальной, позднее была включена в этот список *стхан* перед позой *sācīkṛta*.
8. *Стхана с половиной глаза (сокращенной частью) (ardhavilocana)* – в этом наименовании просматривается представление о двух половинах тела (*bhāga*), одна из которых постепенно сокращается.

9. *Показанная сбоку (pārśvāgata)* – имеется в виду *стхана* в профиль. Ср. выражение *śiraḥ pārśvāgatam* «голова в профиль», относящееся к танцевальной *стхане* в «Натьяшастре» (NŚ XII.205, XIII.196).
10. (*Стхана*) *идущего вперед (purāvṛtta)* – значение наречия *purā* «вперед», «прежде», «в прошлом» представлялось индийцам как то, что видимо сзади. Ср.: *purāgā* «идущий вперед», «лидер» представлялся для других идущих как видимый сзади и частично сбоку. Эта *стхана* в других текстах обычно значится как *gandaparāvṛtta* «повернутая щекой» т. е. видимая сзади и чуть-чуть сбоку.
11. *Стхана, показанная со спины (prsthāgata)* – изображение представляет вид сзади, но при этом должны быть видимы незначительные части передней половины тела (часть живота и уголок глаза).
12. (*Стхана*) *обращенного назад (parāvṛtta)* – другое название *parivṛtta* «крученая», заимствована из танцевального искусства. В «Сутре о танце» (ТКх 24) в разделе, посвященном движениям головы, термин *parāvṛtta-śiras* означает «голова, повернутая назад».
13. (*Стхана*), *полностью повернутого к стене (samānata)* – есть инверсия прямой (*rju*).
14. *Имеющих множество разновидностей... (anekabhedāni)* – перечисленные девять *стхан* представляют собой инварианты, образующие канон *стхан* индийской живописи.
15. *Характерные признаки (lakṣaṇa)* – представление с помощью *лакшан* – обычный способ дефинирования объекта описания. Глава, посвященная *кшаявриддхи* (ТКх 39), построена по типичному для классической *ньяи* способу изложения материала, состоящего из: наименования предметов описания (ТКх 39.2–3), их определения посредством *лакшан* (ТКх 39.16–32) и в разъяснения-исследования (*parīkṣa*).
16. *Обращенная лицом (abhimukha)* – иное наименование фронтальной *стханы* (*rju*). Фронтальность изображения всегда была знаком безопасности и открытости. Характерна для изображений богов и царей.
17. *Отчетливость (spaṣṭa)* – термин *спашта* относится к основным свойствам живописи (*гуṇа*). См. также *вибхактата*. *Спашта* характерна для звуков речи и для объектов, значимых в ритуале. В основе нее лежит стремление не допустить беспорядочного соединения частей (*saṁkara*).
18. *Абсолютная полнота (susatpūrṇa)* – свойство, проявляющееся у объектов и предполагающее безостаточность, целостность, отсутствие повреждений, завершенность. Относящееся к предметам ритуала и изображениям богов, влияет на благополучие людей. (Ср. *pūrṇaghaṭa* «полный сосуд», *pūrṇamasa* «день полнолуния», *pūrṇamukha* «полное лицо» – признак женской красоты.) По отношению к живописи это свойство выражается в таких рекомендациях, как: «Мастер не должен изображать человека с недостающими членами, следует избегать пятен и пустот» (ТКх 43.22), или: «Живопись должна быть полностью заполнена изображениями».
19. *Мера (māna)* – см. учение о пропорциональном измерении (ТКх 35, 36).
20. *Прекрасными членами... (śucārvaṅga)* – телесная красота и привлекательность – одно из основных свойств человеческой формы в ритуальном искусстве. Ср. *caru-bahu* «прекраснорукий», *caru-mukha* «прекраснолицый».

21. *Нежными затенениями моделировки...* (*suślakṣṇāmalavartakam*) – здесь речь идет о пластической моделировке, относящейся, согласно ТКх, к средствам выразительности живописи.
22. *Ясным...* (*suśudda*) – имеется в виду свойство чистоты и ясности как оппозиция «смешанному» (*miśra*). Ср. оппозицию цветов: «чистые цвета» (*śuddha-varṇa*) – «смешанные цвета» (*miśra-varṇa*). (См. ТКх 27.41).
23. *Сладостным...* (*madhura*) – это свойство входит в набор основных свойств живописи (ТКх 41.10), где «сладостность» (*madhuratva*) сочетается с «отчетливостью» (*vibhaktata*) и соответствует свойствам *mādhurya* «сладостность» и *prasāda* «ясность» у Бхамахи. Ср. термин *madhura* в матрике характерных признаков речи, засвидетельствованной в эпиграфике, и в надписях Ашоки.
24. *Украшенным четкими линиями контура...* (*spāṣṭarekhasaṁskārabhuṣitam*) – контур, так же как цвет и моделировка, относился к специфическим средствам художественной выразительности живописи (*bhūṣaṇa*). Согласно ЧС, контуры должны быть нанесены раздельно, каждый на своей части живописной поверхности. Сюда же относится предписание – избегать наложения фигур друг на друга. Контур особенно ценился учителями, т. е. мастерами живописи.
25. *Показывающую члены без сокращения...* (*akṣīnāgātra*) – поскольку *stkhana* «прямая» является исходной, она не подвержена сокращению (*kṣaya*), остальные описываются как в той или иной мере сокращенные: *kṣayaṁ nītam*, *kṣayaṁ gatam*.
26. *Кати (kāti)* – см. прим. 8 к Адхъяе 36.
27. *Верхняя губа* – *ādharma*.
28. *Нижняя губа* – *uṣṭha*.
29. *На одну четверть...* – *caturamśa*.
30. *На три четверти...* (*tribhagam*) – здесь именно на три четверти, хотя термин может означать и одну треть.
31. *Приятную рупу...* (*kāntarūpa*) – см. прим. 2 к ТКх 43. Дандин рассматривает *kānti* «приятность», «притягательность» как одно из десяти качеств поэтического искусства (KD I.85).
32. *Соответствующую... пространству этой стиханы...* (*sthānalambopapadita*) – слово *lambha* здесь, по-видимому, – гиперкоррекция, соответствующая *lamba* «ограниченное пространство, охват». Ср. *bhūmi-lamba* «игровая площадка». В данном случае имеется в виду правильное расположение контурного изображения на плоскости. Это предписание (*bhū-lamba*) входит в перечень шести составляющих (*ṣaḍaṅga*) искусства живописи в комментарии Яшодхары.
33. *Сочетается со многими каранами...* (*aneka-karaṇānvitam*) – термин *karaṇa* в танцевальном искусстве определяется как *hastapada-samāyoga* – букв. «соединение рук и ног». Имеется в виду координация позиций членов тела выше пупка и ниже пупка. НШ насчитывает 108 *каран*, ТКх – 90 *каран*. На стенах храма Шивы Натараджи из Чидамбарам высечены из камня 93 *караны* с санскритскими наименованиями – 60

из них соответствуют тексту НШ. Возможность сочетания не прямой *стханы anḡji* с *каранами* свидетельствует об исходном противопоставлении двух *стхан*: *ḡji* и *anḡji*. При изображении первой никакие *караны* недопустимы, поскольку *стхана* не передает движения, т. е. трансформаций рисованного тела (*śarīra*). Вторая *стхана* представляет тело в движении и пригодна для многофигурных композиций. Сочетание любой исходной *стханы* с *каранами* требовало специального изучения танцевального искусства. Только после этого мастер, знающий исходные *стханы*, мог осуществлять множество трансформаций «по своему усмотрению».

34. *Пересекающее (живописную) поверхность... (tiryakbhūmilambhena)* – термин *bhūmilambha* означает поверхность стены или доски, на которую наносится живопись. Согласно «Читрасутре», всякое фронтальное изображение при воображаемом повороте постепенно уходит в стену (*bhitti*), при этом как бы пересекая живописную поверхность. Тогда видимая часть его постепенно сокращается.
35. *Притягательное для глаза... (netrahārin)* – притягательность – одна из основных характеристик живописи (см. ТКх 43), близка по значению *kānti* и *lāvaṇya* (см. прим. 53). См. также прим. 64.
36. *Имеющее хорошую моделировку... (suvartanā)* – о моделировке см. ТКх 41.
37. *Нежными... (sukumāra)* – возможно, заимствование в учение о живописи из перечней, характеризующих звуки речи.
38. *Сокращенными на одну четверть... – caturbhāgakṣīṇa*.
39. *Выступающий нос (ghrāṇamutkaṭam)* – крупный высокий нос – одно из качеств *Махануруши*. Ср. *dantighrāṇa* «нос, как у слона» – признак типа *малавья* (ТКх 36.5).
40. *Остаток сокращенной части... (kṣayaviśeṣa)* – имеется в виду уменьшаемая при воображаемом повороте половина тела (*kṣayabhāga*).
41. *Начертана... (likhita)* – глагол *likh* «царапать, писать» нередко используется при описаниях живописных изображений, свидетельствуя о значимости контурной линии в индийской живописи. Термин *lekha* может выступать синонимом *citra*.
42. *Нежной линией... (snigdha lekha)* – имеется в виду скругленность, плавность линий, отсутствие острых углов.
43. *Пребывающей в тени... (chayāgata)* – при воображаемом повороте к стене на 90° половина изображения оказывается в тени *chaya*.
44. *Не такой, как в «прямой» (стхане)... (na carī ḡjukorata)* – согласно ЧС, только в «прямой» *стхане* *ḡji* изображение не находится во тьме (*tamas*), а полностью освещено светом, идущим из глаз смотрящего. Поэтому «прямая» *стхана* пригодна для изображения богов.
45. *Вследствие трансформированности... – vaikarikatvāt*.
46. *Абрис шеи – kaṇṭha-rekha*.
47. *Ява (yava)* – букв. «ячменное зерно» – мера длины, равная 1/4 ангула.

48. *Стхана с половиной глаза (сокращенной части) (ardhyārdhakṣi)* – учение *кшаявериддхи*, изложенное в ЧС, сочетает два подхода к описанию *стхан*: 1) взгляд на рисованное тело (*śarīra*) с точным указанием того, какая часть этого тела сокращена (собственно учение о *стханах*), 2) взгляд на сокращаемую половину рисованного тела (*кшаябхага*) с указанием того, какая часть этой половины осталась видимой (собственно *кшаявериддхи*).
49. *Находящаяся в тени... (chayāgata)* – синоним *стханы bhittika* «находящаяся в стене».
50. *Целое, по-иному сокращенное... (kṛtsnam anyatkṣayaatam)* – согласно ЧС, каждая *стхана* есть некая целостность, обладающая качествами, т. е. целое мыслится как отдельное начало, соотносимое с частями. Эта целостность (*kṛtsnam*) может трансформироваться (*vi-kṛ*) в иную целостность через правильное изменение частей (= правильное сокращение *кшая*). Так благодаря правильному разъединению (*vibhāga*) и соединению (*saṁyoga*) появляется новое целое, обладающее качествами.
51. *Прелесть (lāvaṇya)* – термин *lāvaṇyaujojanam* входит в ранний список основных составляющих искусства живописи, сохранившийся в комментарии Яшодхары.
52. *Кала (kalā)* – $\frac{1}{16}$ часть чего-либо.
53. *В соответствии с типом изображения и пропорциями... (anurūpaprāmāṇa)* – эти две установки упоминаются в каноне *ṣaḍaṅga* «шесть составляющих».
54. *Без чрезмерных сокращений... (nātikṣināgatam)* – в этой *стхане*, представленной сзади, показаны некоторые части передней половины тела. Чтобы *стхана* считалась благоприятной, передняя половина не должна быть совсем скрытой.
55. *Повернутая щекой (gaṇḍaparāvṛtta)*. В основном перечне (ТКх 39.2–3) эта *стхана* названа *purāvṛtta*. См. прим. 10. С нее начинается перечень «тыльных» *стхан*, показанных сзади. Эти *стханы* не исследованы. В трактате АБхЧ при описании феномена *кшаявериддхи* они исключены из рассмотрения.
56. *Ясная (vyākta)* – термин встречается у Дандина как одна из характеристик поэтического искусства (тела поэзии).
57. *С изогнутой линией брови... (vakrabhrūkṣi)* – о представлении вторичных частей тела в живописи см. ТКх 37, 38.
58. *С приятными сочленениями... (dehabandham manoharam)* – имеется в виду плавная линия (*snigdha lekha*), не допускающая острых углов. Такое изображение считалось притягательным для взгляда (*dṛṣṭihārin*).
59. *Показанные с одного бока... (prakaśītaikaparśvena)* – здесь обращается внимание на то, что «тыльная» *стхана* не лишена показа некоторых элементов «передней» *стханы*.
60. *Устойчивая (susthira)* – это свойство относится и к скульптурным изображениям.
61. *Притягивающая взгляд... (dṛṣṭihārin)* – синоним *netrahārin*. См. прим. 36.
62. *Представленная без искажения размеров, обладающая приятностью, сладостностью и другими свойствами... (ahīnamānalāvaṇyamādhuryādīgūṇānvitam)* – имеются в виду *гуны* живописи (см. ТКх 43.19; 41.9).

63. *И в живописи, и в рельефе... (lekhyeṣu-pustadeṣeṣu)* – учение о *стханах* было ориентировано и на живописные, и на рельефные многофигурные композиции.
64. *Тыльная (prsthāgata)* – очевидно, что это не полный вид рисованного тела сзади, но с частичным показом передней половины тела, как и в предыдущей *стхане*.
65. *Верх (urdhvam)* – имеется в виду верхняя половина тела до пупка.
66. *Фиксирован... (samāvasthita)* – *стханы* являются своего рода кадрами, которые фиксируют различные состояния отдельных частей тела *шарира* и его половины *бхага*.
67. *С сокращением членов (одной) бхаги... (aṅgaratyenabhāgena)* – речь идет о сокращении верхней половины тела.
68. *Вследствие поворота (в противоположном направлении)... (parivṛttivaśāt)* – при этом обе половины тела (верхняя и нижняя) как бы совершают поворот (кручение) в противоположных направлениях.
69. *А нижняя половина (тела) представлена фронтально... – sthite 'pyabhimukhe 'rdhāṅge*.
70. *Слегка погруженными в тень... (kiṁśchāyagatam)* – т. е. обе половины тела показаны чуть «отклоненными» от «прямой» *стханы*.
71. *Безвкусное (virasa)* – т. е. лишенное *расы*.
72. *Грубо составленное (grāmya)* – букв. «деревенское».
73. *Не соответствующее типу изображения – asarūpa*.
74. *Как всякое нарушение связи... – yathā yogavilopana*.
75. *Крученая (parivṛtta)* – из нескольких видов «крученых» *стхан* одна канонизирована в этом стихе.
76. *Созданная для (изображения человека, что-либо) поддерживающего... (dadhataḥ kāryam)* – одна из *стхан* «кручения» применялась в рельефе для персонажей, изображенных в форме кариатид.
77. *Область ягодиц – sphigdeśa*.
78. *Область ног – pādātāla*.
79. *Четырехсторонняя (caturāśra)* – основное значение слова «четыреугольный» (иногда соответствует понятиям «квадратный», «регулярный», «симметричный») есть соответствие цельному, правильному, организованному миру и противопоставляется геометрическим формам: «треугольная» и «круглая», имеющим более низкий статус.
80. *Обладающая полнотой... (susampūrṇa)* – см. прим. 18.
81. *Не вызывающая страха своим видом... (abhayānaka-darśana)* – эта *стхана*, представленная сзади, показана без лица и, что существенно, без глаз. Такие изображения в Индии считались опасными, и при показе со спины предписывалось изобразить хотя бы незначительную часть щеки или глаза. (Соотнесение глаза с солнцем, ис-

пускающим свет.) По-видимому, специально подчеркнутые полнота и симметричность этой *стханы* компенсируют опасность отсутствия лица.

82. *Таковы эти девять стхан...* (*navānyetāni sarvāni*) – здесь заканчивается описание *стхан* по списку девяти, их именование (*abhidha*) и дефинирование (*lakṣaṇa*). Далее идет текст (ТКх 32.1–39), представляющий слова составителя ЧС – иной вариант учения *кшаявериддхи*.
83. *По порядку* – *anukramaśas*.
84. *Обладающий различительным знанием* – *prājñāviśeṣeṇa*.
85. *Множество разновидностей* (*vikarāni bahūni*) – ср. *aneka-bhedāni* (ТКх 39.4).
86. *На поверхности стены...* (*bhūtāle*) – стих ТКх 39.34(2) требует конъектуры.
87. *Они должны быть сделаны... отдельно* (*ekaikaśeṇa... kartavyāni*) – здесь имеется в виду одно из основных свойств живописи «отчетливость» (*spṛṣṭa*), предполагающее недопустимость беспорядочного смешения форм (*saṅkara*), в данном случае контурных изображений. Отсюда предписание – не помещать одну фигуру впереди другой.
88. *(Каждая стхана) на своей части...* – *bhūbhāgaḥ*.
89. *В соответствии с должной мерой...* – *satyagmānam*.
90. *При (показе) всех бхав...* (*sarvabhāveṣu*) – *бхавы* как фиксированные эмоциональные состояния выступают здесь в качестве классификаторов, по которым осуществляется представление живописного материала.
91. *Движущимися и неподвижными...* – *sthānujaṅgama*.
92. *(Живопись) относится к высшему, низшему и среднему туну...* (*uttamādhyamatadhyeṣu*) – учение о трех видах пропорционального измерения засвидетельствовано в тибетской «Читралакшане» и в «Брихатсамхите» Варахамихиры.
93. *Живопись... бывает трех видов...* (*citraṁ... trividham*) – это положение противоречит ТКх 41.1: *citraṁ caturvidham proktam* «живопись бывает четырех видов», где четвертый вид живописи *miśra* «смешанная» добавлен для выполнения четырехчастной матрицы.
94. *Моделей пропорционального измерения также три...* (*pratīṇam trayateva ca*) – см. прим. 95.
95. *Кшаявериддхи в целом* (*kṣayavṛddhi kartṣyena*) – этим определением в ЧС противопоставлены два способа изложения знания. Способ *kartṣyena* «в целом» обозначает основные инварианты излагаемого учения (*nanasthānāni* «концепция девяти *стхан*»).
96. *Кшаявериддхи подробно...* (*kṣayavṛddhi kramāt*) – постепенное изложение знания.
97. *Знатокам живописи...* (*citravid*) – имеются в виду знатоки и толкователи сутр, посвященных живописному искусству. При этом термине употребляется глагол *vid* «знать». В тексте ЧС знатокам противопоставлены мастера: *ācārya* «наставник», *dhimant* «сведущий», «компетентный», *budha* «искусный». С этими словами встречается глагол *kṛ* «делать».

98. *Не следует понимать... иначе, чем... (asañjñeyam... itareṇa)* – этот призыв противоречит правилу, изложенному в ТКх 39.36: «Не существует никаких других *стхан*, кроме этих», что свидетельствует о принадлежности текста ТКх 39.38–42 к иному сочинению, чем начало ТКх 39 (с иной установкой составителя).
99. *В тринадцати... видах (trayodaśavidha)* – эти слова *читравида* объединяют материал двух разных текстов. Они вводят свод правил *кшаявериддхи*, взятых из иного источника, чем учение об основных *стханах*, и излагающих учение о *стханах* с использованием более мелких параметров исчисления каждой *стханы*. При этом нарушается порядок следования основных *стхан*.
100. *Прямая (ṛjvāgata)* – здесь, очевидно, ошибочное написание *ṛjṣṭhāgata* вместо *ṛjvāgata*.
101. *(Стхана с сокращением) на одну восьмую (madhyārdhārdha)* – эта *стхана* в первом списке не значилась. Добавлена к основному списку *стхан* при компиляции ЧС.
102. *(С сокращением) на одну четверть (ārdhārdha)* – эта *стхана*, по-видимому, соответствует *ardhaviḥsaṇa* «в половину глаза» сокращенной части или *ardhārdhākṣi* «в полтора глаза».
103. *(Стхана) с чуть повернутым лицом (sācīkṛtamukha)* – эта *стхана* соответствует *sācīkṛtaśarīra* и *sācīkṛta* первого и второго списков. Примечательно, что там, где первый список дает соотнесение позы с телом (*śarīra*), третий текст – соотнесение с лицом (*mukha*).
104. *Представленная со спины (nata)* – возможно, аналогична *satānata*. Эта *стхана* является инверсией «прямой», т. е. повернута на 180°. Порядок следования *стхан* в этом списке иной. Отсутствует *стхана* «крученая».
105. *Восходящая (ullera)* – эта *стхана* открывает перечень из четырех *стхан*, относящийся к подробному изложению *кшаявериддхи*, построенных с учетом направления движения в пространстве. По-видимому, эти *стханы* соотносятся с классами движения по горизонтали и вертикали, разработанными школой вайшешики и также связанными с телом (*utkṣepaṇa*, *avakṣepaṇa*, *akūṭṣaṇa*, *prasāraṇa*). При этом в классификации вайшешиков присутствовал еще пятый член *gatana*, который в ЧС не представлен.
106. *(Стхана) удаляющегося – calita*.
107. *(Стхана) лежащего навзничь – uttāna*.
108. *(Стхана) возвращающегося (домой) – valita*.
109. *Тринадцать стхан (sthānāni trayodaśa)* – этот список-матрика составлен из двух числовых классификаций (девяти основных измененных *стхан* и четырех, связанных с направлением движения).
110. *Комбинации позиций ног (maṇḍala)* – описаны в ТКх 20, 24; NS V. Мандала создается сочетанием *чари (cari)*, т. е. одновременными движениями стопы, голени, бедра и *кати*. Бывает двух видов: земная *мандала (bhauma-maṇḍala)*, которая воспроизводит движения на земле, и воздушная *мандала (ākāśa-maṇḍala)* – воспроизводит движения по воздуху. Применялась в пантомиме и театральных представлениях. Стихи ТКх 39.43(2)–51 представляют раздел, включающий наставления о танце и

пантомиме применительно к живописным изображениям (здесь отчетливо виден интертекстуальный характер трактата, заявленный в его вступительной части).

