

УДК: 7.032(34); 7.046.3

ББК: 85.133(3)

A43

DOI: 10.18688/aa199-6-63

Д. Н. Воробьева

## Маравиджайя Будды и образ Паршванатхи. Параллелизм буддийской и джайнской иконографии в искусстве Древней Индии

Исторически развитие искусства трёх основных религий Древней Индии (буддизма, индуизма, джайнизма) шло параллельно. Храмы разных конфессий часто сосуществовали вместе в одном комплексе, и поэтому параллелизм иконографии не является случайным. Наиболее яркий пример — скальный комплекс Эллоры; в Матхуре с первых веков до нашей эры соседствовали храмы буддистов, джайнов, шиваитов, вишнуитов и даже почитателей нагов; в Бадами и Айхоле джайнские храмы расположены рядом с индуистскими святилищами. Если посмотреть на джайнские рельефы ранних пещерных храмов Удайгири и Кхандагири Ориссы II в. до н. э., можно увидеть, что они несут на себе отпечаток изобразительной традиции буддийских памятников Санчи, созданных в это же время. Ранние изображения джайнских *тиртханкаров* нередко повторяют образы будд вплоть до ушниши. Тем не менее появление специфических сюжетов со схожей иконографией в более позднее время представляет немалый интерес для исследования возможных механизмов и причин заимствования.

Выбор одинаковых композиционных схем для реализации схожих идей является характерной чертой индийского искусства времени становления религиозной иконографии, когда удачно найденные решения заимствовались, мигрируя из одной религии в другую. Это касается не только изобразительного искусства, но и архитектуры, в качестве примера можно привести индуистский храм Кайласанатха VIII в. и джайнский Чхота Кайласа IX–X вв. в Эллоре [1].

В статье речь пойдёт о проблеме появления схожих композиционных схем в искусстве разных конфессий Древней Индии и причинах их возникновения на примере двух иконографий: Будды, побеждающего демона Мару, и сцены искушения Паршванатхи демоном Мегхмалем. Отправной точкой исследования послужили два рельефа из пещерных храмов, являющихся важнейшими памятниками буддийского и джайнского наследия, — из буддийского № 26 в Аджанте и джайнского № 32 в Эллоре. Храмы создавались в разное время, разными династиями, поэтому рельефы относятся к V и к IX вв., то есть правлению династий Вакатака и Раштракута. Тем не менее, поскольку они расположены недалеко друг от друга (поблизости от города Аурангабад штата Махараштра, в горах Западные Гхаты), влияние стиля скульптуры Аджанты на Эллору не оставляет сомнений и их относят к одной школе.

В основе этих двух рельефов лежит центрическая композиция, в которой крупная

фигура объекта почитания окружена *прабхамандалой* из персонажей гораздо меньшего масштаба. Такая иконографическая схема достаточно широко распространена в индийском религиозном искусстве, однако, в отличие от большинства *прабхамандал*, состоящих из почитающих, в этих рельефах окружающие фигуры носят явно враждебный характер по отношению к объекту поклонения. Важной особенностью разбираемых в статье композиций является наличие изображений музыкантов, играющих на разных инструментах. Их значению будет уделено особое внимание.

### *Иконография Маравиджайи Будды*

Маравиджайя — «Победа над демоном Марой» (другое принятое название данного иконографического сюжета «Искушение Будды демоном Марой») — частый мотив в буддийском искусстве. С разной степенью подробности он встречается уже в раннебуддийском искусстве Гандхары, в рельефах Санчи, Сарнатха, Амаравати и других памятниках. Однако особенно ярко эта иконография раскрылась в искусстве тантрического буддизма, выйдя за границы Индии. Все же в Аджанте уже присутствуют основные элементы зрелой иконографии — демонические существа и соблазнительницы, окружающие неподвижную фигуру медитирующего Будды с жестом *бхумиспаршамудра*<sup>1</sup>. В Аджанте, помимо большой скульптурной композиции в храме № 26, этот сюжет — повторенный дважды — также присутствует и в иконографической программе пещерного храма № 1, как в рельефе, так и в живописи. В Эллоре тоже встречается иконография Маравиджайи, в пещерных храмах № 11, 12, но здесь сопровождающая группа сокращена до фигур трона: четырёх карликов, являющихся четырьмя *Марами*, фигуры *Бхудеви* [10, р. 69–70] и канонического жеста центральной фигуры.