111. *Связаны с выполнением движений...* – *kriyakrama*.
112. *Вайшакха (vaiśakha-sthānaka)* – позиция стрелка из лука, при которой левая нога согнута в колене, а правая вытянута и отставлена назад. Согласно ТКх 23, расстояние между ногами – 2,5 талы, согласно NŚ XI – 3,5 талы. Эта позиция в пантомиме может обозначать повозку с лошадьми.
113. *Алидха (alīdha)* – позиция лучника, при которой левая нога согнута, а правая вытянута. Расстояние между ногами – 5 тал. Используется при изображении рукопашной схватки.
114. *Пратъялидха (pratyālīdha-sthānaka)* – позиция стрелка из лука, при которой правая нога согнута в колене, а левая вытянута и отставлена назад. Описание в ТКх 23 и NŚ XI. Божества этой позиции – *данавы*. В пантомиме применяется при показе сражения.
115. *Ноги (pādāḥ)* – имеется в виду положение ног в *мандалах*.
116. *Равные (samāḥ)* – имеется в виду функция ног (*pādakārman*). При этом обе ноги находятся в естественной позиции и показаны ровно стоящими на земле. Характеристика положения ног относится к категории *āṅgikābhinaya* и описывается в ТКх 23, NŚ XI.
117. *Полуравные – ardhasamāḥ*.
118. *Твердо стоящие – susthītāni*.
119. *Движущиеся – calāni*.
120. *Подобное движению коровьей мочи... (gomutraka)* – имеется в виду зигзагообразное движение. Этим же словом обозначается одна из *аланкар* в поэзии, связанная со звуком (см. KD III.79; Гринцер 1987: 128).

ТКх. Адхьяя 40

1. *Кирпичный порошок трех видов (triprakara-iṣṭaka-cūrṇa)* – имеется в виду дробленый кирпич (мелкий, средний и крупный), который применялся в качестве наполнителя первого грубого грунта наряду с песком и глиной. Употребление кирпича или дробленой черепицы известно в египетских грунтах погребальной камеры пирамиды Микерина (III тыс. до н. э.) и в этрусских гробницах Вольчи и Оривенто (III в. до н. э.). Дробленый кирпич обеспечивал особую твердость и прочность грунта. В более поздних индийских текстах применение его не засвидетельствовано.
2. *Камедь (guggula)* – имеется в виду смола дерева *Commiphora wightii*.
3. *Пчелиный воск – mādhuccchiṣṭa*.
4. *Смола кундарики (kundarikā)* † смолистый сок растения *Olibanum* или *Boswellia Thurifera*.

5. *Патока (guda)* – сгущенный при кипении сок сахарного тростника. Патока, пчелиный воск и камедь употреблялись в качестве связующих. Особенность древних индийских грунтов, согласно ЧС, в том, что различные связующие, преимущественно растительного и животного происхождения, применялись во всех слоях грунта и в процессе приготовления пигментов.
6. *Сафлор (kusumbha)* – красильное растение *Carthamus Tinctorius*.
7. *Жженная известь (agnidagdhāsūdhā)* – негашеная известь, которая гасилась при увлажнении всей смеси.
8. *В пропорции один к трем... (tribhāgam)* – пропорция указана, по всей видимости, по отношению к песку, который был обязательным наполнителем грубого грунта.
9. *Сведущий мастер (buddhimant)* – под этим термином имеется в виду «бывалый, зрелый» в противоположность мастеру *pīripa* «ловкий, искусный», который мог быть и молодым умельцем.
10. *Сообразно своему (разумению)... (svānurūpena)* – букв. «сообразно себе».
11. *Бильва (bilva)* – разновидность дикой яблони (*Aegle Marmelo*). Мелко насеченная древесина *бильвы* служила особым видом наполнителя грунта: с одной стороны, в качестве арматуры для создания большей прочности, с другой, как в трубчатых грунтах – для создания мельчайших каналцев, в которых могла бы скапливаться влага, не оказывая разрушающего действия на массу грунта. Аналогичную роль играл в стенописи Аджанты навоз, в скифских грунтах – солома, в древнерусских – льняная треста. Возможность понимать слово *bilva* как мякоть плода этого дерева (Sivaramamurti 1978) кажется маловероятной (Gunasinghe 1958).
12. *Очищенной от москитов...* – текст требует эмендации. Чтение «москит» *maśaka* (в рукописи *maṣaka*) восстанавливается на основе ТКх 41.14. С. Гунасингхе предлагает конъектуру *maruka* «вид растения», что кажется малообоснованным.
13. *Водным настоем пиччхилы... (sakalatoyena... picchilena)* – *пиччхила* – бобовое растение *Cordia Latifolia* или *Dalgebria Sissoo*. Не вполне ясно, увлажняют ли штукатурку клеевой водой, полученной от брожения в ней *пиччхилы*, или водным отваром из *пиччхилы*. В отличие от европейских грунтов, где для увлажнения используют чистую воду, индийские грунты и здесь применяют различные связующие. Из более поздних текстов АбхЧ рекомендует клей из бычьей кожи, СМС – рисовый отвар.
14. *Выдерживать влажной... (pariklinnam... nidhāpayet)* – исходя из ряда других текстов, можно думать, что эту штукатурку выдерживали в специальных ямах или колодцах, откуда ее надо было вытащить (*ud-hṛs*).
15. *Пластичную штукатурку... (mārdavam pralepat)* – имеется в виду нижний выравнивающий слой штукатурки или грубый грунт *пралена*.
16. *На сухую стену...* – в тексте ошибочное согласование *śuṣkam* вместо *śuṣke*.
17. *Проверяя на ощупь... (vi-mṛṣya)* – букв. «трогая руками».
18. *Хорошо схватившимся...* – *su-avaśṭadbham*.

19. *Несколькими слоями той глины...* (*taya mṛdā... lepanaiḥ*) – по-видимому, здесь имеется в виду второй, «сглаживающий» слой грунта. Под словами «той глины» Гунасингхе понимает ту же самую штукатурку, которая составляет грубый грунт *пралена*. Однако это не вполне очевидно, особенно если сравнить аналогичное употребление глины в АбхЧ, где второй слой грунта состоит из трех слоев белой глины, смешанной с клеем из бычьей кожи (*vajralepa*).
20. *Со смолой сарджа...* (*sarjarasā*) – смола *сарджа* (*Chorea Robusta* или *Vatica Robusta*) выступает здесь в качестве связующего, как и клей из бычьей кожи в АбхЧ.
21. *С сезамовым маслом...* (*tailabhāgāviyuktayā*) – букв. «не лишенной порции сезамового масла». Рукопись С дает чтение *tailabhāgāviyuktayā* «лишенной порции сезамового масла». Допущение этого чтения, которое принимает Гунасингхе, требует присутствия во втором грунте тех же составляющих, что и в первом. Но это маловероятно, исходя из ряда санскритских текстов, описывающих второй слой грунта.
22. *Сбрызгивая... известковым молоком...* (*kṣirena siktṛvā*) – эта операция есть нанесение последнего слоя грунта перед наложением красок. В ЧС ясно противопоставляются первый слой грунта – *пралена*, второй, сглаживающий *лепана* и третий – слой извести – определяемый глаголом «сбрызгивать» (*sic*).
23. *Мозаичные панно* (sg. f. *mañibhūmi*) – выкладывание панно драгоценными камнями (*mañibhūmika-kārman*) считалось в Индии одним из 64 видов традиционных искусств-ремесел (*kala*).
24. *С двумя слоями обмазки...* (*dvidividhāvarṇakaiḥ*) – термин *varṇaka* в ряде текстов обозначает выравнивающий слой и последний слой извести, окрашивающий белым цветом поверхность для живописи. Но поскольку в ЧС второй сглаживающий слой – это глина со связующим, то нельзя исключить, что данный стих есть указание на возможность иного приготовления грунта, состоящего из двух слоев: известкового раствора и известкового молока, образующих окончательный грунт для нанесения красок.
25. *В один из дней лунного месяца...* (*tithi*) – имеется в виду лунный цикл, который состоит из 15 *tutxi* растущей луны и 15 *tutxi* – убывающей.
26. *Когда созвездие благоприятно...* (*śaste ṛkṣe*) – созвездие, под которым родился мастер. О благоприятных днях *tutxi* см. БрС 90.2.
27. *Полностью сосредоточенный на исполнении живописной работы...* (*citrāyoge viśeṣena... yatātmayan*) – по-видимому, имеется в виду стадия живописного замысла (см. с. 88).
28. *Обладающей необходимыми свойствами...* (*guṇasaṃyute*) – по-видимому, имеются в виду основные качества живописного творения, перечисленные в ТКх 41.9.
29. *Произнеся благословение свасти...* (*svastivācya*) – имеется в виду практика произнесения благожелательных заклинаний, в том числе *свасти* «успех!», перед началом какого-либо ритуального действия.
30. *Знающим правила...* – *tad vidas... yathā-nyāyat*.
31. *Преданный (своему) учителю...* – *guruṇvatsala*.

32. *Мысленно сосредоточившись на божестве...* (*devatādhyaṇin*) – имеется в виду медитация.
33. *Пусть начинает живописную работу...* – *citrakārmam samācaret*.
34. *На стене сухой...* (*kuḍḍe suṣke*) – указание на безусловно темперный характер стенописей, на которые ориентирована ЧС. Это единственный трактат, который упоминает о состоянии стены в момент, когда начинают рисовать.
35. *Рисуя (контуры)...* (*ālikhyā*) – здесь глагол *ā-likh-* относится только к нанесению контуров (см. прим. 40).
36. *Красновато-коричневой...* (*kādrava*) – имеется в виду цветовой тон *ранга* в диапазоне от желтого до темно-коричневого.
37. *Вартика (vartikā)* – инструмент для нанесения рисунка. ЧС не дает о нем никаких указаний. Согласно АбхЧ, вартика представляла собой разновидность карандаша, изготовленного из пасты, сделанной из черной копоти и рисового отвара. Из этой пасты формовали палочки и высушивали. Возможно, ЧС имеет в виду другие способы. Термин встречается у Калидасы как *citra-vartikā*, однако содержание его не вполне ясно.
38. *Согласно (правилам) о пропорциях и стханах...* (*pramāṇesthānake tathā*) – т. е. в соответствии с правилами, изложенными в ТКх 36 и 39.
39. *Пусть наполняет их цветовыми тонами соответственно стханам...* (*rañjayedraṅgaīryathāsthānānānūrūpataḥ*) – С. Гунасингхе считает неясным, что означает «соответствие стханам»: есть ли это окрашивание контура или пространства, ограниченного контуром. По-видимому, разъяснение следует искать в ТКх 39.1, где встречается выражение, которое дословно значит: «стханы, несущие разные цвета». Ясно, что речь идет в этом случае о наполнении цветом абрисов *стхан*, т. е. о локальном цвете.
40. *Чхави* – см. прим. 13 к ТКх 27.
41. *Ранее мною подробно изложена...* (*proktam prāṇ mayā... vistare*) – здесь имеется в виду развернутое изложение *vistara*, противопоставленное сжатому изложению *samāsa*. См. ТКх 27.
42. *Основных тонов ранга...* (*mūlārāṅga*) – учение о *ранга* образует второй уровень учения о цвете. Здесь имеются в виду цветовые тона, которыми оперирует мастер в своем представлении о структуре колорита в противоположность цветам *варна* (*varṇa*) как элементам мироздания. Эти два уровня учения о цвете противопоставлены третьему уровню (*raṅga-dravyāṇi*), т. е. реальным природным цветам (камней, растений и пр.), наблюдаемых всеми.
43. *Красный* – чтение требует конъектуры. На основе многих аналогий вместо *vilomataḥ* следует читать *lohitaśca* «и красный».
44. *Промежуточные (antāra)* – букв. «те, что между (основными)» – те, что получаются от соединения одного цветового тона с двумя или тремя основными».
45. *Разделением первичных тонов ранга...* (*pūrvarāṅga-vibhāgena*) – первичные тона – те, с помощью которых производятся другие.

46. По (своим) склонностям и намерениям... (*bhāvakalpanayā*) – ср. ТКх 27.9 *vaśakalpanayā* «по своим желаниям и намерениям».
47. По своему разумению... – *svabuddhyā*.
48. Смешение (*vyatikṛti*) – имеется в виду вычитательное смешение, основной способ получения множества вторичных цветовых тонов. Перечень подобных смешений см. также: NS XXI. 80–83.
49. Палаша (*palāśa*) – дерево *Butea Frondosa*.
50. Чистым, либо смешанным с белым, либо с избытком синего... (*śuddhaḥ svetamiśraśca nīlābhyādhika eva ca*) – в этих примерах с синим и зеленым тонами представлены два вида смешения: разбелка и смешение с цветовыми тонами *ранга*.
51. В зависимости от (желаемой) светлоты чхави... – *chavīnām-anurūpataḥ*.
52. Стамбхана (*stambhanā*) – в технике приготовления грунтов и красок *стамбхана* означает «закрепитель». Этим словом называли обычно смолы и соки различных растений, употреблявшиеся в качестве связующих. В данном контексте термином *стамбхана* обозначается белый пигмент, употребляемый для разбелки. Повидимому, независимо от этимологии слова *стамбхана* значит здесь «разбеливатель». Понимать *стамбхана* как препятствие цветовому тону, как считает Гунасингхе, нет оснований, ибо этот пример как раз игнорирует различия по цветовому тону.
53. Дурва (*dūrva*) – вид проса *Panicum dactylon*.
54. Каниттха (*kapittha*) – дерево *Feronia Elephantum*.
55. Мудга (*mudga*) – бобовое растение *Phasoleus Mungu*.
56. Пандура (*pāṇḍura*) – растение *Anogeissus Latifolia*.
57. В несколько раз теряет в цветовом тоне... – *virāṅgas... anekadhā*.
58. (Оттенки) синей сойки (*saśa*) – в тексте чтение *maśa* требует эмендации. Следует читать *saśa* «синяя сойка». Ср. ТКх 27.15.
59. (Различными) соединениями и делениями... – *yathāyogavinīśayāt*.
60. Соединенного с белым лаком... – *lākṣayā śvetayā*.
61. Родхра (*rodhra*) – дерево *Cymprocus Racemosa*. Из его коры получали красную краску.
62. Красящие вещества (*raṅga-dravyāṇi*) – природные красители: минеральные и органические.
63. Золото – *kanaka*.
64. Тальк – *abhraka*.

ТКх. Адхья 41

1. *Живопись известна четырех видов... (citraṃ caturvidhaṃ proktaṃ)* – ср. ТКх 49, прим. 31, где живопись объявляется *trividhaṃ* «трех видов». По-видимому, исходная классификация различала три вида живописи. Практика создания четверичных моделей (ср. концепцию четырех рас в НШ) добавила еще один вид, но для него не нашлось значимого слова. Поэтому пришлось ввести слово *miśra* «смешанный», что нередко в подобных классификациях.
2. *Сатья (satya)* – «действительная», «истинная». Судя по описанию, это иконографическая живопись, представляющая различных божеств и царственных персонажей при обязательном соблюдении пропорций. Указание на подобие/соответствие (*vādṛśya*) какому-либо из миров означает соответствие *pyne*. Упоминание об изображении человеческого тела удлинённым (*dirghaṅga*) свидетельствует об установке на высший тип (*uttama*) пропорционального измерения по трехчленной классификации (*pratāṇam trayam*) (см. ТКх 39.37). Отсутствие упоминания *стхан* и композиции, возможно, свидетельствует о фронтальных изображениях, предназначенных для почитания в святилищах и храмах.
3. *Вайника (vaiṇika)* – значение слова неясно. По описанию можно думать, что это та живопись, на которую в первую очередь ориентирована ЧС, т. е. живопись, украшавшая частные дома и жилое пространство царского дворца (но не здание царского совета). Для нее характерно многообразие *стхан*, т. е. многофигурные композиции, упоминаются пропорции, но не высшего типа: человеческая фигура не должна быть удлинённой (*na dirgha*), существенна композиция – «размещение фигур на плоскости» (*bhūlamba*).
4. *Нагара (nāgara)* – для этого вида живописи не указывается на важность соблюдения пропорций и *стхан*. Возможно, имеются в виду росписи частных домов (см. ТКх 43.11) и *читрашалы* «дома читры» – своего рода картинные галереи, куда заправлялось заходить буддийским монахи́ям (см. ТКх 43.12–13). Термин характерен для многих классификаций.
5. *Где человеческое тело представлено «четырёхугольным»... (catuṛaśra)* – ср. ТКх 39.37.
6. *Обладающим полнотой... (susampūrṇa)* – это определение обычно относится к *стханам*. Ср. ТКх 39.5; 39.31.
7. *Не удлинённым... (na dirgha)* – т. е. не относящимся к пропорциям высшего типа.
8. *Не деформированным... (na ulvanākṛtim)* – т. е. выполненным без нарушения пропорций и *стхан*.
9. *В соответствии с пропорциями, позами и правильно организованной поверхностью... (pratāṇasthānalambādhyām)* – имеются в виду три основные *гуны* живописи.
10. *Щрочно поставленными... – dṛdhopacita*.
11. *Округленными... – vartula*.
12. *Не массивными... – na ghana*.

13. *Три вида моделировки (tīrasaśca vartanāh)* – о моделировке см. подробнее с. 73–76.
14. *Моделировка (производимая) листьями (patravartanā)* – этот вид моделировки, по-видимому, как и третий, связан со светлотными различиями *чхави* и подразумевает способ нанесения пигмента.
15. *Ахайрика (āhairikavartanā)* – моделировка добавленным цветом, имеется в виду моделировка путем противопоставления цветовых тонов, то есть восходящая к театральному гриму.
16. *Моделировка (производимая) точками – binduvartanā.*
17. *Моделировка штрихами, подобными листьям (patrakṛtibhī rekhabhūh)* – имеются в виду линии в виде прожилок листьев.
18. *Определяется как в высшей степени тонкая... – atīva kathitā suksmā.*
19. *Связанная с остановкой (кисти)... – stambhanāyuktā.*
20. *Неотчетливость – avibhaktatva.*
21. *Представление (божества) в форме смертного человека (manavākārātā)* – нарушение иконометрического и иконографического канона.
22. *Изображение недозволенного (samvirudhatva)* – см. ТКх 43.
23. *Недостатки живописи (citradoṣāḥ)* – ср. учение о недостатках в ранних сочинениях по поэтике и театральному искусству.
24. *Базовые составляющие живописи (guṇāḥ citrasya)* – здесь *гуны* – это реалии, отдельные начала, на которые разлагается опыт. *Гуны* живописи ближе к *гунам* ранней *санкхьи*.
25. *Кшья и вриддхи (kṣayavṛddhi)* – в этой матрике *гуны* живописи *стханы (sthāna)* и *кшьявриддхи*, в отличие от ТКх 39, рассматриваются как разные свойства. При этом разделение *кшьявриддхи* на два списка, видимо, связано с числовой заданностью набора *гун*.
26. *Орнаментация (bhūṣaṇa)* – имеются в виду различные декоративные признаки изображений (здесь термин несет чисто числовую функцию).
27. *Считаются... украшением... (bhūṣaṇa)* – в учении ЧС противопоставляются базовым составляющим живописи, которые определяются в основном иконометрией, видом кинестезии в представлении человеческой формы и принципами композиции (*bhūlamba*).
28. *Наставники (m. sg. ācārya)* – здесь имеются в виду мастера, владеющие главным художественным средством живописи-читры – линейным рисунком.
29. *Знатоки-ценители (vicakṣanāḥ)* – противопоставляются мастерам как ценители утонченных (не обязательных) средств выразительности – таких, как моделировка. Ср. «живопись с моделировкой считается лучшей».
30. *Женщины любят украшения... (striyo bhūṣaṇam icchanti)* – фраза, по-видимому, вве-

денная для подтверждения четверичной классификации *бхушан* (ср. троичную классификацию в ТКх 39).

31. *Обилие цвета (varṇāḍhyam)* – имеется в виду излишнее применение ярких цветов, что привлекает внимание.
32. *Постижимое сознанием каждого...* – *sarvasya cittagrahaṇaṁ yathā*.
33. *Неправильная сидячая поза (durāsāna)* – различные сидячие позы (*āsāna*) описаны в ТКх 24. (Правильные асаны принимаются мастером во время совершения ритуалов, в том числе медитации, перед началом живописной работы, в период исполнения ее и при освящении живописи в конце ее.)
36. *И другие (помехи) сосредоточенности...* – *anyacittatā*.
38. *Тщательно нанесен на поверхность...* – *svānuliptāvākāśa*.
39. *Лишен слепней и москитов...* (*nirdaṁśamaṣakā*) – ср. ТКх 40.3.
40. *Хорошо защищенный* – *abhigupta*.
44. *Моделировка тоном ранга (raṅgavartanā)* – по-видимому, этот термин, употребленный в колофоне, соответствует второму виду моделировки (*āhairikavartanā*), происходящей от грима и представляющей собой модуляцию.

ТКх. Адхьяя 42

1. *Как богов... (yathā devās)* – подразумевается та же система пропорций, которая предназначалась для царя и божества.
2. *Волосы на теле... (loma)* – имеется в виду один из признаков *махануруши*.
3. *Риши (ṛṣayaḥ)* – божественные мудрецы, слагатели ведийских гимнов. Здесь имеются в виду так называемые эпические *риши*.
4. *Гандхарвы (m. sg. gandharva)* – см. прим. 8 к адхьяе 4.
5. *Дайты (m. sg. daitya)* – вид демонов (*асуров*), дети Дити и Кашьяпы, гиганты, боровшиеся с богами. Враги жертвоприношения. Наиболее известны из них Хираньякша, Ваджранга и зодчий Майя (строитель Трипуры, разрушенной богами).
6. *Домашний жрец – purohita*.
7. *С пучком волос на макушке... (jaṭajūta)* – характерный признак отшельников-шиваитов.
8. *В шкуре черной антилопы... (kṛṣṇājīṇā)* – шкура антилопы на плечах – основной атрибут брахманов, а также символ всей земли (материка) Джамбудвипы.
9. *Исполненными блеска... (tejasānvita)* – в приложении к человеческому телу блеск означает качество жизненной энергии. Этим свойством должны обладать все религиозные подвижники.
10. *Мукута (mukuta)* – диадема, вид царской регалии.

11. *Шикхара* (*śikhara*) – шиньон как признак высшей жизненной силы. Относится к категории *pararūpa*.
12. *Ушниша* (*uṣṇīṣa*) – выступ на темени – один из признаков *махануруши*.
13. *Снахмуренными бровями...* (*bhṛūkūṭimukha*) – признак, указывающий, что изображение относится к гневной расе.
14. *С круглыми глазами...* (*vartulākṣa*) – признак гневной *расы*.
15. *Устрашающими ртами...* (*bhīṃavaktra*) – имеется в виду широко открытый рот как признак гневных божеств.
16. *Одежды... должны быть совсем короткими...* (*abhyuddhato-veśaḥ*) – короткая одежда – признак мифологических персонажей низкого ранга.
17. *Видьядхары* (m. sg. *vidyādhara*) – класс полубогов, обитающих в воздушном пространстве, спутники Индры, хранители магического знания.
18. *В пропорциях (типа) малавья...* – см. прим. 24 к адхъяе 35.
19. *В пропорциях (типа) ручака...* – см. прим. 25 к адхъяе 35.
20. *В пропорциях (типа) шашака...* – см. прим. 26 к адхъяе 35.
21. *Пишачи* (m. sg. *piśāca*) – мифические существа низшего уровня, другое название *бхуты* (m. sg. *bhūtā*). См. также с. 25.
22. *Праматхи* (m. sg. *pramatha*) – «мучители», мифические существа низшего уровня, принадлежащие свите Шивы.
23. *Киннары... с мордой лошади...* (m. sg. *aśvavaktra*) – образ мифических музыкантов, см. также прим. 11 к адхъяе 4.
24. *Гана* (*gāṇa*) – замкнутая группа низших божеств, составляющая свиту бога Шивы, возглавляемую Ганешей.
25. *Васудева* (*Vāsudeva*) – имя одного из четырех божественных братьев (*вришние*), почитавшихся в С-З Индии в середине – конце I тыс. до н. э., царь Ядавов из Лунной династии.
26. *Самкаршана* (*Samkarṣaṇa*) – имя одного из *вришние*. Под именем Баладевы почитался как воплощение космического змея.
27. *Прадьюмна* (*Pradyumna*) – имя одного из *вришние*.
28. *Анируддха* (*Aniruddha*) – имя одного из *вришние*.
29. *Темными, подобно лепестку синего лотоса...* (*nīlotpala*) – определение дается с позиции теории цвета, изложенной в ТКх 27.
30. *Женщины благородных семейств* – f. sg. *kulastrī*.
31. *Соответствующими типу изображения...* – *sadrśās*.
32. *Хранитель гинекея* – *kañcukin*.

33. *Со сдвинутыми бровями...* (*bhrukuṭī-mukha*) – см. прим. 13.
34. *С надменными взглядами...* – *uddhata-darśanaḥ*.
35. *(Мир) друшты должен быть изображен вполне сходным...* (*susadrṣṭa*) – представление сходным есть первичное делание (*pradhana*), из которого возникает мир живописи (ТКх 42.18).
36. *Вахана* (*vahana*) – в индуистской мифологии и иконографии – зооморфный или растительный атрибут божества, на котором бог изображен передвигающимся или восседающим.
37. *Горы... в виде сети каменных глыб...* (*parvataṁ tu śilājālaiḥ...*) – один из основных иконографических элементов организации живописного пространства *бхуламба* наряду с изображением деревьев и архитектуры. Воплощает Мировую гору (Меру) и изображается в виде горной гряды, состоящей из каменных глыб кубической формы (*caturaśṭa*), – подобие небесной тверди. Стороны кубических объемов скал переданы с помощью моделировки *ранга-вартана* – противопоставление света и тени разными хроматическими цветами (здесь красным и желтым, см. ил. на с. X). Иконографический элемент *parvata* соответствует «горкам» в древнерусском искусстве и в некоторых других изобразительных системах.
38. *Питьевой дом* (*paṇīya-śālā*) – навес у городской дороги для раздачи питьевой воды.
39. *Царская дорога* (*rājā-marga*) – главная улица в городе, ведущая к царскому дворцу, по которой могут проходить процессии слонов и конских упряжек.
40. *Войско четырех видов* (*caturaṅga-bala*) – войско состояло из колесниц, слонов, всадников и пехотинцев. Словом *caturaṅga* обозначали игру – предшественницу шахмат.
41. *Абхисарика* (*abhisārikā*) – в индийском поэтическом каноне героиня, идущая ночью (в первую стражу) на свидание с возлюбленным.
42. *Дваждырожденные* (*dvijati*) – под этим термином имеются в виду люди, относящиеся к первым трем варнам индийского социума, обычно брахманы.
43. *Осень* (*śarad*) – сезон, наступающий после периода дождей. В одних областях – месяцы *Bhādra* и *Āśvina*, в других – *Āśvina* и *Karttika*. Живописная иконография этого сезона *sahamśapadmasalilam śaradamtu tadā likhet* «Пусть он (художник) изображает осень водоемами с гусями и лотосами».
44. *Хеманта* (*hemanta*) – преддверие холодов – месяцы *Agra-hayana* и *Pausa* (с середины ноября до середины января). Иконографический образ этого сезона для художника – скошенные посевы.

ТКх. Адхья 43

1. *Девять рас* (*navarasa*) – в живописи термин *раса* обычно соотносится с глаголами *kṛ* «делать» и *likh* «живописать», «изображать». При этом *раса* сводится к показу ее возбудителей, т. е. предметов и ситуаций, которые соотносятся с определенны-

ми эмоциональными состояниями. Значение этих ситуаций сохраняется за ними в любом контексте. В ранних трактатах по искусству танца и в НШ известно четыре расы, затем – восемь рас. Появление девятой расы (*śāntarasa*) (см. также прим. 10) засвидетельствовано в поздней редакции НШ, применительно к поэтике – в сочинении Удбхаты (VIII в.). По-видимому, во время редактирования «Сутры о танце» девятая раса только вводилась в основной список рас в связи с переходом от восьмеричной к девятирочной классификации.

2. *Раса шрингара* (*śṛṅgāra-rasa*) – термин обычно переводится как «эротическая *раса*». По-видимому, это позднее осмысление *расы* (на уровне последней редакции НШ). Оно не соответствует значению, представленному в ранних танцевальных сутрах. По-видимому, исходное понимание (и наименование) этой *расы* – *kānti*. Описание этой *расы* в ЧС не связано с эротическими значениями («любовь в разлуке», «любовь в соединении»), а представляет собой классификацию тех предметов и состояний, которые относятся к благоприятному (все притягательное, приятное, красивое), и в широком смысле скорее относятся к категории *māṅgalya*.
3. *Раса смеха* (*hāsyā-rasa*) – входит в состав основных *рас*. Соотносится с белым цветом. Смех относится к категории *māṅgalya*.
4. *Раса печали* (*karuṇa-rasa*) – относится к вторичным *расам*. Цвет (*kapota*) «сизый».
5. *Раса отваги* (*vīra-rasa*) – относится к основным *расам*. Цвет – *gaura* «светлый-золотистый». Об одной гипотезе происхождения этой *расы* см.: Алиханова 2008: 205.
6. *Раса гнева* (*raudra-rasa*) – относится к основным *расам*. Наименование получила от Рудры-Шивы как гневного божества, связанного с разрушительным аспектом бытия мира. Цвет – красный (относится к тому, «кто тебя ненавидит»).
7. *Раса страха* (*bhayānaka-rasa*) – относится к вторичным *расам*.
8. *Раса отращения* (*bibhatsa-rasa*) – относится к основным *расам*. Связана с тем, что является неблагоприятным (*amāṅgalya*) (относится к тому, «что тебе неприятно»).
9. *Раса удивления* (*adbhuta-rasa*) – относится к вторичным *расам*. Слово *adbhuta* построено как гиперкоррекция от *abbhavati* (*a+bhu*) – «небылица» (ср. пали *abbhuta*).
10. *Раса покоя* (*śānta-rasa*) – первоначально не входила в систему основных противопоставлений *рас* (см. прим. 1). Считалась не имеющей определенного цвета (*avarṇa*). Ср. ТКх 30.4.
11. *Приятное* (*kānti*) – см. прим. 2.
12. *Притягательное* (*lāvaṇya*) – слово происходит от *lāvaṇa* «соль» (*lavāṇya* «сваренное с солью, вкусное, приятное»). Термин относится к звукам поэтической речи, входит в основной набор свойств искусства живописи (КС) (см. ТКх 41 (*lāvaṇyaujojanam*)).
13. *С нежными линиями контура...* (*lekha-mādhurya*) – линии контура должны быть плавными, не допускать вогнутостей и острых углов.
14. *Деформированные...* (*vikāṭa*) – среднеиндийская форма (соответствует скр. *vikṛta*).

15. *Верхней половиной тела...* (*hasta*) – слово *hasta* (букв. «рука») употреблено в значении, принятом в танцевальном искусстве, т. е. все части тела выше пупка.
16. *Шмашана* (*śmaśāna*) – площадка для сжигания умерших. Там же совершались казни преступников.
17. *Производящим расу отвращения...* – *bībhatsarasodbhava*.
18. *Стремление скрыть беспокойство...* – *vinītaromāncacinta*.
19. *Таркишья* (*tārṇṣya*) – мифологический персонаж. Представлялся в виде коня, позднее отождествлялся с Гарудой.
20. *В сидячих позах...* – *āsanabandhana*.
21. *В (частных) домах...* (*gṛheṣu*) – слово «дом» здесь противопоставляется *rajaśveśman* «царский дворец».
22. *Представлены...* (*lekhanīya*) – букв. «нарисованы».
23. *В храме божества...* – *devaveśmanī*.
24. *В зале для царского совета...* – *sabhāveśmāsu*.
25. *Быка с рогами-сокровище...* (*nidhi-śṛṅgānvṛṣān*) – в индуистской мифологии «рогатый бык» относится к группе священных предметов и животных (*nidhi*) (один из подобных наборов считают сокровищами бога богатства Куберы).
26. *Слона с хоботом-сокровище...* (*nidhi-hastamatāṅgajān*) – относится к *nidhi*; см. также прим. 25.
27. *Видьядхаров-сокровище...* (*nidhi-vidyadharān*) – относится к *nidhi*; см. также прим. 21 к адхьяе 42.
28. *Гаруда* (*garuda*) – царь птиц, *вахана* Вишну.
29. *Хануман* (*hanuman*) – мифический царь обезьян, сын Ваю. В «Рамаяне» соратник Рамы в борьбе с демоном Раваной.
30. *Особенно благоприятным...* – *sumāṅgalya*.
31. *В (частных) домах людей...* (*gṛheṣu nṛṇam*) – здесь противопоставляются частные дома и пространство царской резиденции *rājaśveśman*.
32. *Не должно быть сделано собственной (рукой)...* – *na kartavyam ātmanā*.
33. *Слабость или излишняя толщина контура...* (*daurbalyam sthūlarekhatvam*) – качество линии контура – основное свойство выразительности живописи.
34. *Неотчетливость* (*avibhaktatvam*) – несоответствие одной из основных *гун* живописи *vibhaktata*, предполагавшей соединение предварительно размежеванного, чтобы не допустить смешения *saṁkara*.
35. *Искривленные линии* – *vakrarekhatvam*.
36. *Неподобающее смешение цветов* – *varṇānām saṁkara*.

37. *Лишенная замысла...* (*cetanārahitam*) – см. Гл. IV.1.
38. *Считается невыразительной...* (*aśāstaṁ prakīrtitam*) – или «не несущей сообщения», «не наставляющей».
39. *Словно танцует...* (*lasatīva*) – имеется в виду танец *lāsya*, сопровождаемый инструментальной музыкой, воплощавший любовные чувства.
40. *Словно обнимает...* – *śliṣyatīva*.
41. *Кажется обладающей дживой...* (*sajjīva iva dṛśyate*) – *jīva* «дух», «душа», жизненное начало человека как конечного существа, подверженного перерождению.
42. *Обладает благоприятными признаками...* – *śubha-lakṣaṇam*.
43. *Мертвого...* – в тексте, по-видимому, ошибка: *vṛttam* вместо *mṛtam*.
44. *Обладающим собственным разумением (мастером)...* – *dakṣa*.
45. *Ни с чем не сравнимую радость...* – *prītim... atūlyam*.
46. *(Пророчества) дурных снов* – *duḥsvapnadarśanā*.
47. *Домашнее божество* – *gṛhadevatā*.
48. *Дхарме, артхе и каме...* (*dharmārthakāma*) – триединство целей человеческой жизни (*trivarga*) в индуизме: соблюдение нравственного долга (*дхарма*), достижение выгоды (*артха*), получение чувственных удовольствий (*кама*). Эти цели провозглашаются «Читрасутрой» для живописи «домов людей» и «царского дворца».
49. *Знамя Индры* (*vaijayaṇṭi*) – букв. «победоносное», штандарт бога Индры, который во время ежегодного праздника воздвигался в честь победы над демоном Вритрой на специально сооружаемых помостах.
50. *Различие в представлении выпуклостей и впадин...* (*nimnonnata-vibhāga*) – имеется в виду живопись с моделировкой (*vartanā*), см. ТКх 41.
51. *Помещения одной фигуры впереди другой...* (*sammukhatvamathaitēṣam*) – см. с. 53, 58.
52. *К пластике из глины...* (*pustakarmaṇ*) – здесь имеется в виду бутафория.
53. *Способствующее дхарме, каме, артхе и мокше...* – это провозглашение четырех целей человеческой жизни (*catuṣvarga*): трех перечисленных (прим. 48) и *мокши* (*мокṣа*) – освобождения от перерождений в *сансаре*.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ТКх. Адхьяя 27

НРИТТАСУТРА*

1. Знатокам *натъи* должны быть известны
Четыре вида *абхинайи*:
«Речевая», «привнесенная», «телесная»,
А также «естественная».
2. «Речевая» получила название от речи.
Выслушай, владыка людей, относительно «привнесенной».
«Привнесенная» также бывает четырех видов:
«Бутафория», «украшения»,
3. «Представление тела» и «живые объекты».
Изготовление подобий из глины,
Дерева, ткани, кожи,
А также из меди
4. Известно как бутафория *пуста*.
Техникой бутафории, о лучший из людей,
Мастер *натъи*
Изготавливает маски *пратиширша*,
5. Богов, данавов, *якиш*,
Слонов, коней, антилоп и птиц.
«Украшения» известны двух видов:
«Гирлянды» и «уборы одежды».
6. «Представление основных и дополнительных частей тела»
Бывает различным, о царь,
И должно опираться на знание
Занятия и происхождения,

7. А также на знание тонов *ранга*, места и области,
О лучший из царей.
Теперь расскажу тебе, царь,
О «представлении тела» с помощью цвета.
8. Известны пять основных цветов,
О лучший из царей:
«Белый», «красный», «желтый»,
«Черный» и «зеленый».
9. Число промежуточных цветов в (этом) мире,
Получаемых от соединения одного (цвета)
С двумя или тремя по своим склонностям и намерениям,
Определить невозможно.
10. Произведя бесчисленные соединения (цветов) в этом мире,
Расскажу тебе, о лучший из царей,
О разделении цветов
На «светлые» и «темные».
11. Этим определяются два вида *чхави*
Всех (вещей) в этом мире:
(Светлая группа) *гаури* состоит из пяти видов,
(Темная) *шьяма* – из двенадцати.
12. «Светлый золота», «светлый слоновой кости»,
«Светлый чистого сандала», «светлый осени»,
«Светлый луны» – таковы, считают,
Пять видов «светлой» группы.
13. (Темная группа), о царь, содержит прежде всего
«Красный темный», затем «темный (растения) *мудга*»,
Потом «темный побегов *дурва*», о царь,
И «темный *панду*»,

14. Затем «зеленый темный *харита*»,
 Потом «желтый темный»!
 Потом «темный (растения) *прияngu*», о царь,
 И «темный обезьяны»,

15. Потом «темный синего лотоса *нилотпала*»,
 Потом «темный (синей) сойки *чаша*»,
 Потом «темный красного лотоса *рактотпала*»
 И «темный тучи».

16. Манифестация этих (цветов)
 Определяется их соответствием цвету субстанции.
 У (живописцев), стремящихся к соединению цветов,
 Красота возрастает.

17. Постигнув различия в типах изображений (*рупа*),
 Расскажу о цветах божеств.
 Те, о которых здесь не упомяну,
 Должны быть «светлыми» *гаура*.

18. (Змея) Васуки следует сделать «темным».
 Наги должны быть «светлыми».
 В югу Двапара *дайти*, *данавы*, *ракшасы*,
 Гухьяки и *пишачи*

19. Должны быть одинаково «бесцветными»,
 Подобно воде.
 Люди на шести континентах должны быть сделаны
 «Светлыми золота».

20. В *варшах* Джамбудвипы, кроме одной Бхараты,
 Люди могут быть разного цвета.
 В Бхаратаварше, о царь, людей следует представлять
 Соответственно их происхождению из разных мест.