Рельеф с изображением Маравиджайи в храме № 26, а также живописная композиция в пещерном храме № 1 по своей масштабности уникальны для индийского буддийского искусства. Здесь этот мотив впервые выводится на одно из главных мест в иконографической программе, что не случайно, так как он является важным идеологическим моментом биографии Будды. Композиции визуализируют одну из основополагающих идей буддийской философии, заключённую в отказе от страстей. Вслед за Аджантой большие изображения Маравиджайи появились в китайском Дуньхуане, памятниках Дамбулла и Хиндагала на Шри-Ланке и других; много их и на буддийских танках.

Скульптурная композиция располагается на левой стене *прадакшинапатхи* пещерного храма № 26, являющегося второй *чайтьягрихой*, построенной во второй период создания комплекса Аджанты, датированный второй половиной V в. (первая — № 19). Она соседствует с другой масштабной композицией *Паринирваны* Будды, высеченной ближе ко входу (они связаны тематически).

Эта иконография отражает легенду из жизнеописания Будды, повествующую о последних испытаниях во время медитации, которые учинил ему бог Мара. Наиболее полно сюжет представлен в «*Буддхачарите*» Ашвагхоши и «*Лалитавистаре*»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> То есть опущенной вниз раскрытой ладони правой руки, указывающей на землю. Этот жест говорит нам о последней медитации Будды перед просветлением и означает победу над демоном Марой.

<sup>2</sup> Подробному исследованию образа Мары в литературе и искусстве посвящена статья Ананды В. П. Гуруге [6].

В этой композиции объединены сразу несколько моментов, которые в литературе появляются поочерёдно: наступление войск Мары на Будду, искушение дочерьми Мары, а также победа над Марой, выраженная жестом *бхумиспаршамудра*, призывающим в свидетели *Бхудеви*, и фигурой поверженного божества, расположенной в правом нижнем углу вместе с дочерьми, отсюда и двойное название иконографии.

Мара — интерпретация индуистского бога любви *Камы*, одно из его имён *Камадха тураджа*, «Господин чувственной сферы». Он является правителем шестого неба «Вожделенной реальности»<sup>3</sup>. По сути своей войско Мары не что иное, как олицетворения различных страстей, с которыми борется Будда. Демонические фигуры представляют собой существ, преимущественно вызывающих чувство страха своим обликом, оружием, а также издаваемыми ими звуками. Поэтому атрибуты воинства Мары, расположенного в верхней части композиции, это разнообразное оружие — палки, луки, мечи, копья, а также музыкальные инструменты, в основном ударные, резкий звук которых способен напугать человека. В «*Лалитавистаре*» говорится, что могущественное войско Мары наступало, сопровождая своё приближение пением и игрой на барабанах *бхери* и *мридангах*, а также звуками раковин-труб *шанкха* [9, р. 307–308]. В рассматриваемой композиции вверху в центре расположен большой барабан, с двух сторон от которого изображены два барабанщика с поднятыми руками с перекрещенными в них колотушками. Ниже — слева от дерева *Бодхи* — музыканты, играющие на раковине-трубе и металлических тарелочках-*талах*, ещё ниже — существо с зооморфной (кабаньей?) головой и *ваджрагхантой*<sup>4</sup> в левой руке. Справа от Будды можно увидеть карлика с лошадиной головой с *гхантамалой* — перевязью колокольчиков, надетой через плечо. То есть музыкантов в композиции действительно много.