21. *Пулинды и дакшинаты* –
Обычно по цвету «темные».
Шаки, яваны, пахлавы, о лучший из царей,
А также *бахлики*,
22. Происходящие из Уттарapatхи,
Обычно бывают показаны «светлыми».
Панчалы и шурасены,
А также жители Магадхи,
23. *Анги, ванги, калинги* –
Обычно по цвету «темные».
Дваждырожденные должны быть «цвета луны»,
Раджанья – цвета «лотоса *падма*».
24. *Вайшьи* – цвета *пандура*,
Шудры – «темными»,
Бхуты, гандхарвы и апсары
Могут быть разного цвета.
25. Цари – оттенка «лотоса *падма*»,
Таковы же – люди счастливые.
Злодеи, подверженные дурному влиянию планет,
Больные и предающиеся тапасу,
26. А также люди благородного происхождения,
занятые тяжелой работой,
Должны быть показаны «темными».
Цвет видимого непосредственным восприятием
Должен быть сделан подобным.
27. Это не следует относить
К богам, *гандхарвам*, царевичам, *сиддхам*,
А также к тем, о владыка людей,
Что прошли посвящение.

КОММЕНТАРИЙ

ТКх. Адхьяя 27 (1–27)

* Перевод с санскрита В.В.Вертоградовой. Выполнен по изданию: Citrasūtra // Viṣṇudharmottarapurāṇa. Third khaṇḍa. Vol. 1. Ed. by (Miss) Priyabala Shah. Baroda, 1958 (Gaekward's Oriental Series, no. CXXX).

1. *Абхиная (abhinaya)* – средства сценической выразительности театрального искусства *натъи*, используемые в морфологическом каноне живописи: *речевая (vācika)*, *привнесенная (āhārya)*, *телесная (aṅgika)*, *естественная (sāttvika)*.
2. *Привнесенная (āhārya)* – включала бутафорию, грим, живые объекты и маски. Эта часть сценических средств была использована *читрой* при формировании практики и теории живописи, в первую очередь в сфере *бхушан* – средств художественной организации.
3. *Бутафория (pusta)* – относится к изготовлению предметов из меди, дерева, глины.
4. *Живые объекты (sajjīva)* – животные, представленные на сцене и изображенные в настенных композициях.
5. *Маски (pratiśirṣāni)* – при их изготовлении использовались различные приемы грима и цветовой моделировки объемов, повлиявшие на приемы стенной живописи.
6. *Основных и дополнительных частей тела (aṅgoraṅga)* – имеется в виду членение тела, связанное с танцевальным искусством (см. прим. 15, 16 к Адхьяе 35).
7. *О «представлении тела» с помощью цвета... (aṅgarasanaṁ... varṇajāt)* – показ тела актера с помощью грима (входит в понятие *читры*).
8. *Известно пять основных цветов... – mūlavarṇāḥ samākhyātāḥ pañca.*
9. *Промежуточных цветов... – antaravarna.*
10. *Соединения (цветов) (varṇasamāyoga)* – здесь имеется в виду «вычитательное» смешение.
11. *О разделении цветов на «светлые» и «темные»... (vibhāgam varṇayoḥ syātamaṅgaurayoḥ)* – условная оппозиция цветов, лежащая в основе индийской теории цвета (см. с. 65, таблица Чхави, с. 67).
12. *Два вида чхави* – имеются в виду различия цветов по светлоте. При этом термин *чхави* могут обозначаться как конкретные ступени светлоты цвета, так и

противопоставление двух групп, условно называемых «светлая» и «темная». Слово *чхави* означает внешний тонкий слой кожи, тегьюмент, от которого зависит «complexion».

13. (*Светлая группа*) *гаури* состоит из пяти видов... – см. таблицу *Чхави*, с. 67.
14. (*Темная*) *шьяма* – из двенадцати... – см. там же.
15. *Мудга* (*mudga*) – растение *Phaseolus Mungo* из семейства бобовых, здесь имеется в виду цвет мелкого темно-зеленого горошка.
16. *Дурва* (*durva*) – травянистое растение *Panicum Dactylon* из семейства злаковых, вид проса.
17. *Панду* (*pāṇḍu*) – светло-желтый цвет (см. табл. *Чхави*, с. 67).
18. *Харита* (*harita*) – желто-зеленый цвет (см. табл. *Чхави*, с. 67).
19. *Приянгу* (*priyaṅgu*) – один из видов травянистого растения *Panicum Italicum* из семейства злаковых, здесь имеется в виду цвет метелки дикого проса.
20. *Нилотпала* (*nīlotpala*) – «синий лотос», растение *Nymphaea Caerulea*.
21. *Ракотпала* (*raktotpala*) – «красный лотос», растение *Bombax Heptaphyllum* из семейства *Nymphaea*.
22. *Темный тучи* (*ghana*) – темно-синий цвет, близкий к черному.
23. *Манифестации этих (цветов)...* (*vyakti*) – их проявление в живописи.
24. *Соответствием цвету субстанции...* (*dravyānūrūpairvarṇair-*) – имеется в виду знание типов изображений (*gūṛa*).
25. *Различия в типах изображений...* (*gūṛaviniścaya*) – имеются в виду иконографические модели.
26. *Васуки* (*Vāsuki*) – царь *нагов*, обитающий в подземном мире Патала. В мифе о пахтании океана участвует в качестве веревки, которой обвязана мутовка – гора Мандара.
27. *Одинаково бесцветными подобно воде...* (*jalasamkāśāḥ saṁmitās tu vivarṇataḥ...*) – ср. определение *vivarṇa*, относящееся к смешанным *варнам*.
28. *Джамбудвипа* (*Jambūdvīpa*) – в эпической космографии один из семи материков (островов), центр мира, вокруг которого располагаются другие *двипы*, окруженные водой. Посреди Джамбудвипы находится гора Меру, к северу от нее – Гималаи, к югу – Бхаратаварша (Индия).
29. *Цвет видимого непосредственным восприятием должен быть сделан подобным...* (*pratyakṣa-dṛṣṭam*) – см. с. 53.

РАСАДХЪЯ*

1. Вот девять рас, известные *натъе*:
«Раса смеха», «раса *шрингара*», «раса скорби», «раса отваги»,
«Расы гнева», «страха», «отвращения», «удивления»
И та, что называется «расой покоя».
2. «Расу покоя» считают «самосотканной».
В перечне рас ее помещают отдельно.
От «расы *шрингара*» происходит «раса смеха»,
От «гневной» – «раса скорби»,
3. От «героической» – «раса удивления»,
От «расы отвращения» – «раса страха».
А теперь, о повелитель людей, –
Цвет этих (рас) и соответствующие им божества.
4. «Расу покоя», о царь,
Считают самопроизвольного цвета,
«Расу *шрингара*» – темного цвета,
«Расу гнева» – красного.
5. «Раса смеха» имеет цвет белый,
«Раса страха» – черный,
«Героическая» – светлый блестящий,
«Раса удивления» – желтый.
6. Цвет «расы скорби» – свинцово-серый,
«Расы отвращения» – синий.
Божество «расы смеха» – Праматха,
«Расы *шрингара*» – Вишну.

7. Божество «расы гнева» – Рудра,
«Расы скорби» – Яма,
«Расы отвращения» – Махакала,
«Расы страха» – Кала.
8. (Божество) «расы отваги» – Махендра,
«Расы удивления» – Брахма,
А божеством «расы покоя»
Считают Парупурушу.
9. Истоком «расы покоя», о царь,
Считают отрешение от желаний.
В *абхинае* ее следует показать
Отмеченной особыми знаками.
10. Из-за проявления сострадания ко всему, живущему в мире,
Сосредоточения, стремления к освобождению,
Когда нет ни счастья, ни несчастья,
Ни зависти, ни вражды,
11. «Раса покоя» ровно расположена
Ко всему, живущему в мире.
Истоком для «расы смеха»
Называют бессвязность речи,
12. Другое ее происхождение –
Несуразность одежды.
«(Раса) смеха» известна двух видов:
«Обращенная на себя» и «обращенная на других».
13. «Обращенная на себя» означает смех над собой.
Когда смех над другими, называют «обращенная на других».
Смех бывает трех видов в зависимости от принадлежности
смеющегося
К высшему, (среднему), или низшему разряду.

14. «Смех-улыбка» высших дваждырожденных
Обычно лишен характерных признаков,
Проявляется в легком расширении скул,
В прелести сощуренных глаз.
15. «Смех (людей) среднего ранга»
Проявляется в показе зубов,
У низших и длинноруких –
В громком хохоте и слезах.
16. «Шрингара раса» бывает двух видов:
Происходящая от соединения и происходящая от разлуки.
Там, где представлена любовь в разлуке,
Там *абхина* безразлична.
17. Представляя любовь в разлуке,
Должны быть показаны десять состояний *камы*.
Притягательность для взгляда, о владыка людей,
Следует показать на первой стадии.
18. Связность ума
Должна быть представлена на второй,
Воспоминание, о лучший из царей,
Определяет третью стадию.
19. Нарушение сна – четвертую,
Исхудание – пятую.
Отвращение к объектам чувственного восприятия
Определяет шестую стадию.
20. Потеря стыдливости (показана) на седьмой стадии,
На следующей – потеря рассудка,
Обморок – на девятой,
И на десятой – смерть.

21. Где есть двое возлюбленных,
Там *абхиная* – «любовь в соединении».
Где показано обилие счастья,
Гирлянды и благовония,
22. Где есть пара: мужчина и женщина,
Известно как «*шрингара* раса».
«Раса скорби», о царь,
Имеет страдание истоком.
23. Ее *абхиная* – дрожь в теле,
Задержка дыхания,
Причитания и плач,
Побледнение лица, одышка.
24. Истоком «расы гнева», о лучший из царей,
Считается гнев (другого).
Этой расы *абхиная* –
Красные глаза, нахмуренные брови,
25. Вспышки ненависти, сопровождаемые смехом,
Скременное оружие, причиняющее боль.
Истоком «расы страха»
Считают испуг.
26. Ее *абхиная* – побледнение лица,
Дрожь в теле, одышка.
Истоком «расы отвращения»
Считается неприязнь.

КОММЕНТАРИЙ

ТКх. Адхьяя 30 (1–26)

* Перевод с санскрита В.В. Вертоградовой. Выполнен по изданию: Citrasūtra // Viṣṇudharmottarapurāṇa. Third khaṇḍa. Vol. 1. Ed. by (Miss) Priyabala Shah. Baroda, 1958 (Gaekward's Oriental Series, no. CXXX).

1. *Девять рас натъи (navarasa... natye)* – ср. девять рас *читры* (гл. 43).
2. *Самопроизвольного цвета... (svabhāvavarṇa)* – *шанта раса* не связана с определенным цветом, поскольку как «самосотканная» выходит за пределы «расового космоса», в который встраивался мир *натъи* и мир *читры*. Поэтому *шанта раса* не была принята многими теоретиками.
3. *Расу шрингара – темного... (rasa śṛṅgara śyāma)* – в соотношении *рас* и их цветовых характеристик в этой части трактата наблюдается смешение значения термина *шьяма* «темный», которое он имеет в теории цвета (как относящийся ко всем хроматическим цветам) и значения, известного в обыденном употреблении, где *шьяма* мог означать «темно-коричневый», «смуглый», «черный» (просо *Panicum Frumentacium*). По логике формирования трактата *шрингара раса* должна была бы иметь цвет «светлый-блестящий» (*ujjala*) подобно «светлой одежде» как знаку этой *расы*, выполняющей функции танцевальной *расы канти*.
4. *Героическая (vīra)* – «светлый блестящий» (*gaura*).
5. *Праматаха (Prāmātha)* – мифический персонаж, входящий в группу (*гану*) демонов из окружения Шивы.
6. *Рудра (Rudra)* – ведийский бог бури и разрушения. Позднее отождествляется с Шивой.
7. *Яма (Yama)* – в послеведийской мифологии бог смерти, царь загробного мира, в индуистской космографии повелитель Юга.
8. *Махакала (Mahākala)* – бог, персонификация мирового времени.
9. *Кала (Kala)* – божество, персонификация времени, спутник Ямы.
10. *Махендра (Mahendra)* – одно из имен бога Индры.
11. *Парапуруша (Paraḥ puruṣaḥ)* – одно из имен Вишну.
12. *Отрешение от желаний (vairāgya)* – аскетизм.

13. Отмеченной особыми знаками... (*liṅga-grahaṇatas*) – имеется в виду неизменный знак, который подтверждает существование чего-либо в объекте.
14. Бессвязность речи – *sambandha-pralāpataḥ*.
15. Смех-улыбка – *smita*.
16. В показе зубов... – *dārśitadantas*.
17. В громком хохоте и слезах... – *sāsram... sasvanam ca*.
18. Абхияная безразлична... – *nirvedo 'bhinayakriyaḥ*.
19. Десять состояний камы – *kāmāvasthās*.
20. Потеря стыдливости... на седьмой... – *lajjā-pranāśasaptamyām*.
21. На следующей – потеря рассудка... – *tadantaram – unmadas...*
22. Обморок – на девятой... – *navamyān tu tathā mūrcchā*.
23. Красные глаза, нахмуренные брови... – *raktatvanetrabhrūkuṭiko*.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

- Рассмотрение первого дошедшего до нас санскритского трактата о живописи «Читрасутра» проведено на основе исследования текста, и прежде всего – на воссоздании его генеративных моделей с учетом различных факторов интертекстуальности (для древних знатоков живописи трактат был «виртуальным текстом», поскольку актуально не сложился, но мог предстать полным при включении в изложенную его часть положений из других текстов). Применение подобной методологии исследует механизмы порождения текста, вскрывающие одновременно и механизмы культуры. Это позволило не только описать уникальный случай построения теоретического трактата об искусстве живописи, но и приблизиться к пониманию основ формирования древнеиндийского науковедения.
- Одним из первых при осмыслении способов изложения знания был поставлен метатекстовый вопрос «создателя трактата» о сжатости (*нибаддха*) – пространности (*прастара*) изложения учения. В самом трактате текст ЧС определяется как сжатое изложение, то есть «лишь указание на основные обсуждаемые темы». Составляя его, знаток живописи *читравид* мог по своему усмотрению включать в него то, что известно в имеющихся уже правилах живописи, то есть некоторые положения из других, более ранних текстов, а также из текстов о танцевальном искусстве и пантомиме, которые к этому времени были достаточно разработаны. Однако этот «виртуальный», своего рода интерактивный текст не был пространным. Он был строго основанным на установлении предметов знания и их классификациях.
- Формирование учения о живописи в связи и вслед за танцевальным искусством (*нриттой*) и другими видами искусств было связано с прямым переключением ряда положений из одного текста в другой (*нритта* → *читра*; *гита* → *читра*) и их перестройкой в соответствии с концептуальной установкой читравиды, при этом интертекстуальные элементы формировали новую структуру учения: от *анг* (членов тела) и *лакшан* (характерных признаков) – к *гунам* (базовым состояниям, на которые разлагается опыт) и главное – новый подход к учению.
- Построение учения о живописи в ЧС представляет двухуровневую структуру: основные начала живописи (*гуна*) и средства выразительности (*бхушана*). При

этом центр тяжести постепенно перемещается от первого уровня ко второму. В этой структуре выявляются несколько особенно важных для индийской культуры комплексов, которые ранее в структуре ЧС почти не рассматривались, и которые исследуются нами как феномен лингвокультуры. Сюда относятся учение ЧС о планиметрических моделях *стханах*, концепция *кшаявриддхи*, индийская концепция «мимесиса» *садришья*, теория цвета *чхави*.

- Эти учения, как удалось установить, представляют осмысление изобразительных проблем живописи в рамках некоторых известных в то время философских учений, прежде всего *ньяйи* и *вайшешики* (имплицитно) и отвержению некоторых положений других учений (*миманса*). Отчетливо просматривается учение Дигнаги о реляциях. Такие построения имеют самостоятельную философскую ценность как особый способ объяснения мира и заслуживают специального исследования.
- Закон *кшаявриддхи* (как закон трансформации рисованного тела на плоскости стены), по сути, представлял главную теоретическую и техническую основу индийской живописи, подобно учению о линейной перспективе для живописи Возрождения (при совершенно иных основах, сущности и осмыслении этих методов-теорий). Этот закон при овладении основными моделями – разворотами давал возможность художнику «писать на стене телами» и создавать единство всего пространства-мира.
- В учении о трех видах (*видха*) живописи (*сатья*, *вайника*, *нагара*) – едва ли можно видеть описание локальных особенностей или даже манер живописи, как это пытались представить некоторые исследователи этой матрики. В них проступает общая полная характеристика живописи, в которой, кроме морфологических, задействованы социокультурные и социолингвистические ее аспекты. С точки зрения соотносительности живописи с ее позицией в мире ее аналогии – «святилище богов», «царский дворец (покои)», «городское предместье», с точки зрения социолингвистической – это «санскрит», «праkrit» и «апабхрамша». Эта трехчленная классификация (идущая от языка), введенная в *читравидью* через пение (*гиту*), охватила многие тексты, посвященные изложению знания. (Ср. классификацию видов архитектуры: *дравида*, *вессара*, *нагара* и многочисленные варианты в поэтике.)
- Что касается датировки ЧС, то однозначно датировать памятник невозможно. Но мы можем датировать имеющиеся в нем культурные шаги, культурные задержки, социокультурные и лингвокультурные комплексы, подчас дающие всплеск уникальным построениям теоретической и художественной мысли во многих областях культуры. В целом ЧС – это сложившаяся примерно в IV–V вв. из слагаемых, бытовавших на несколько веков ранее, и подправленная,

но не вполне отредактированная в VII–VIII вв. всеобъемлющая концепция индийской живописи. В дальнейшем подобные попытки не предпринимались. Уточнялись или изменялись отдельные положения и некоторые трактовки древних учений.

- Исследование текста ЧС и его генеративных моделей дает возможность выявить его функциональность. То, о чем рассуждали А. Кумарасвами, И. Нарди и др., а именно, является ли текст пособием для мастеров живописи или путеводителем для публики, можно ответить однозначно: текст не является руководством для мастеров, кроме некоторых небольших частей, которые попали из ранних наставлений по технологии. Это теоретический трактат, старающийся охватить все основные характеристики искусства живописи, при этом излагающий только (*дин-матрам*) основные топики, которые в дальнейшем могут быть изложены сколь угодно подробно. Таким образом, текст ЧС можно отнести к категории *нибандха*.
- С точки зрения структуры текста трактат легитимизируется четырьмя видами прологов, которые составляют его *шабда* («обоснование» или «компетентное высказывание»). Текст о живописи получает первый и основной импульс от лингвистического сочинения Панини. При этом именная основа *пратападика* («то, что не корень и не постфикс») объявляется основой, неоформленной материей (*пракри-ти*) для начала построения сжатого изложения теории живописного искусства.
- Изучение текста приводит к выводу, что за дошедшим до нас метрическим текстом ЧС стоит текст прозаический, типа ранних сутр, по-видимому, посвященный подробному изложению иконометрии, который был транспонирован в текст пуранической традиции (в жанре *самвады*). Сам процесс транспонирования представлен в 35–36-й адхьяях. Именно на такой текст было рассчитано второе вступление к ТКх.
- В ранний период формирования индийского искусства основными героями живописного процесса мы видим мастера и заказчика. Между ними стоит *стхапати* – брахман – знаток ритуала. Цель – создать *деядхарму* – живописное творение как священный дар божеству или храму. Эти отношения сохранились и при исполнении больших стенных росписей, где работали артели мастеров. С распространением придворной живописи выходит на первый план знаток *читравид*. Он противопоставлен и мастеру *читракара*, и массовому зрителю (*бахуджана*), который в связи с появлением домов *читры*, своего рода картинных галерей (*читрашала*), начинает выступать ценителем живописи. В это время возникает еще один вид создателей живописного искусства – любители. К ним (согласно текстам *кавы* и драмы) относились знатные горожане,

ближайшее окружение царя, и даже сам царь. В этой среде зарождается практика рисования «персон», своего рода портретов, связывавшихся с определенными лицами. Такие «портреты» пишут служанки царя, гетеры и даже сам царь, изображающий свою возлюбленную. Появление такого «любительского» искусства было связано и, видимо, «оправдывалось» концепцией *су-садришья* «абсолютное подобие». Воплощение ее, первоначально не имевшей ценности для профессионального искусства, и находившейся в разряде технического мастерства («передать языки пламени», «отличие живого от мертвого»), получило признание в связи с трансформацией учения о *сварупе*, движущегося от утверждения общих к принятию индивидуальных признаков объекта.

- Особенность теории *расы* применительно к живописи, – это ранняя ориентированность на танцевальное искусство, а в его сфере – на вовлеченность в эмоциональную сферу человека «зрения/глаза» как выразителя эмоции. Отсюда концепция *раса-дришти* «расовый взгляд», и именно эта концепция формирует первую классификацию рас в живописном искусстве.
- Теоретическое учение о цвете в ЧС основано на светлотных различиях *чхави* и выступает на двух уровнях: абстрактный цвет *варна* как лежащий в основе структуры универсума противопоставляется цветовому тону *ранга* как единице цветовой палитры индийского живописца *читракары*. Оба уровня противопоставлены третьему уровню, основанному на употреблении конкретных тонов-пигментов *ранга-дравьяни*. Концепция *чхави* лежит в основе теории и практики моделировки древнеиндийской живописи.
- Значительная часть древних и средневековых индийских сочинений по живописи до сих пор не исследована и даже не переведена на европейские языки. Только введение этих памятников в научный оборот позволит провести общее исследование теории и технологии индийской изобразительной традиции и сопоставить ее с традицией европейской и другими мировыми художественными системами. Это особенно актуально для современной гуманитарной науки, философии и культуры, т. к. может подвести человека к новому осмыслению проблемы «вербальности» и «визуальности» в современном мире.

CONCLUSION*

- Examination of the earliest extant Sanskrit treatise on painting, the Citrasūtra (CS), has been undertaken based on textual study, which, in the present case, involves recreating its generative models, while taking into account various factors of intertextuality. This has allowed not only to describe a unique case of the structuring of a theoretical treatise on the art of painting, but also to gain some insight into the laying of the foundations of the Ancient Indian science-of-science.
- Among the first questions to be posed in conceptualising the ways of exposing knowledge was a metatextual one on the part of the “compiler of the treatise,” the question of conciseness (*nibaddha*) vs. extensiveness (*prastāra*) in expounding the teaching. In the treatise itself, the CS text is defined as a concise exposition, i. e., a mere indication of the principal subjects discussed. In compiling such a text, the painting connoisseur *citravid* could, at his discretion, include what was known in the already existing rules of painting, i. e., certain propositions from other, earlier painting texts, as well as those from texts on the arts of dancing and pantomime, which had reached a fairly elaborate stage by that time. This virtual and, in certain sense, interactive text, however, could not be extensive. It was concise, i. e., rigorously based on establishing the subjects of knowledge and on their classifications.
- The formation of the theory of painting—in connection with, and following, those of the art of dancing (*nr̥tta*) and other art forms,—involved the direct switching-over of a number of propositions from one text to another (*nr̥tta* → *citra*; *gīta* → *citra*) and their rearrangement in the latter in accordance with the conceptual goals of the *citravid*, the intertextual elements giving shape to the new structure of the teaching (from the *aṅgas*, the members of the body, and *lakṣaṇas*, the distinctive features,—to the *guṇas* (the basic conditions, into which experience is analysed) and, what is most important, to the new approach to the teaching.
- The teaching on painting as it is being constructed in the CS manifests a two-level structure: the basic components (*guṇa*) of painting and the adornments, or means of expressivity (*bhūṣaṇa*). Gradually, the centre of gravity was shifting from the first

* Перевод на англ. яз. Д. И. Жутаева.

level to the second. This structure permits eliciting several complexes of particular significance to Indian culture, ones that have almost never been looked at as part of the CS structure and that are investigated here as linguo-cultural phenomena. Pertaining to these are the CS teaching on the *sthāna* planimetric models, the concept of *kṣayavṛddhi*, the Indian concept of “mimesis” *sādrśya* and the theory of colour *chavi*.

- It has been possible to establish that, in these teachings, pictorial problems are conceptualised within the framework of certain philosophical systems known at that time, primarily Nyāya and (implicitly) Vaiśeṣika, while simultaneously certain tenets of other schools (Mīmāṃsā) are rejected. The teaching of Dīnnāga on relations is clearly discernible as well. Such conceptual constructions possess an independent philosophical value, as a distinctive way of explaining the world. (Glimpses of the teaching of Dīnnāga may be discerned).
- The law of *kṣayavṛddhi* (as the law of transforming the depicted body on the plane of the wall) was essentially the main theoretical and technical basis of Indian painting, similar to the law of linear perspective for Renaissance art (while taking into account the widely diverging foundations, nature and conceptual reflections of these two methods/theories). The *kṣayavṛddhi* law gave the artist the possibility, once he had mastered the principal models/turns, to “write on the wall with bodies” and thus to create a unity of the entire space/world.
- The teaching on the three types (*vidha*) of painting (*satya*, *vaiṇika*, *nāgara*) can be hardly taken as a description of local peculiarities, or even artistic manners, as has been suggested by some interpreters of this *mātrkā*. Rather, one may discern in them a general, total characterisation of painting, which, in addition to the morphological side of the latter, makes use of its sociocultural and sociolinguistic aspects. From the perspective of painting being correlated with its position in the world, the counterparts of its three types are “the sanctuary of the gods,” “the king’s palace (chamber)” and “the city suburb;” from the sociolinguistic point of view, the counterparts are “Sanskrit,” “Prākṛit” and “Apabhraṃśa.” This three-member classification (originating in, and proceeding from, language theory), that had been introduced into *citravidyā* through singing (*gīta*), went on to encompass many texts devoted to the exposition of knowledge (Cf. the classification of types of architecture: *draviḍa*, *vessara*, *nāgara*, as well as numerous variants of the schema in poetics).
- Speaking about the date of the CS, no unequivocal dating of the text is possible. Yet, what can be dated are the cultural advances, the cultural delays, or stops, the sociocultural and linguo-cultural complexes that are present in the CS and that, from time to time, provided a powerful impetus for unparalleled constructions of theoretic-

cal and artistic thought in many areas of Indian culture. On the whole, the CS represents a comprehensive conception of Indian painting that took shape approx. in the 4th–5th cc., being made up of component parts that had been current several centuries earlier, and was “retouched,” but not subjected to comprehensive editing, in the 7th–8th cc. Subsequently, no comparable attempts were made. It was only individual propositions or interpretations of the ancient teachings that were clarified or changed.

- The study of the CS text and its generative models allows bringing to light its functional purposes. The question pondered by A. Coomaraswamy, I. Nardi and others, namely, whether the text is a handbook for the practitioners of painting or a guide for the viewers, can now be definitely answered: the CS is no handbook for the painter, with the exception of a few small sections, which have their origins in early instructions in painting techniques. It is a theoretical treatise attempting to encompass all the main characteristics of the art of painting and, while doing so, setting forth only (*dimṃātram*) the principal topics, which may be subsequently expounded in any amount of detail. Thus, the CS may be classified as belonging to the *nibandha* type.
- From the point of view of text structure, the treatise is legitimated by its four prologues of different types, the ensemble of which constitutes its *śabda* (validation or authoritative statement). The text on painting receives its main impetus from the linguistic *sūtras* by Pāṇini. It should be noted that the nominal stem *prātipadika* (that which is not a root and not a postfix) is declared to be the basis, the prime matter (*prākṛti*), to serve as the point of departure for constructing a concise exposition of the art of painting.
- Investigation of the text results in the conclusion that the metrical CS as it has come down to us is underlain by a text in prose—possibly, by multiple ones—of the type of the early *sūtras*. It was evidently devoted to the detailed exposition of iconometry and subsequently transposed into a text of the *Purāṇic* tradition (in the *saṃvāda* genre). The process of transposition can be observed in *adhyāyas* 35–36. It is precisely such a text that the second introduction to the TKh was intended to serve.
- In the early period, the main protagonists of the pictorial process were the artist and the patron. Standing between them was the *sthāpati*, the Brāhmaṇa expert on ritual. The purpose consisted in creating a *deyadharmā*: a work of painting as a sacred gift to a deity or a temple. This type of relations was preserved in the case of large mural paintings, executed by artist guilds. With the spread of court painting, the figure coming to the forefront is that of the connoisseur *citraavid*. He is opposed both to the artist (*citrakāra*) and to the mass viewer (*bahu-jana*), who, with the emergence of picture galleries (*citraśālā*) located within the precincts of palaces, begins to be included among those who appreciate painting. Another type of creators of pictorial

art emerges at this time: the amateurs. Among them (according to *Kāvya* and drama texts), were prominent city-dwellers, the closest entourage of the king and even the king himself. It is in these circles that the practice originated of depicting “persons,” creating “portraits” of sorts that were linked to specific individuals. We find such “portraits” painted by the king’s maidservants, by hetaeras and even by the king himself, depicting his beloved. The emergence of such amateur art was connected with, and, evidently, “justified” by, the concept of *su-sādrśya*, “absolute likeness.” The implementation of this concept, which initially had no value for professional art and belonged to the sphere of technical prowess (conveying the tongues of flame or the difference between living and dead objects), gained appreciation with the transformation of the teaching on the *svarūpa*, which was moving away from the affirmation of the general attributes of the object and towards the admission of individual ones.

- The *guṇas* in the CS are not qualities, as in Vaiśeṣika; rather, they represent the foundations of the world order, i. e. they are closer to the *guṇas* of Sāṃkhya. In this case, the structuring of the entire pictorial world—beginning with the “pictorial space,” then filling it with pictorial objects, which are separated from each other, their transformations in this pictorial world—is an affirmation of the integral world perception *māṅgalyam* of this world, as well as of the correspondence *sādrśya* of this “pictorial world” to the world outside painting. The essence of being in this world is *māṅgalya*, securing the future.
- A peculiar feature of the *rasa* theory as applied to painting is its early orientation towards the art of dancing and, in the latter sphere, towards the involvement of “sight and the eye,” as the expressor of emotion, into the emotional sphere. Hence the concept of *rasa-dṛṣṭi* “*rasa* look,” it is precisely this concept that gave shape to the first classification of *rasas* in painting.
- A considerable part of the corpus of ancient and mediaeval Indian treatises on painting has not yet been studied or even translated into European languages. Only introducing these texts into the scholarly discussion will make possible a general investigation of the theory and techniques of the Indian pictorial tradition and comparing/contrasting it to the European one, as well as to other artistic systems of the world. This is of particular significance to present-day humanities, philosophy and culture, since such a procedure can lead humanity to a new conceptualisation of the problem of the “verbal” and the problem of the “visual” in the modern world.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВД	– Вишнудхармоттарапурана
ВП	– Вишнупурана
ВС	– Вайшешика-сутры
ПМЛ	– Панча-махапуруша-лакшана
СМС	– Самаранганасутрадхара
ЧЛ	– Читралакшана
ЧрС	– Чаракасамхита
ЧС, CS	– Читрасутра
ШБр	– Шатапатхабрахмана Рам
AbhC	– Abhilaṣitārthacintāmānī
AP	– Agnipurāṇa
AV	– Atharvaveda
BrS, БрхС	– Bṛhatsamhitā
D	– Dīghanikāya
DhA	– Dhammapada-aṭṭhakathā
DP	– Dictionary of Pāli
GOS	– Gaekward's Oriental Series
GrW	– Grassmann's Wörterbuch
IGNCA	– Indira Gandhi National Centre for the Arts, New Delhi
IHQ	– Indian Historical Quarterly
JAOS	– The Journal of the American Oriental Society, New Haven
JIES	– The Journal of Indo-European Studies, Washington
JISOA	– Journal of the Indian Society of Oriental Art, Calcutta
JOI	– Journal of the Oriental Institute, Baroda
JOR	– Journal of Oriental Research, Madras
KA	– Kautilīya Arthaśāstra
KAB	– Kāvyaśāstrakāra of Bhāmaha
KAD	– Kāvyaśāstra of Daṇḍin
KEWA	– Mayrhofer's Wörterbuch
LV	– Lalitavistara
Mbh	– Mahābhārata
Mṛcch	– Mṛcchakaṭika
MW	– Sir Monier Williams. A Sanskrit-English Dictionary
NS, HC	– Nṛttasūtra
NS, HII	– Nāṭyaśāstra
Pāṇ.	– Pāṇini
Ram	– Rāmāyaṇa
RV	– Ṛgveda
ŚR	– Śilparatna
TKh, TKx	– Tṛtīya khaṇḍa
WZKSOA	– Wiener Zeitschrift für die Kunde Süd- und Ostasiens. Wien.
ZDMG	– Zeitschrift der Morgenländischen Gesellschaft. Wiesbaden

- абхимукха (*abhimukha*) 40, 170
 абхиная (*abhinaya*) 82, 164, 198, 199
 адбхута (*adbhuta*) 84, 187
 адришта (*adṛṣṭa*) 18, 52, 53, 54, 143, 156
 акара (*ākāra*) 52, 57, 72, 88, 157, 169
 акаша (*ākāśa*) 44, 49, 177
 аланкара (*alaṅkara*) 51, 54, 76, 177
 алидха (*ālīdha*) 128, 129
 амангалья (*amāṅgalya*) 187
 анагата (*anāgata*) 108
 ананда (*ānanda*) 84
 анга (*aṅga*) 29, 30, 164
 ангул (*aṅgula*) 29, 113, 114, 124, 165
 анриджу (*aṅṛju*) 40, 41
 антарведи (*antarvedi*) 17, 155
 анукрия (*anukriyā*) 157
 анукрити (*anukṛti*) 164
 анурупа (*anurūpa*) 49, 52, 54
 ардхавилочана (*ardhaviḷocana*) 40, 41
 артха (*artha*) 19, 20, 153, 154, 189
 арча (*arca*) 156, 157
 ативьякхьяна (*ativyākhyāna*) 108
 ахайрика (*āhairika*) 71-75, 135
 ахарья (*āhārya*) 73, 74, 194
 ахарьябхиная (*āhāryābhīnaya*) 73
 ачарья (*ācārya*) 26, 87, 175, 183
 аштанга (*aṣṭāṅga*) 80
 бахирведи (*bahirvedi*) 17, 52, 78, 155
 бибхатса-раса (*bībhatsa-rasa*) 187
 бхава (*bhāva*) 51, 80, 81, 164
 бхавика (*bhāvika*) 51
 бхага (*bhāga*) 42, 169, 174
 бхадра (*bhadra*) 28-37, 111, 114, 137, 138, 165
 бхаянака-раса (*bhayānaka-rasa*) 187
 бхитти (*bhitti*) 39, 44, 49, 82, 172
 бхога (*bhoga*) 84
 бхуламба (*bhūlamba*) 49, 50, 85, 117, 182-186
 бхуми (*bhūmi*) 49, 92, 171
 бхумиламба (*bhūmilamba*) 49-51
 бхушана (*bhūṣana*) 25, 52, 54, 57, 76, 80, 86, 89, 184, 194, 203
 вайника (*vaiṇika*) 77-79, 134, 182, 203, 207
 вайшакха (*vaiśakha*) 177
 вакула (*vakula*) 134
 варна (*varṇa*) 58, 65, 71, 85, 169, 171, 180, 194
 вартана (*vartana*) 15, 26, 71-72, 74-75, 86-87
 вартика (*vartika*) 93, 180
 вастувидья (*vastuvidyā*) 11-12
 ваступуруша (*vastupuruṣa*) 29
 вахана (*vahana*) 186, 188
 веды (*vedī*) 97, 155
 вессара (*vessara*) 79, 203, 207
 вибхага (*vibhāga*) 44, 63, 173, 189
 вибхактата (*vibhaktata*) 56-57, 170-171, 188
 вибхакти (*vibhakti*) 102, 159
 вибхушана (*vibhūṣanā*) 57
 видха (*vidhā*) 54, 203, 207
 викальпа (*vikalpa*) 108
 випарьяя (*viparyaya*) 108
 вира (*vīra*) 84, 200
 вриддхи (*vṛddhi*) 25, 39, 135, 151, 183
 вьянджана (*vyāñjana*) 34-35, 37
 гана (*gāṇa*) 139, 185
 гаура (*gaura*) 59, 64-67, 85, 187, 192, 195, 200
 гуна (*guṇa*) 20, 25, 45, 57, 71, 170, 206
 гхана (*ghana*) 65, 67, 182, 195
 дантагаури (*dantaḡaurī*) 64
 двапараюга (*dvāparayūḡa*) 97, 156, 192
 джива (*jīva*) 189
 дипта (*dīpta*) 19
 доша (*doṣa*) 25, 82, 168
 дравида (*drāviḍa*) 79
 дравья (*dravya*) 44
 дришта (*drṣṭa*) 53
 дришти (*drṣṭi*) 81-83, 205
 дурва (*dūṛva*) 64, 67, 132, 134, 181, 191
 дурванкура-шьяма (*dūrvāṅkura-śyāmā*) 67
 дхату (*dhātu*) 159, 160
 кавья (*kāvya*) 159
 какшавибхага (*kakṣavibhāga*) 50
 калиюга (*kāliyūḡa*) 156
 кама (*kāma*) 153-154, 189
 камбу (*kambu*) 114, 167
 канта (*kānta*) 83

- канти (*kānti*) 56, 83, 200
 капитха (*kapittha*) 132, 181
 карана (*kaṛaṇa*) 43, 48, 80, 117, 123, 171-172
 карнатака (*kaṛṇātaka*) 142
 каруна (*karuṇa-rasa*) 187
 кати (*kati*) 113, 115, 119, 123, 125-126, 141, 166, 177
 критаюга (*kṛtayūga*) 97, 98, 156
 кханда (*khaṇḍa*) 9-11, 14-16, 99, 103, 155
 кшая (*kṣaya*) 38, 39, 171, 173, 207
 кшаябхага (*kṣayabhāga*) 42, 172, 173
 кшаявриддхи (*kṣayavṛddhi*) 38, 39, 42-45, 48, 80, 82, 127, 129, 170, 173, 175, 176, 203
 лаванья (*lāvaṇya*) 124
 лакишана (*lakṣaṇa*) 37, 56, 158, 167, 170, 203
 лекха (*lekha*) 55, 58, 172, 187
 лепана (*lepaṇa*) 92, 179
 лепья (*lepya*) 50
 мадхурья (*mādhurya*) 54-58, 171, 187
 мадхуратва (*madhuratva*) 54-56, 171
 малава (*malava*) 34, 35, 37
 малавья (*mālavya*) 28, 29, 34-37, 111, 114, 138, 140, 165, 167, 172, 185
 мангалья (*māṅgalya*) 54, 55, 83, 209
 мандала (*maṇḍala*) 29, 43, 128, 177
 манибхуми (*maṇibhūmi*) 179
 матсьодара (*matsyodara*) 82, 90, 168
 маха (*maḥa*) 55
 маханагна (*mahānagna*) 31-33
 махапуруша (*mahāpuruṣa*) 26, 27, 31, 33, 36
 митхуна (*mīthuna*) 167
 мишраварна (*miśra-varṇa*) 70
 мудга (*mudga*) 35, 64, 67, 114, 132, 142, 166, 181, 191, 195
 мукута (*mukuta*) 184
 мулаварна (*mūlavarṇa*) 62, 68, 70
 муларанга (*mūlarāṅga*) 63, 180
 нагара (*nāgara*) 53, 77, 79, 134, 135, 203, 207
 натья (*nāṭya*) 57, 84, 190, 194, 200
 нибандха (*nibaddha*) 160, 204, 206
 нигродха (*nigrodha*) 37
 нидхи (*nidhi*) 55, 188
 нийога (*niyoga*) 108
 нила (*nīla*) 59, 62, 67, 86
 нилотпала (*nīlotpala*) 65, 67, 185, 192, 195
 нилотпала-шьяма (*nīlotpala-śyāmā*) 67
 нимна (*nimna*) 74
 нимнонната (*nimnonnata*) 72, 189
 нирукта (*nirukta*) 108
 нритта (*nr̥tta*) 17, 46, 81, 157, 202
 нриттасутра (*nr̥ttasūtra*) 165
 нритья (*nr̥tya*) 81, 83
 ньягродха (*nyagrodha*) 29, 37, 165
 ньяя (*nyāyā*) 161, 203
 падартха (*padārtha*) 108
 падма (*padma*) 82, 90, 114, 116-118, 168, 193
 палаша (*palaśa*) 132
 панду (*paṇḍu*) 64, 67, 191
 пандура (*paṇḍura*) 132, 193
 паравритта (*parāvṛtta*) 40, 170,
 парамашайика (*paramāśayika*) 84
 паривритта (*parivṛtta*) 40, 43, 170, 174
 паримандала (*parimaṇḍala*) 29, 37
 паршвагата (*pārśvāgata*) 40, 44, 169, 170
 папа (*paṇa*) 7, 49, 93
 пипа (*pīṭa*) 62, 67
 пиччила (*picchila*) 130, 178
 пишачи (*piśaci*) 23, 121, 139, 192
 пракрити (*prākṛti*) 103, 160, 204
 пралепа (*pralepa*) 92, 178, 179
 прамана (*pratāna*) 68, 162
 праматха (*pratatha*) 139, 196, 200
 прана (*praṇa*) 58
 прастара (*prastara*) 49, 202
 пратима (*pratimā*) 7, 35
 пратипадаика (*pratipadika*) 102, 103, 159, 204
 пратиширша (*pratiśirṣa*) 190
 пратьякша (*pratyākṣa*) 53, 85
 пратьялидха (*pratyālīḍha*) 128
 притххагата (*pr̥sthāgata*) 40, 43, 174, 176
 прити (*pr̥iti*) 84
 приянгу (*priyaṅgu*) 64, 67, 192
 пуджа (*pūjā*) 98, 155
 пунья (*pūṇya*) 98, 156
 пуруша (*puruṣa*) 26-29, 31, 33, 37, 90, 159, 167
 пуста (*pusta*) 7, 85, 190, 194
 пхалака (*phalaka*) 7, 49, 93
 ракта (*rakta*) 62, 67, 78
 рактотпала (*raktotpala*) 65, 67, 192, 195
 рактотпала-шьяма (*raktotpala-śyāmā*) 67
 ранга (*raṅga*) 7, 15, 54, 63, 71, 85, 86, 89, 132, 134, 136, 180, 181, 184-186, 191, 198, 205, 209