Вообще облики демонических существ Мары заслуживают отдельного рассмотрения, настолько они фантастичны. Эти персонажи располагаются в основном справа от Будды. Здесь и разнообразные звериные головы на человеческих телах, и лица на животах, и слишком худые особи с проступающими ребрами и с большими животами, с торчащими в оскале зубами и высунутыми языками. Подобные изображения пользовались любовью древних художников, так как здесь у них была полная свобода фантазии, ограниченная лишь отведённым пространством. Если обратиться к письменным источникам, в «*Лалитавистаре*» и «*Буддхачарите*» [5] описанию этих существ отведена не одна страница, где так же в полной мере проявилось воображение авторов. Среди этих фигур в верхней части композиции присутствует и сам Мара, показанный дважды, — он изображён в царственном облике, на слоне, с короной на голове и копьем в руках, над ним слуги несут зонт и флаги.

Существует несколько интерпретаций демонических фигур: либо это существа, призванные Марой, его армия, состоящая из десяти отрядов, либо же различные воплощения самого Мары. По своей же сути это визуализация «внутреннего конфликта и кризиса» [6, р. 16], с которыми борется медитирующий аскет, побеждая их внутри себя.

<sup>3</sup> Подробнее см. [8; 15].

<sup>4</sup> Ваджрагханта (от ваджра — «алмаз», гханта — «колокол») — колокольчик с ручкой, выполненной в виде ваджры, ритуального оружия, обладающего большой мистической силой, способного вызывать молнии.

Нижняя центральная группа персонажей состоит из женщин. Она носит диаметрально противоположный характер, чем верхняя, воздействуя на другие эмоции Будды — эстетического и чувственного плана, стремясь вызвать плотское вожделение. Основные героини в ней — три дочери Мары — *Танха* («Страстное желание»), *Арати* («Тоска») и *Рага* («Вожделение») [6, р. 9] (другие имена: *Рати* («Похоть»), *Прити* («Удовольствие»), *Тришина* («Жажда») — согласно Ашвагхоше<sup>5</sup>, или: «Мечта», «Удовольствие» и «Наслаждение» [6, р. 9], С. Ф. Ольденбург же интерпретировал их как «Неудовлетворённость», «Вожделение» и «Страсть» [2]. Вследствие разницы переводов можно встретить разные имена, по сути же в них очевидно заключён эротический смысл.

Выделяется фигура центральной танцовщицы: она не перекрыта другими, располагается по оси симметрии композиции; тело её имеет особую выразительность — в позе *трибханга*, с перекрещенными в *каране свастика* ногами, левая рука её опущена вниз с раскрытой ладонью в *лола мудре*, означающей свободу передвижения, правая рука с сомкнутыми большим и указательным пальцами напротив сердца. В полной мере можно увидеть все её украшения: ювелирную перевязь, смыкающуюся под грудью и делающую на ней акцент, ювелирный поясок на бёдрах, разнообразные браслеты на запястьях, предплечьях и лодыжках. Украшения выступали и как дополнительное музыкальное сопровождение танца, не говоря уже о ножных браслетах с колокольчиками — важном атрибуте танцора. Подобные украшения есть и у других дочерей Мары, только они не все видны. Фигуры танцующих сестёр расположены на втором плане, их позы более сложные: с поднятыми руками, обнажающими подмышечные впадины, — известный в индийской литературе соблазняющий жест. Однако поза ног этих женщин не видна, поэтому даже приблизительно идентифицировать *карану* невозможно.

Что касается музыкантов, подыгрывающих танцу, то это *ансары*, играющие на разного рода инструментах, упоминание которых под собирательным названием *турья* (ансамбль) есть в «*Лалитавистаре*». Причёмски их менее изощрённые, чем у дочерей Мары, украшения также более просты. Слева от танцовщицы расположена исполнительница на тройном барабане — двух вертикальных и одном горизонтальном. За ней стоит, вероятно, исполнительница на *лютне-вине*, округлый резонатор которой можно рассмотреть в районе её бедра, однако из-за значительных утрат именно в этом месте рельефа точно утверждать, что это данный инструмент, невозможно. С другой стороны изображены исполнительница на металлических тарелочках, сцепленных вместе верёвочкой, и барабанщица с маленьким барабаном, лежащим у неё на коленях.

В этой же группе женских фигур, слабо отличимая от них, выполненная в том же масштабе и пропорциях, находится богиня *Бхудеви* — олицетворение земли, расположенная за центральной танцовщицей и прямо под рукой Будды, её можно идентифицировать по горшочку в руках [7].

<sup>5</sup> В «Лалитавистаре», правда, помимо дочерей присутствуют ещё тысячи апсар.

*Иконография Паршванатхи и её сопоставление с буддийским прообразом*

Прежде чем говорить об иконографии, следует отметить, что Эллора является важнейшим памятником раннесредневекового джайнского наследия. Это наиболее крупный из сохранившихся джайнских комплексов IX в., отличающийся богатым иконографическим материалом. Другие пещерные храмы этого времени расположены в Западной Индии — Шрингара (VIII–IX вв.) и на юге в Керале — Читарал, а также несколько совсем небольших святилищ в Тамил Наду. Однако большинство из них были превращены в индуистские святилища, в результате чего многие рельефные изображения удалили. Из современных построенных храмов сохранились лишь несколько, в том числе в Деогархе и Паттадакале.

В Эллоре джайнская община достигла наибольшего развития при Раштракутах, особенно при последних правителях этой династии, оказывавших ей существенное покровительство. С буддийских храмов внимание царственных заказчиков переключилось на джайнские. Подобный процесс в целом был характерен для данного времени — китайский паломник Сюань Цзан, посетивший Южную Индию в середине VII в., замечает, что буддизм здесь постепенно уступает место джайнизму дигамбаров [3, р. 186]. Отчасти, вероятно, причиной такого предпочтения со стороны царственной династии являлось то, что основной деятельностью джайнов были торговля и ростовщичество — занятия, запрещённые раджпутам, к каковым относились Раштракуты, но необходимые для функционирования государства. Джайны также принимали активное участие в политической жизни страны, были очень образованными людьми.

Изображение *тиртханкаров* принципиально мало чем отличается от буддийских: вертикальный формат, расположение основного персонажа строго по центру, окружение — младшие небожители, среди которых *якшини*, *гандхарвы*, *наги* и другие — образует собой *прабхамандалу*. Сами *джини* находятся в неподвижных позах аскетов — *ваджрасана* либо *кайотсарга*. Последняя, стоячая, с опущенными руками, доходящими до колен, традиционна для джайнского искусства и не встречается в искусстве других религий. В образах учителей соблюдается строгая симметрия, символизирующая покой и отрешённость от мира.

Изображения двадцать третьего *тиртханкара* Паршванатхи составляют отдельную группу рельефов джайнских храмов. Его иконография, в отличие от большинства других, обладает заметными отличительными особенностями — обязательной чертой является наличие нескольких капюшонов кобр, преимущественно семи, расположенных над головой. Паршванатха представлен ещё до *самавасараны*, то есть до своего просветления, в момент медитации.

Впервые подобный рельеф встречается в Матхуре, потом в Бадами (VI в.) и Айхоле (ок. 600 г.). Однако в Эллоре, особенно в рельефе храма № 32, окружающая *тиртханкара* группа наиболее развита.

Самое раннее из дошедших до нашего времени упоминаний сюжета содержится в поэме Джинасены «*Паршвабхьюдайя*» (ок. 825 г.)<sup>6</sup>, созданной в правление Амогхаварши Раштракута, однако здесь описаны всего два момента — *ансары* и забрасывание

<sup>6</sup> Об этом и других примерах поэтического описания жизни Паршванатхи см. [16, р. 492–495].