- рангавьятикара (*raṅgavyatikara*) 134
 раса (*rasa*) 51, 68, 81–86, 187, 200, 209
 раудра-раса (*raudra-rasa*) 187
 родхра (*rodhra*) 133, 181
 руна (*rūpa*) 51–53, 57, 87, 88, 99, 156, 164, 169, 192, 195
 ручака (*rucaka*) 28, 29, 34, 37, 111, 114, 138, 140, 141, 165, 185
 сабха (*sabhā*) 83
 саджива (*sajīva*) 58, 189
 садришья (*sādṛśya*) 85, 182, 203, 205, 207, 209
 самана (*sāmāna*) 104
 саманья (*sāmānya*) 30, 51
 самвада (*saṃvāda*) 99, 103, 109, 112, 115, 117, 122, 129, 134, 136, 149, 154, 204
 самджня (*saṃjñā*) 108
 самкара (*saṃkāra*) 86
 сампурна (*saṃpūrṇa*) 89
 самуччая (*saṃuccaya*) 108
 самишья (*saṃśaya*) 108
 сарватобхадра (*sarvatobhadra*) 35
 сарджа (*sarja*) 130, 179
 саттва (*sattva*) 80
 сатья (*satya*) 77–79, 134, 182, 203, 207
 сачикрита (*sācīkṛta*) 169, 176
 сачикриташарира (*sācīkṛtaśarīra*) 40, 169, 176
 свакара (*svākāra*) 157
 сварга (*svarga*) 157
 сварупа (*svarūpa*) 52, 88, 98, 205, 209
 сватантра (*svatantra*) 84
 синдюра (*sindūra*) 134
 стамбхана (*stambhana*) 132, 133, 181
 стхамбха (*stambha*) 30
 стхана (*sthāna*) 38, 40, 41, 43, 44, 82, 122–125, 169, 183, 207
 стхапати (*sthapati*) 87, 204
 сукима (*sūkṣmā*) 72, 74, 76
 сусадришья (*susādṛśya*) 53
 сутра (*sūtra*) 8, 13, 20, 21, 44, 63, 66, 78, 106–108, 154, 158, 160, 161, 175, 187, 204
 тала (*tāla*) 111, 112, 165, 177
 тантраюкти (*tantrayukti*) 162
 теджас (*tejas*) 65, 69
 третаюга (*tretayūga*) 156
 уддеша (*uddeśa*) 108
 удджвала (*ujjvala*) 200
 удджотана (*ujjotana*) 74
 уллепа (*ullepa*) 43, 176
 уллопья (*ullopya*) 78
 упаваса (*upavasa*) 97, 155
 упанга (*upāṅga*) 164
 урна (*ūrṇa*) 37
 утпала (*utpala*) 82, 116–118, 168
 хамса (*haṃsa*) 28, 29, 33–37, 111, 114, 118, 165
 харита (*hariṭa*) 66, 67, 192, 195
 хасья (*hāsyā*) 83
 хеманта (*hemanta*) 186
 чакравартин (*cacravartin*) 34, 36, 37
 чаматкара (*camatkāra*) 76
 чапакрити (*cāpākṛti*) 82
 чари (*cari*) 176
 чатурашра (*caturaśra*) 77, 182, 186
 чаша (*cāṣa*) 65, 67, 192
 четана (*cetana*) 88
 читра (*citra*) 7, 12, 51, 76, 77, 81, 85, 87, 157, 172, 180, 202, 206
 читра-абхаса (*citrābhāsa*) 12
 читравартика (*citravartika*)
 читравид (*citravid*) 26, 46, 87, 89, 175, 202, 205, 206, 208
 читракара (*citrakāra*) 46, 87, 88, 205, 208, 209
 читрараса (*citra-rasa*) 81, 85
 читрасамджня (*citra-saṃjñā*) 51, 87
 читрашала (*citraśālā*) 208
 чхави (*chavi*) 63, 64, 66–71, 131, 132, 181, 183, 191, 194, 203, 205
 чхая (*chaya*) 172
 шанта (*śānta*) 51, 83, 84, 200
 шарира (*śarīra*) 38–41, 44, 47, 169, 172–176
 шастра (*śāstra*) 46, 89, 152
 шашака (*śaśaka*) 28, 29, 34, 37, 111, 115, 138, 141, 165, 185
 шикхара (*śikhara*) 185
 шмашина (*śmaśāna*) 150
 шраддха (*śraddha*) 10
 шрингара (*śṛṅgāra*) 56, 83, 149, 187, 196, 200
 шьяма (*śyāma*) 64, 66, 85, 191, 195, 200
 ява (*yava*) 168, 173
 яджня (*yajña*) 155

БИБЛИОГРАФИЯ

Тексты и словари

- Abhilasīrthacintāmānī** by Someśvara Deva Ed. By R. Shama Sastri. Vol I, Maysore Sanskrit Series, Maysore, 1926.
- Agnipurāṇam**. Ed. by R.Mitra. Vol. I–III. Calcutta, 1873–1878.
- Amarakośa** with the comm. of Rāmāśramī, Bombay, 1915.
- Aparājitaṭpucchā** of Bhuvanadeva. Baroda: Oriental Institute. Dubey, 1987.
- Arthaśāstra** of Kauṭilya. Ed. by R.P. Kangle, Bombay, 1969.
- The Aṣṭadhyāyī of Pāṇini**. Benares, 1937.
- Bṛhat Samhitā** of Varahamihira, with the commentary of Bhattotpala. 2 parts. Ed by S. Dvivedi, Benares, 1895, 1897.
- Caraka-saṁhitā** 1937 – Caraka-saṁhitā of Agniveśa. Sahityājurvedācārya-vyākaraṇatirtha-
dārśanā-śāstrina paṇḍitena Taradattapantena. Banarasa Siti, 1937.
- Citrakarma-śāstra** Ascribed to Mañjuśrī. Delhi: Marasinghe E.W. Śrī Satguru Publications, 1991.
- Citralakṣaṇa** of Nagnajit: Goswami B. N. and Dahmen-Dellapicola A.L. An Early Document
of Indian Art. New Delhi: Manohar, 1976.
- The Citrasūtra** of the Viṣṇudharmottara-purāṇa. Delhi: IGNCA and Motilal Banarsidass, 2001.
- Cone Margaret. 2001. A Dictionary of Pāli. P. I. Oxf.: Pāli Text society.
- Corpus Inscriptionum Indicarum** – Volume 1: Inscriptions of Ashoka by E. Hultzsch, 1925.
- The Daśarūpa** A Treatise on Hindu Dramaturgy by Dhananjaya ed. and tr. by G.C.O. Haas. Delhi-Varanasi-Patna, 1962.
- Grassmann's Wörterbuch** – Grassmann H. 1955. Wörterbuch zum Rig-Veda. Wiesbaden.
- Hemacandra. Deśināmamālā**. Ed. By R. Pischel. Bombay, 1880.
- Kāmasūtra** by Vatsyāyana, with the Commentary of Jayamaṅgala. Ed. By Durgaprasad. Bomday, 1912.
- Kāmasūtra** of Vātsyāyana with Yaśodhara's Jayamaṅgalā
- The Kāvya-darśa** of Daṇḍin. Ed. by R.R. Shastri. Poona, 1938.

- Kāvyaḷamkāra of Bhāmaha. Ed. by Trivedi. Bombay, 1909.
- Kāvyaḷamkāra of Rudrata. Ed. by Durgaprasad and W.L.S. Panasikar. Bombay, 1909.
- Kāvyaḷprakaśa of Mammata. Ed. S.N. Sastri. Vol. I. Varanasi, 1973.
- Kuṭṭanimata by Damodaragupta, with the comm. of Tripathi. Bombay, 1925.
- Manasāra. Manasāra on Architecture and Sculpture. Sanskrit Text With Critical Notes. By P.S. Achārya / Manasāra Series. Vol. III. New Delhi 1979.
- Mānasollāsa of King Someśvara. Vol. II. Ed. By G.K. Shrigondekar. Baroda: Oriental Institute, 1939.
- Mayamata of Mayamuni. Ed. by Mahāmahopadhyāya. Trivandrum Sanskrit Series 65, Trivandrum, 1919.
- Monier Williams – Sir Monier Williams. A Sanskrit – English Dictionary. Delhi.
- The Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabharati by Abhinavagupta. Ed. By Ramakrishna Kane. Vol. I–IV. Baroda, 1926–1954.
- The Nighaṇṭu and Nirukta. Ed. Lakhsman Sarup. P. I–III. Delhi: 1998.
- Petersburger Wörterbuch: Bötling O. und Roth R. 1885–1875. Sanskrit Wörterbuch. St. Petersburg: Kaiserliche Akademie der Wissenschaften.
- Plinius Secundus. 1892–1909. *Plinii Secundi Naturalis Historiae libri XXXVII*. Ed. Carolus Mayhoff. Vol I–V. Lipsiae.
- Pratimamānalakṣaṇam. Ed. by P.N. Bose, – Panjab Oriental Series 18, Lahore, 1929.
- Samarāṅgaṇasūtradhāra of King Bhojadeva. Ed. by K.A.N. Sastri. Vol. II. Baroda: Gaekwad's Oriental Series no. XXV.
- Śilparatna by Śrī Kumāra. Ed. by T. Ganapati Sastri. Trivandrum. 1964.
- Śrī Vātsyāyanapraṇītaṁ Kāmasūtram. Yaśodharaviracitayā Jayamaṅgalākhyayā Ṭikayā Sametam. – Mumbaiyān, 1990.
- The Śukranīti. Ed. By B.K. Sarcar. New Delhi, 1975.
- Uttarādhyāyanasūtram, 3 vols. Atmaram Ji Maharaj. Ed. And transl. by Jainamuni. Lahore, 1939, 1941, 1942 14.
- Vaiśeṣika Sūtras of Kaṇāda with the Commentary of Candrananda. Ed. by Muni Śrī Jambuvijayaji. Baroda: Oriental Institute (GOS 136) 1961.
- The Vakroktijīva by Rājānaka Kuṇṭaka. Ed. S. K. De. Calcutta, 1923.
- Vākyapadīya of Bhartṛhari. Ed. By G. Sāstii. Benares, 1884–1887.
- [Vararuci]. The Prākṛtaprakāśa, with the Comm. of Bhāmaha. Ed. By E.B. Cowell L. 1868.
- Viṣṇudharmottarapurāṇa. Third khaṇḍa. Vol. 3. Ed. by (Miss) Dr. Priyabala Shah, Baroda (GOS 130), 1958.

Исследования и переводы

- Александрова 2008 – *Александрова Н.В.* Путь и текст. Китайские паломники в Индии. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2008.
- Алиханова 2008 – *Алиханова Ю.М.* Литература и театр древней Индии: исследования и переводы. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2008.
- Анандавардхана 1974 – *Анандавардхана.* Дхваньялока («Свет дхвани»). Пер., введ, комм. Ю.М. Алихановой. М., 1974 (Памятники письменности Востока XXXIX).
- Бернштейн 1997 – *Бернштейн Н.А.* Биомеханика и физиология движения. М., 1997. С. 226–233.
- Вертоградова 2002 – *Вертоградова В.В.* Праkritы. М.: «Восточная литература РАН», 2002.
- Вертоградова 2004 – *Вертоградова В.В.* Планиметрические модели в древнеиндийской живописи (вербальный текст и стенопись) // Индия – Тибет: текст и вокруг текста. Рериховские чтения (юбилейные) в Институте Востоковедения РАН. М.: Издательская фирма «Восточная литература РАН», 2004.
- Вертоградова 2012 – *Вертоградова В.В.* «Черная кожа» (*śikṇī tvāc*) или «что чтили не-люди дасью?» (AB XVIII 2.28) // Индия – Тибет: текст и феномены культуры. Рериховские чтения 2006–2010 в Институте востоковедения РАН. М., 2012.
- Герасимова 1978 – *Герасимова К.М.* Тибетский канон пропорций. Улан-Удэ, 1978.
- Гринцер 1987 – *Гринцер П.А.* Основные категории классической индийской поэтики. М.: Главная редакция восточной литературы, 1987.
- Елизаренкова 1995 – *Елизаренкова Т.Я.* О цветовом коде ариев Ригведы/ Ригведа. Мандалы V–VIII. Составление, перевод, примечания Т.Я. Елизаренковой. М.: «Наука», 1995 («Литературные памятники»).
- Елизаренкова 2005–2010 – *Елизаренкова Т.Я.* Атхарваведа (Шаунака). Т. 1–3. Пер., комм. и прим. М.: Издательская фирма «Восточная литература РАН», 2005–2010.
- Елизаренкова, Топоров 1987 – *Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н.* AB X.2: опыт толкования в свете ведийской антропологии/ Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1987.
- Лидова 1992 – *Лидова Н.Р.* Драма и ритуал в древней Индии. М. «Восточная литература», 1992.
- Лысенко 2000 – *Лысенко В.Г.* Категории вайшешики и лингвистическая традиция Индии. Историко-философский ежегодник 98. М., 2000.
- Огнева 1977 – *Огнева Е.Л.* Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства: дис. канд. ист. наук. М., 1977.
- Плиний Старший 1994 – *Плиний Старший.* Естествознание. Об искусстве. Перевод с латинского Г.А. Тароняна. М.: Научно-издательский Центр «Ладомир», 1994.

- Тернер 1983 – *Тернер В.* Цветовая классификация в ритуале ндембу. Проблема первобытной классификации// Символ и ритуал. М. 1983.
- Топоров 2002 – *Топоров В.Н.* Парные заговоры в Атхарваведе (XIX. 28–29)// Петербургский Рериховский Сборник. СПб, 2002.
- Тюлина 2003 – *Тюлина Е.В.* Гарудапурана. Человек и мир. Пер. с санскрита, исслед. и комм. М., 2003.
- Тюлина 2010 – *Тюлина Е.В.* Храм, мир, текст. Вастувидья в традиции Пуран. М., 2010.
- Шохин 2001 – *Шохин В.К.* Ньяя-сутры. Ньяя-бхашья. М. «Восточная литература» РАН, 2001.
- Шохин 2004 – *Шохин В.К.* Школы индийской философии. Период формирования. М., 2004.
- Ямпольский 1993 – *Ямпольский М.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993.
- Brown 1931 – *Brown W. N.* The sources and Nature of Puruṣa in the Puruṣasukta// JAOS, Vol. 51, 1931, p. 114–126.
- Banerjea 1933 – *Banerjea J.N.* Pratimalakṣaṇam. Calcutta University Journal of Letters XXII 2. Calcutta, 1933.
- Banerjea 1956 – *Banerjea J. N.* The Development of Hindu Iconography. Calcutta, 1956.
- Bhattacharya 1974 – *Bhattacharya A.K.* Citralakṣaṇa. Calcutta, 1974.
- Bhattacharya 1976 – *Bhattacharya A.K.* Technique of Indian Painting. Calcutta. Sarasvata Library, 1976.
- Biardeau 1981 – *Biardeau M.* Études de mythologie hindoue. T. I: Cosmogonie puraniques. (Publications de École française D'Extrême-Orient. CXXVIII). P. 1981.
- Chaytanya 1976 – *Chaytanya K.* A History of Indian Painting. Vol. I. The Mural Tradition. New-Delhi, 1976.
- Coomaraswamy 1926–1928 – *Coomaraswamy A.K.* Citralakṣaṇa (Śilparatna Ch.64)// Sir Asutosh Mookerjee Memorial Volume, Patna, 1926–1928.
- Coomaraswamy 1927 – *Coomaraswamy A.K.* History of Indian and Indonesian Art. L. 1927.
- Coomaraswamy 1929 – *Coomaraswamy A.K.* Picture Showman// Indian Historical Quarterly 5, Calcutta, 1929.
- Coomaraswamy 1932 – *Coomaraswamy A.K.* Viṣṇudharmottara (III)// JAOS, 52, 1932.
- Coomaraswamy 1936 – *Coomaraswamy A.K.* Technique and Theory of Indian Painting// Technical Studies 3, Harvard, 1936.
- Coomaraswamy – *Coomaraswamy A.K.* One Hundred References to Indian Painting// Artibus asiae, 4.

- Coomaraswamy – *Coomaraswamy A.K.* An Early passage on Indian Painting // Eastern Art, 3. De 1963 – *De S.K.* Sanskrit Poetics as a Study of Aesthetics. Berkeley, 1963.
- Dürbeck 1977 – *Helmut Dürbeck.* Zur Charakteristik der griechischen Farbenbezeichnungen. Bonn, 1977.
- Faddegon 1969 – *Faddegon B.* The Vaiśeṣika System. Wiesbaden. 1969.
- Filliozat 1974 – *Filliozat J.* Classement des couleurs et des lumières en Sanskrit // Laghu-prabandham. Choix d'articles d'indologie par Jean Filliozat. Leiden: E. J. Brill., 1974.
- Gibson 1978 – *Gibson J.* The Ecological Approach to Visual Perception. New-York: Houghton Mifflin Company, 1978
- Gibson at al. 1969 – *Gibson J. at al.* The Change from Visible to Invisible. A Study of Optical Transmissions // Perceptions and Psychophysics. 5 (1969).
- Goswamy and Dahmen-Dallapiccola 1976 – *Goswamy B.N.* and *Dahmen-Dallapiccola A.L.* An Early Document of Indian Art: «The Citralakṣaṇa of Nagnajit». New-Delhi, 1976.
- Ghosh 1974 – *Ghosh. A.* Jaina Art and Architecture. New Dehli, 1974.
- Gunasinghe 1958 – *Gunasinghe Siri.* La technique de la peinture indienne. Paris, 1958.
- Hacker 1958 – *Hacker P.* Ānvikṣakī. WZKSO, 1958. Bd. 2.
- Hacker 1995 – *Hacker P.* Philology and Confrontation. Ed. By W. Halbfass. N.-Y. 1995.
- Halbfass 1992 – *Halbfass W.* On Being and What there Is. Classical Vaiśeṣika and the History of Indian Ontology. Albani: SUNI Press, 1992.
- Hattori 1968 – *Hattori Masaaki.* Dignaga jñ Perseption. Cambridge, 1968.
- Heesterman 1985 – *Heesterman J.* The inner Conflict of Tradition. Chicago, 1985.
- Jerow 1977 – *Jerow E.* Indian Poetics // A History of Indian Literature. Vol. 5, fasc 3. Wiesbaden, 1977.
- Khandalavala 1974 – *Khandalavala K.* The Development of Style in Indian Painting. Madras, 1974.
- Kramrish 1924 – *Kramrish St.* Viṣṇudharmottaram. III.35–42 (text and transl.). Calcutta, 1924
- Kramrish 1946 – *Kramrish St.* The Hindu Nemple. Calcutta, 1946, vol. I–II.
- Levi 1890 – *Levi S.* Le Théâtre indien. T. 1–2. P., 1890.
- Moti Chandra 1974 – *Moti Chandra.* Studies in Early Indian Painting. Bombay, 1974.
- Nardi 2007 – *Nardi, Isabella.* The Theory of Citrasūtras in Indian Painting: a critical re-evaluation of the Uses and Interpretations. New-York, 2007.
- Oberhammer 1963 – *Oberhammer G.* Ein Beitrag zu den Vada-Tradition Indiens. WZKSOA. 1963, Bd. 7.
- Osborn 1968 – *Osborn H.* Colour Concepts of Greeks // British Journal of Aesthetics. Vol. VIII, № 3, L., 1968.

- Raghavan 1933 – *Raghavan V.* Some Sanskrit Texts on Painting// IHQ, 3, Calcutta. 1933.
- Raghavan 1935 – *Raghavan V.* Two Chapters on Painting in *Narada Śilpasastra*, – JISOA 3, Calcutta, 1935.
- Raghavan 1940 – *Raghavan V.* The Number of Rasas. Madras, 1940.
- Raghavan 1973 – *Raghavan V.* Studies in some Concepts of the *Alamkāra Śāstra*.
- Raja 1963 – *Raja Kunjumi.* Indian Theories of Meaning. Madras, 1963.
- Raja 1990 – *Raja Kunjumi.* The Philosophy of the Grammarians. New-York, 1990.
- Rao 1914–1916 – *Rao T.A. Gopinatha.* Elements of Hindu Iconography, vol. 1–4, 1914–1916.
- Rawson 1961 – *Rawson Ph. S.* La peinture indienne. Paris, 1961.
- Renou 1956 – *Renou L. AV.* X.2 et X.8 sur l'Homme// Études védiques et panineennes. T. II. Fasc. 2. P., 1956.
- Renou 1957 – *Renou L.* Terminologie grammaticale du Sanskrit. P., 1957.
- Renou 1961 – *Renou L.* Grammaire et poetique en Sanskrit// Études védiques et panineennes. T. 8. P. 1961.
- Renou 1978 – *Renou L.* L'Inde fondamentale. Études d'indianisme reunies et presentées par Ch. Malamoud. P. Hermann. 1978.
- Roth 1986 – *Roth G.* Indian Studies, ed. H. Behert and P. Kiefer-Pulz. Delhi, 1986.
- Roth 1990 – *Roth G.* Notes on the Citralakṣaṇa. South Asian Archaeology. Ed. By Mazuno Taddei. Rome, 1990, part 2.
- Ruegg 1959 – *Ruegg D.S.* Pāṇini et Patañjali. Ed. M. Boccard. P., 1959.
- Ruelius 1974, Bd. 124 – *Ruelius H.* Die Indische Proportionslehre, ZDMG, 1974, Bd. 124.
- Ruelius 1974 – *Ruelius H.* Śariputra and Alekhyalakṣaṇa. Göttingen, 1974.
- Tucci 1949 – *Tucci G.* The Tibetan Painted Scrolls. Roma, 1949, vol. I.
- Schlingloff 1988 – *Schlingloff D.* Studies in Ajanta Painting. Delhi: Ajanta Publications, 1988.
- Vatsyayan 1983 – *Vatsyayan K.* The Square and the Circle of the Indian Arts. N.-D., 1983.
- Vertogradova 1988 – *Vertogradova V.* Problems of interpretation of ancient Indian and ancient Greek theory of colour// Journal of the Oriental Institute. Vol. 37, Nos. 3–4, March–June, Baroda, 1988.
- Vertogradova 2010 – *Vertogradova V.V.* Man-made Sacer Locus throughout the religious Paradigm Shift (on the Track of the Snake Cult in Ancient Mathura) // Sacred Topology of Early Ireland and Ancient India. Religious Paradigm Shift, ed. by M.Fomin, S.Mac Mathuna, V.Vertogradova: JIES Monograph Series 57, Washington 2010.
- Yazdani 1955 – *Yazdani G.* Ajanta. Colour and Monochrome Reproductions of the Ajanta Frescoes based on the Photography. L.: Oxf. Univ. Press., 1933, 1955. Pt. II–IV.

SUMMARY

Presented in the monograph «Ancient Indian Painting According to the *Cītrasūtra* from the *Viṣṇudharmottarapurāṇa* (Theory and Techniques)” are a study and the first translation from Sanskrit into Russian of the earliest extant Indian treatise on the theory and techniques of painting (the beginning to the middle of the 1st millennium A. D.). The treatise contains both technical recipes for the preparation of primings, paints, etc., and the earliest (in this field of knowledge) theoretical constructs concerned with aesthetics and art theory (the teaching on proportions, the teaching on colour, the teaching on planimetric models, the teaching on “likeness/correspondence”).

The *Cītrasūtra* (CS) has come down to us as part of the Purāṇic literature. The text of the treatise is multilayered, containing, in places, both losses and late additions. No commentary on the Sanskrit text of the CS is extant. The *sūtra* has never been translated into Russian.

It should be stressed that neither a cultural-research approach to the CS nor attempts at understanding it as a source on art theory are possible without preliminary philological investigation.

In the present case, an examination of the CS has been carried out based on textual study, namely, based on the reconstruction of the generative models of the text, while taking into account various intertextuality factors.

The use of such a methodology, not previously applied to a text on art, gives one the opportunity to investigate the mechanisms of text generation that, simultaneously, shed light on certain mechanisms of culture. This has allowed the author not only to describe the unique case of the construction of a theoretical treatise on the art of painting, but also to uncover certain fundamentals of the formation of Ancient Indian “science-of-science.”

In doing this, the author has succeeded in eliciting a number of complexes of particular importance to Indian culture, which have almost never come under consideration before and which are treated here as “linguo-cultural” phenomena.

Among these are such painting-related constructs as planimetric models (*sthānas/kṣayavṛddhi*), the Indian concept of “mimesis” (*sādrśya*), the concept of colour *chavi*. As it has been possible to establish, these teachings represent a conceptualisation of purely pictorial problems of painting within the framework of certain philosophical systems known at the time, primarily Nyāya and Vaiśeṣika, as well as a rejection of

certain tenets of other systems (**Mīmāṃsā**). Such constructs possess a philosophical value of their own, as a special way of explaining the world.

Of particular interest, both to the history of painting and to cultural theory, is the theory of colour of the *Citrāsūtra*, previously considered by scholars to be enigmatic and nonsensical. Studies in the CS text have allowed the author to conclude that its teaching on colour is a classification based on tonal differences. An interesting comparison is drawn by the author with an Ancient Greek theory of colour preserved in Latin translation by Pliny.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Мандала *мандука*. Схема по К. Ватсьяян.
2. Торс *маханагны* из Лоханипура. III в. до н. э. Музей г. Патны.
3. *Тиртханкар* Самбхаванатха. Карнатака. VII в. (?)
4. Сарватобhadра-пратима. Четырехстороннее скульптурное изображение *тиртханкаров*. Матхура. II–III в. н. э.
5. Сиддхачакра. Ритуальный предмет джайнов (сакральная схема пяти *махапuruш-сиддхов*). Барода. VI в.
6. *Тиртханкар*. Скульптурное изображение *махапuruши* типа *малавья*.
7. Скульптурное изображение *махапuruши* типа *хамса*.
8. *Стхана* «прямая». Прорисовка* изображения бодхитсаттвы из Аджанты V в.
9. Основные *стханы*, представленные в стенописи Аджанты. Прорисовка.
10. *Стхана паривертта*. Фрагмент рельефа из Бодхгаи. II в. до н. э. Прорисовка.
11. *Стхана ардхавилочана*. Прорисовка фрагмента живописной композиции из Аджанты (VII в.).
12. *Стхана сачикрta*. Прорисовка фрагмента живописной композиции из Аджанты VII в.
13. *Стхана паривагата*. Прорисовка фрагмента живописной композиции из Аджанты VII в.
14. *Стхана притхагата*. Прорисовка фрагмента живописной композиции из Аджанты V в.
15. Позиции стрелков из лука (*алидха* и *пратъялидха*). Прорисовка фрагмента живописной композиции из Аджанты V в.
16. Фризовая композиция «Поклонение колесу Дхармы». Стенопись Аджанты II–I в. до н. э. Прорисовка по Д. Шлинглофу.
17. Круговая композиция «Сцена с царем нагов». Стенопись Аджанты V в. Прорисовка по Д. Шлинглофу.
18. Организация живописного пространства *бхуламба*. Фрагмент стенописи Аджанты V в. Схема-прорисовка по Д. Шлинглофу.
19. Графический канон изображения глаза в живописи *раса-дришти* на основе стенописи Аджанты. Прорисовка по Сиварамамурти.

* Прорисовки 8–15 выполнены М.Э. Юдиной

Цветные иллюстрации

1. Небесная нимфа *ансара*. Фрагмент стенописи. Аджанта. Пещера XVII. VII в.
2. Будда с *чхатрой*. Фрагмент стенописи. Аджанта. Пещера IX. VII в.
3. Будда с лотосами. Аджанта. Пещера I. V в.
4. «Всадники». Фрагмент композиции «Принц Вишвантара в изгнании». Аджанта. Пещера XVII. VII в.
5. «Царица Майя, держащаяся за ветку дерева *шала*». Фрагмент композиции «Рождение Будды». Аджанта. Пещера II. V в.
6. «Брахман, получающий вознаграждение от принца Вишвантары». Фрагмент композиции по мотивам «Вишвантара-джатаки». Аджанта. Пещера II. V в.
7. «Буддийские монахи». Фрагмент композиции. Аджанта. Пещера XVII. VII в.
8. Мужская фигура с лошадью. Фрагмент композиции по мотивам «Симхала-аваданы». Аджанта. Пещера XVII. V в.
9. «Пара антилоп в горах». Фрагмент композиции. Аджанта. Пещера I. V в.
10. «Горки». Фрагмент композиции. Аджанта. Пещера XVII. V в.
11. Фрагмент росписи потолка. Аджанта. Пещера I. V в.
12. «Принцесса Ирандати на качелях». Фрагмент композиции. Аджанта. Пещера II. V в.
13. «Ритуал помазания на царство (*абхишека*)». Композиция по мотивам «Махаджанак-джатаки». Аджанта. Пещера II. V в.
14. «Царский выезд». Фрагмент композиции. Аджанта. Пещера XVII. VII в.
15. «Демоницы *якшини* на острове Ланка». Фрагмент композиции по мотивам «Симхала-ваданы». Аджанта. Пещера XVII. V в.
16. «Нападение *макар* на корабль с грузом сандалового дерева». Композиция по мотивам «Пурнаваданы». Аджанта. Пещера II. V в.

Научное издание

Вертоградова Виктория Викторовна

**Живопись древней Индии по «Читрасутре»
из «Вишнудхармоттарапураны» —
ТЕОРИЯ И ТЕХНОЛОГИЯ**

*Утверждено к печати
Институтом востоковедения РАН*

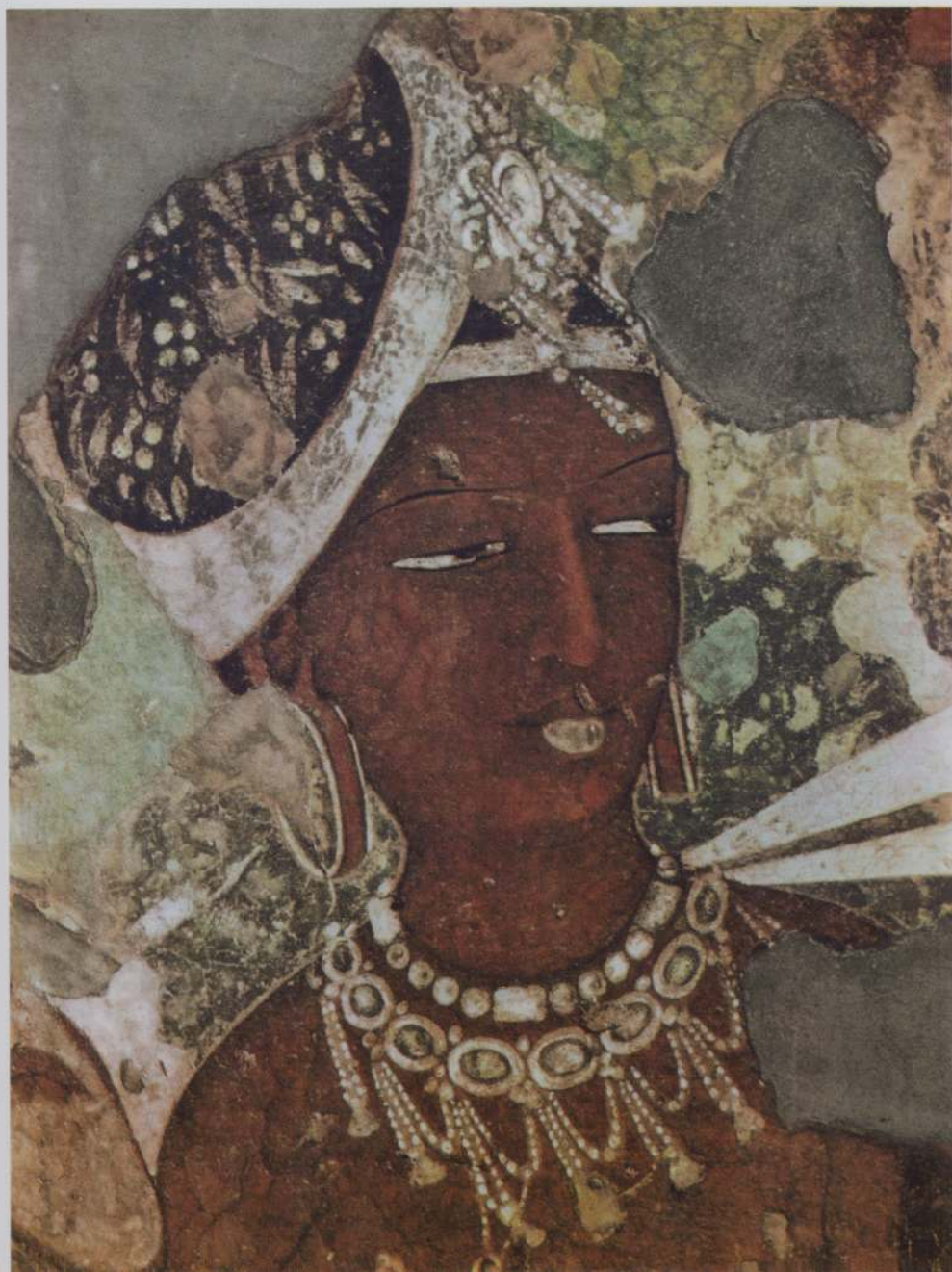
Оригинал-макет,
обработка факсимильных материалов,
компьютерная верстка М.Э. Юдиной

Корректор А.Е. Танчарова

Формат 70×100 ¹/₁₆. Печать офсетная
Усл. п. л. 19,5. Усл. кр.-отт. 24,0. Уч.-изд. л. 23,0
Тираж 500 экз. Изд. № 8565. Зак. № 2286

Издательство «Наука»
117997, Москва, Профсоюзная ул., 90
Издательская фирма
«Восточная литература»
119049, Москва, Мароновский пер., 26
www.vostlit.ru

ППП «Типография «Наука»
121099, Москва Г-99, Шубинский пер., 6



Ил. 1. Небесная нимфа *apsara*. Фрагмент стенописи. Аджанта. Пещера XVII, VII в.

Pl. 1. Heavenly nymph (*apsaras*). Detail of a wall painting. Ajantā. Cave 17. 7th c.



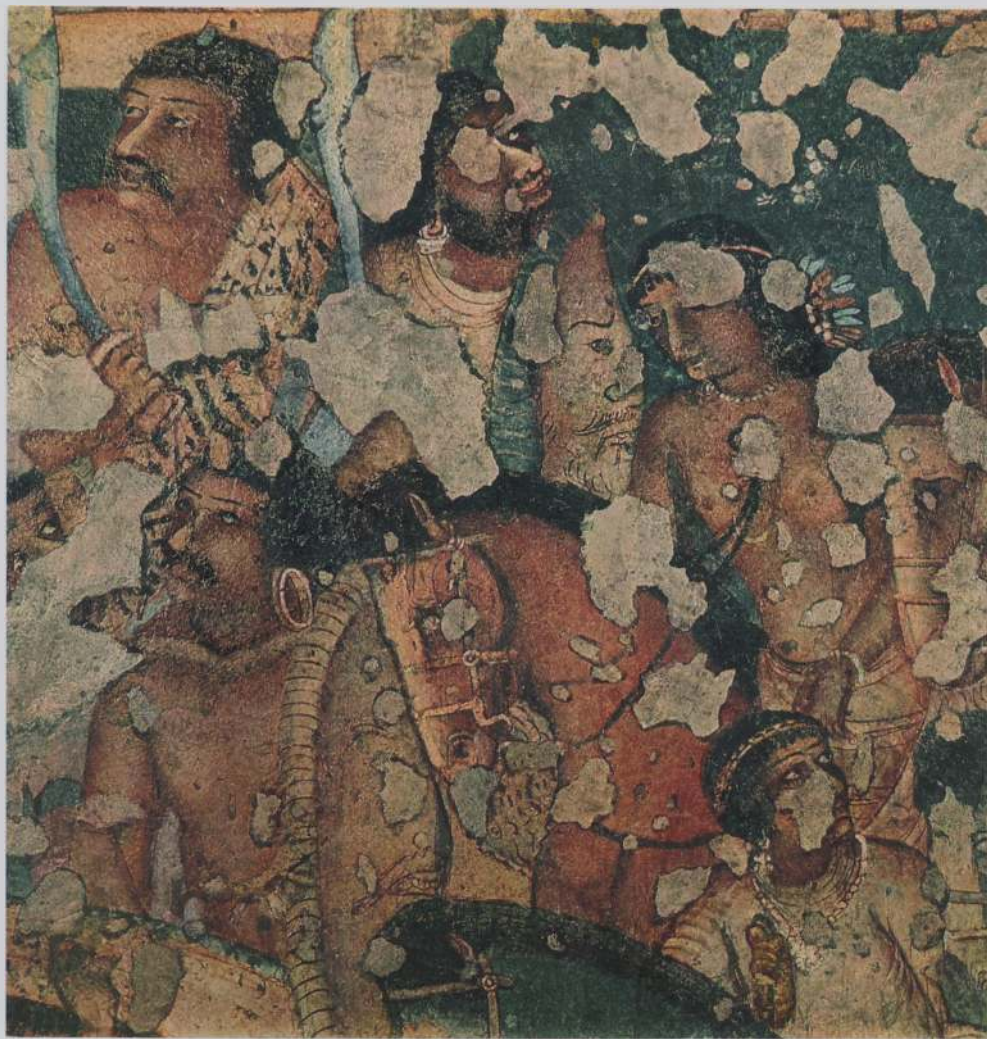
Ил. 2. Будда с *чхатрой*. Фрагмент стенописи. Аджанта. Пещера IX. VII в.

Pl. 2. The Buddha with a *chattrā*. Detail of a wall painting, Ajantā. Cave 9. 7th c.



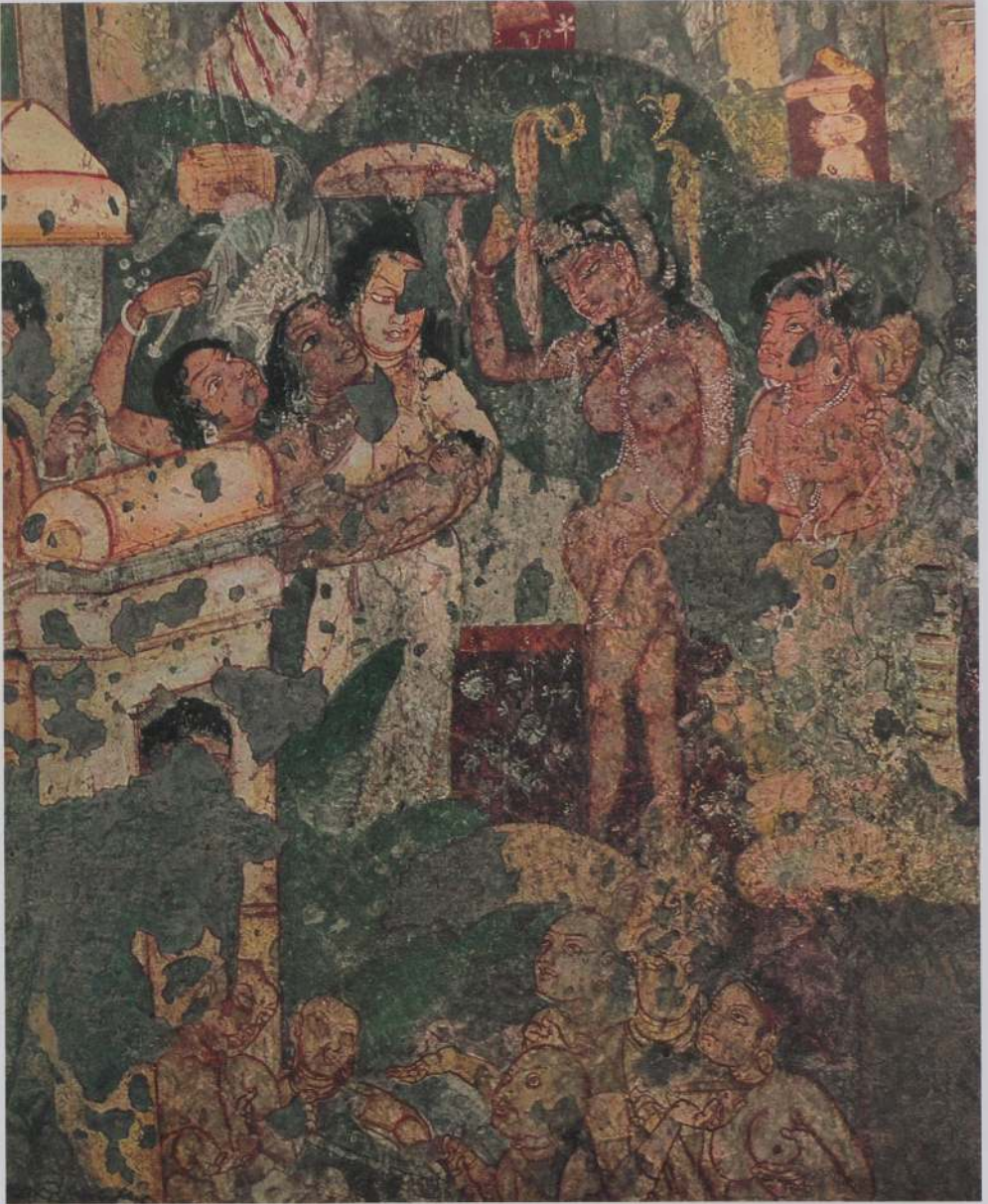
Ил. 3. Будда с лотосами. Аджанта. Пещера I. V в.

Pl. 3. The Buddha with lotuses. Ajantā. Cave 1. 5th c.



Ил. 4. Всадники. Фрагмент композиции «Принц Вишвантара в изгнании». Аджанта. Пещера XVII. VII в.

Pl. 4. Horsemen. Detail of the composition *Prince Viśvāntara in Exile*. Ajantā. Cave 17. 7th c.



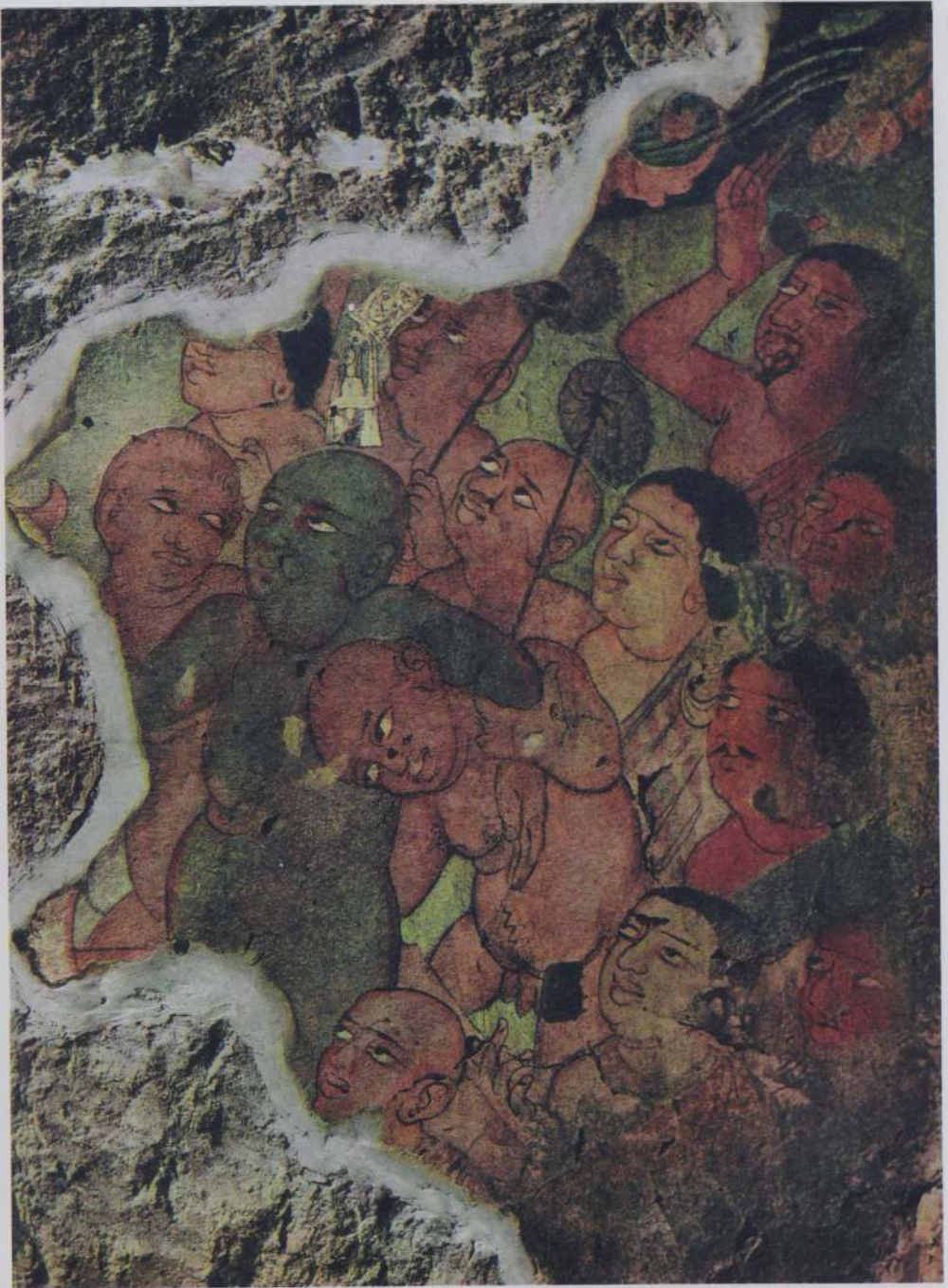
Ил. 5. Царица Майя, держащаяся за ветку дерева *шала*. Фрагмент композиции «Рождение Будды». Аджанга. Пещера II. V в.

Pl. 5. Queen Māyā holding on to the bough of the *śāla* tree. Detail of the composition *Birth of the Buddha*. Ajantā. Cave 2. 5th c.



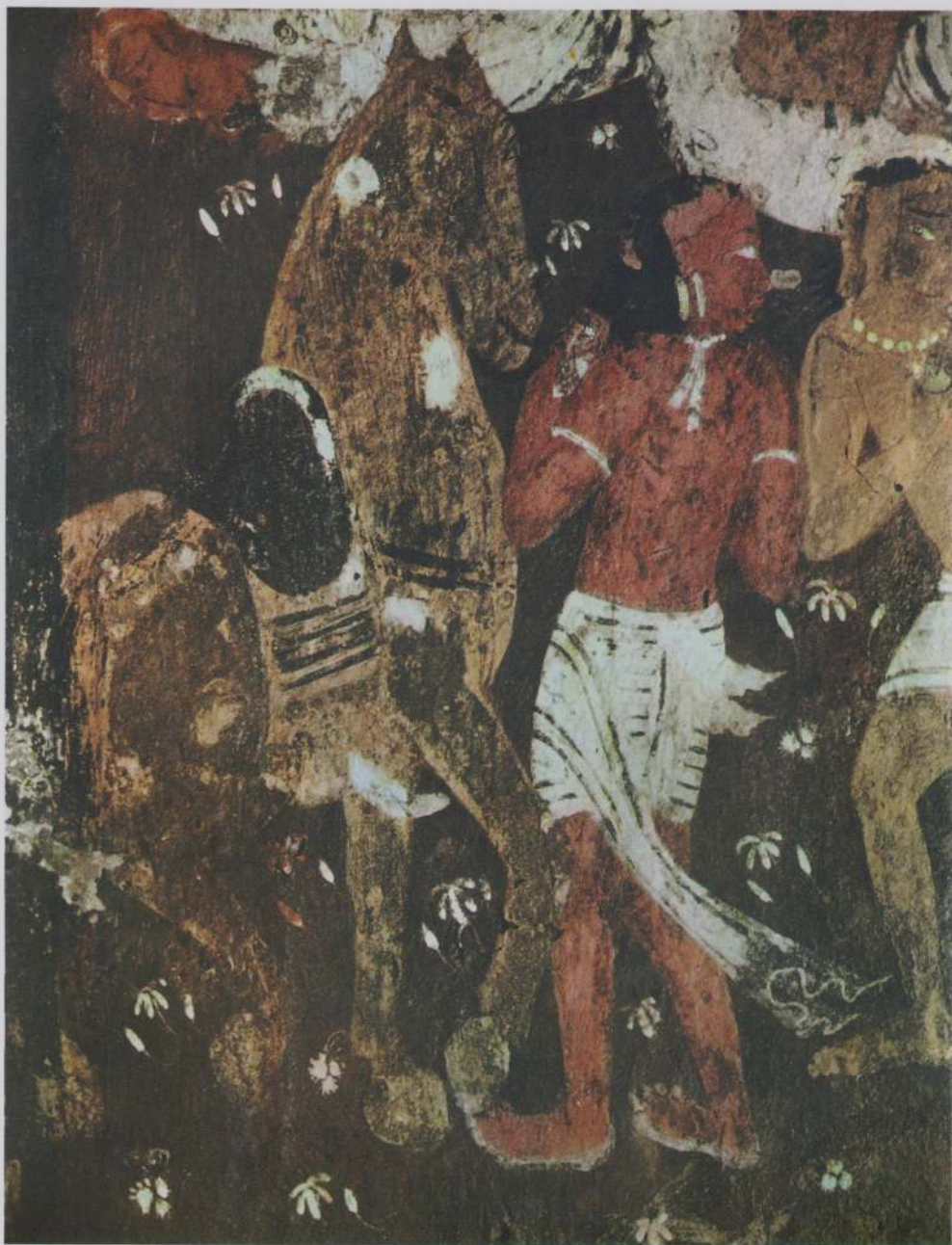
Ил. 6. Брахман, получающий вознаграждение от принца Вишвантары. Фрагмент композиции по мотивам «Вишвантара-джатаки». Аджанта. Пещера II. V в.

Pl. 6. Brahmin receiving compensation from prince Viśvāntara. Detail of a composition based on the *Viśvāntara-jātaka*. Ajantā. Cave 2. 5th c.



Ил. 7. Буддийские монахи. Фрагмент композиции. Аджанта. Пещера XVII. V в.

Pl. 7. Buddhist monks. Detail of the composition. Ajantā. Cave 17. 5th c.



Ил. 8. Мужская фигура с лошастью. Фрагмент композиции по мотивам «Симхала-аваданы». Аджанта. Пещера XVII. V в.

Pl. 8. Male figure with a horse. Detail of a composition based on the *Siṃhalāvadāna*. Ajantā. Cave 17. 5th c.



Ил. 9. Пара антилоп в горах. Фрагмент композиции. Аджанта. Пещера I. V в.

Pl. 9. Antelope couple in the mountains. Detail of a composition. Ajantā. Cave 1. 5th c.



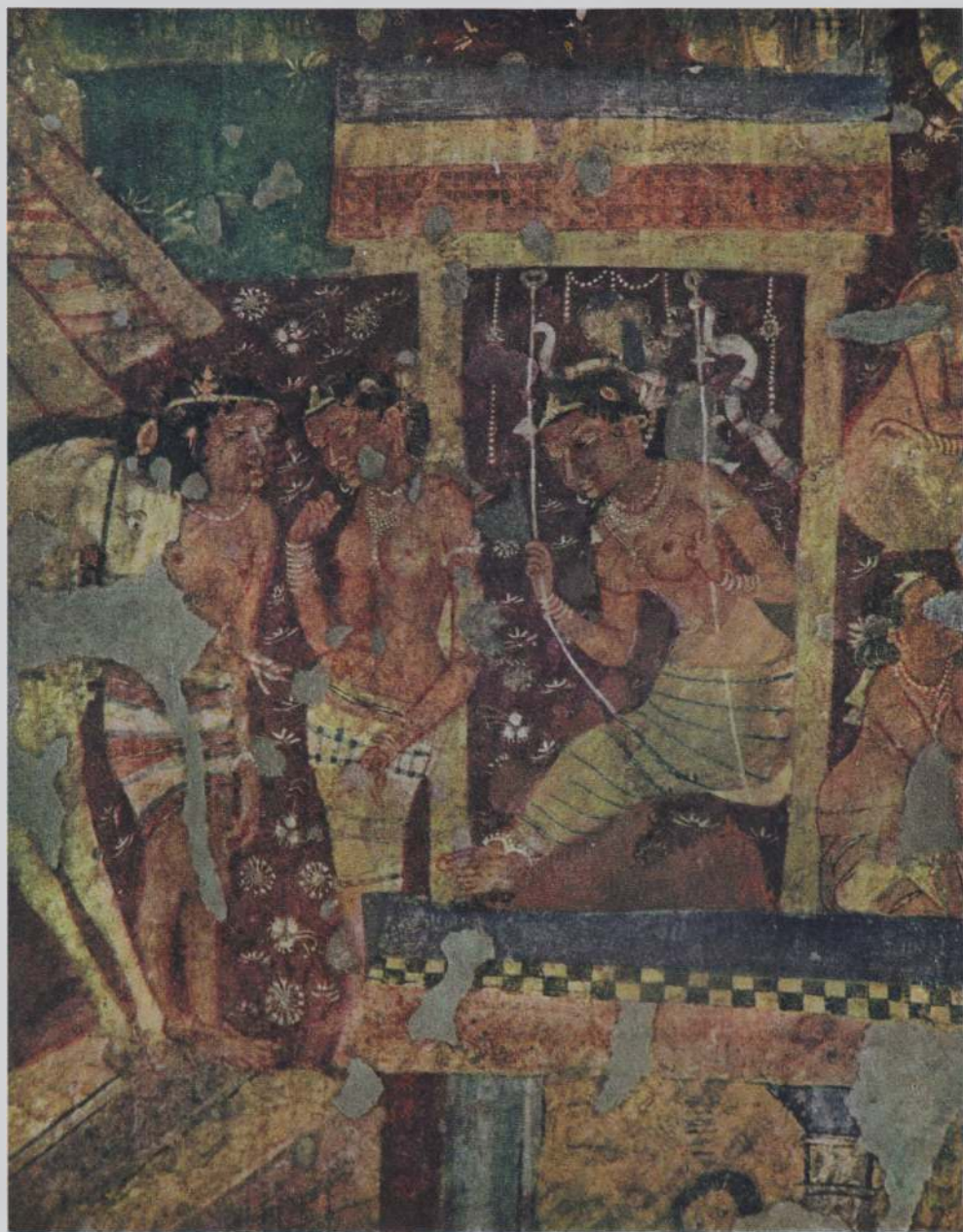
Ил. 10. «Горки», Фрагмент композиции. Аджанта. Пещера XVII. V в.

Pl. 10. *Mountains* (an iconographical element of Ancient Indian wall painting). Detail of a composition. Ajantā. Cave 17. 5th c.



Ил. 11. Фрагмент росписи потолка. Аджанта. Пещера I. V в.

Pl. 11. Detail of a ceiling painting. Ajantā. Cave 1, 5th c.



Ил. 12. Принцесса Ирандати на качелях. Фрагмент композиции. Аджанта. Пещера II. V в.

Pl. 12. Princess Irandati on a swing. Detail of a composition. Ajantā. Cave 2. 5th c.



Ил. 13. Ритуал помазания на царство (*абхишека*). Композиция по мотивам «Махаджанака-джатаки». Аджанта. Пещера II. V в.

Pl. 13. The ritual of coronation *abhiṣeka*. Composition based on the *Mahājanaka-jātaka*. Ajantā. Cave 2. 5th c.



Ил. 14. Царский выезд. Фрагмент композиции. Аджанта. Пещера XVII. VII в.

Pl. 14. Royal procession. Detail of the composition, Ajantā. Cave 17. 7th c.



Ил. 15. Демоницы *якшини* на острове Ланка. Фрагмент композиции по мотивам «Симхала-аваданы». Аджанта. Пещера XVII. V в.

Pl. 15. *Yakṣiṇī* demonesses on the island of *Lankā*. Detail of a composition based on the *Siṃhalāvadāna*. Ajantā. Cave 17. 5th c.

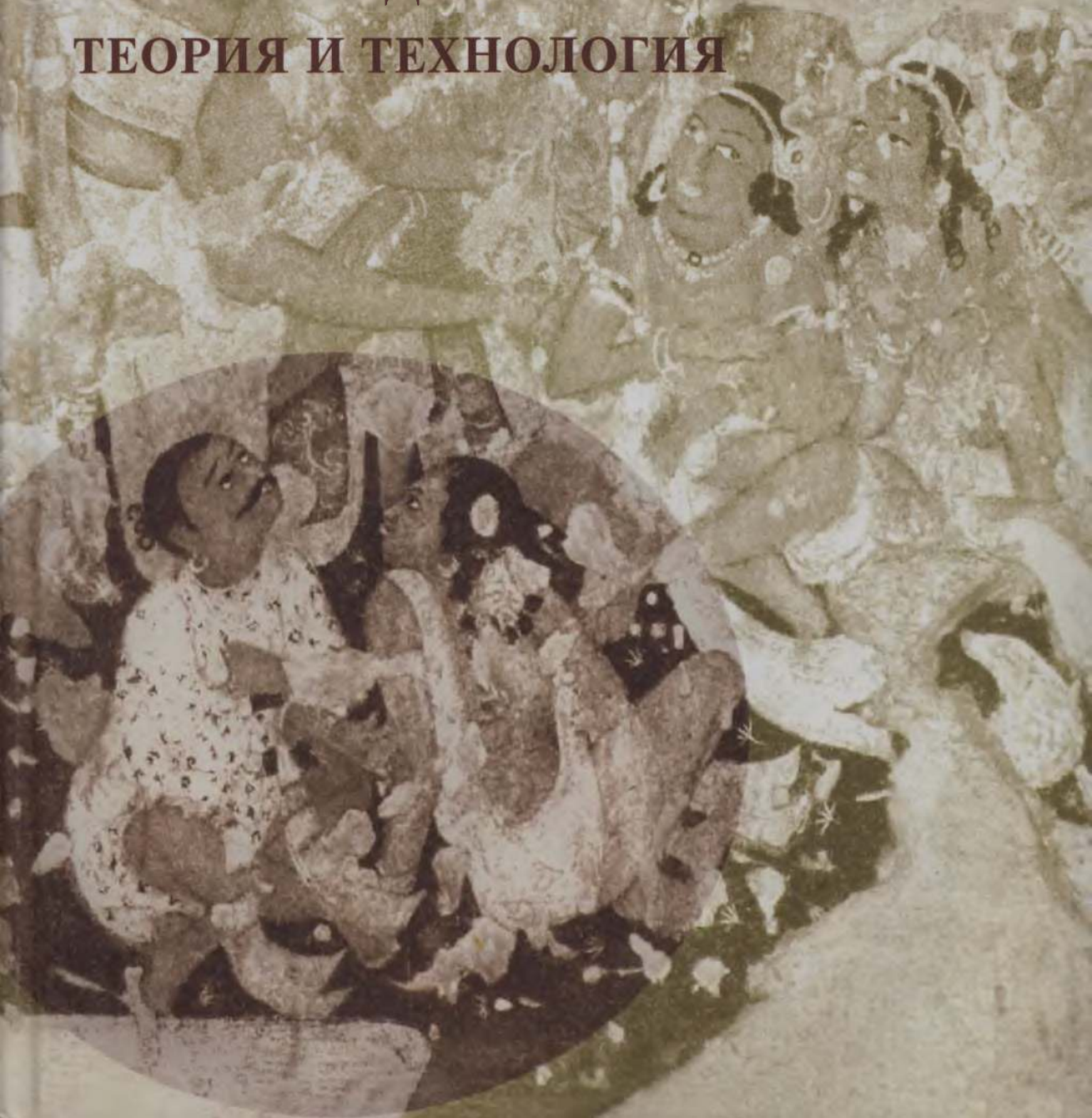


Ил. 16. Нападение *макар* на корабль с грузом сандалового дерева. Композиция по мотивам «Пурнаваданы». Аджанта. Пещера II. V в.

Pl. 16. *Makaras* attacking a ship with a cargo of sandalwood. Composition based on the *Pūrṇāvadāna*. Ajantā. Cave 2. 5th c.

В.В. ВЕРТОГРАДОВА

**ЖИВОПИСЬ ДРЕВНЕЙ ИНДИИ
ПО "ЧИТРАСУТРЕ"
ИЗ "ВИШНУДХАРМОТТАРАПУРАНЫ" —
ТЕОРИЯ И ТЕХНОЛОГИЯ**





ISBN 978-5-02-036555-1



9 785020 136551