тяжелыми камнями. Гунабхадра (IX в.), ученик Джинасены, в «*Уттарапуране*» в жизнеописании Паршвы повествует о вражде Марубхути и Каматхи — предыдущих рождений Паршвы и Шамбары<sup>7</sup> и упоминает, что Шамбара<sup>8</sup> насылал различные *упасарга* в течение семи дней. Наиболее подробно сюжет описан только в сочинении, датированном около 1077 г., «*Пасанахачарию*» дигамбарского автора Падмакиртти [4], то есть уже после создания комплекса. Здесь говорится, что Шамбара сам принимал различные формы и использовал разное оружие — *ваджру*, лук, копье, молот, топор и т. д., чтобы вывести Паршванатху из *тапаса*. Он насылал разнообразных животных — тигра, льва, обезьяну, собаку, медведя, змею, кабана, буйвола и других; различных духов — *бхутов*, *виталов*, *пишачей*, *дакини*, *грахов* и *кумбхандов*, должных напугать медитирующего своими криками; пытался соблазнить *ансарами*. Все попытки потерпели неудачу, аскет оставался невозмутим и равнодушен как к боли, так и к соблазнам. Перед Паршвой также танцевала Дхарана, жена Индры Нагакумары, но он остался невозмутим, не поддавшись ни музыке, ни танцу [13]. Интересно, что в Эллоре в изображениях Паршванатхи вообще отсутствует мотив соблазнения, в том числе и *ансарами*, хотя он часто встречается в литературе. Образы *ансар* присутствуют в иконографической программе отдельно. В конце концов Шамбара наслал непрекращающиеся дожди, здесь пришли на помощь *нагараджа* Дхаранендра и его спутница Падмавати, держащая зонт.

Паршванатха является наиболее почитаемым *тиртханкаром* как Южной, так и Северной Индии<sup>9</sup>. Индийский учёный М.-Н.-Р. Тивари говорит, что в Эллоре тридцать один образ Паршванатхи, однако все они не являются центральными, находясь не в *гарбхагрихе*, а в *мандапах*<sup>10</sup>. Л. Н. Оуэн пишет о сорока пяти образах Паршвы [11, р. 173], отмечая, что это самое большое количество изображений Паршванатхи из всех джайнских тиртх Индии. Это говорит о том, что на одно джайнское святилище приходится минимум два изображения. Многие из них помещены в специальные углубления, вход в которые охраняют львы, поддерживающие снизу нишу, словно трон.

Наиболее примечательны несколько рельефов с развитой группой *парикара*, включающей фигуры музыкантов. В одном из рельефов пещерного храма Паршванатха изображён с тринадцатью персонажами, составляющими его окружение, в группу также включены два животных — бык и лев. Над зонтом расположился музыкант, дующий в раковину-трубу, рядом с ним — демон с копьём. Сверху слева в позе полёта представлен небожитель с тремя *гхантамалами* — перевязью из колокольчиков через плечо, с поясом и ожерельем из колокольчиков поменьше. Традиционно *гхантамала* ассоциируется с демоническим существом по имени *Гхантакарна*. Симметрично справа — играющий на *варгане* (?)<sup>11</sup>. Предмет, который этот персонаж держит во рту, напоми-

<sup>7</sup> В шветамбарской традиции Мегхмаль.

<sup>8</sup> Интересно, что демон Шамбара является и персонажем индуистской мифологии, противником Индры.

<sup>9</sup> На юге — Махавира и Паршванатха, на Севере — Ришабханатха и Паршванатха.

<sup>10</sup> Подробно исследуя образы Паршванатхи в Эллоре в своей статье [14], Тивари однако не вдаётся в детали иконографии, выпуская многие нюансы, в частности не упоминая музыкальные инструменты.

<sup>11</sup> Предмет, который держит во рту персонаж, похож на бамбуковый *варган*, однако с уверенностью утверждать это невозможно, так как это единственное подобное изображение.



нает бамбуковый варган, правда, не совсем точно изображённый. Этот инструмент не характерен для индийской культуры, однако распространён в Непале. Вполне может быть, что образ непальца-чужака перенесён на демоническое существо, чем и объясняется неточность изображения музыкального инструмента — художник не знал его.

В этом рельефе также обращают на себя внимание фигуры двух предстоящих, расположенные слева от *тиртханкара* у его ног с жестом поклонения — *анджали мудрой*. Мужская фигура изображена с характерными атрибутами танцовщика — ювелирным поясом с подвешенными к нему тремя колокольчиками, а также с ножными браслетами. В мужских изображениях с подобными атрибутами приходилось встречаться только в иконографии Нритья-Шивы. Можно сделать предположение, что это фигура Индры, танец которого стал темой двух рельефов джайнского скального храма Чхота Кайласа (Маленькая Кайласа, уменьшенная копия индуистского храма Кайласанатха, расположенного в том же комплексе Эллары) (см. [1]). Конечно, не хватает многорукости, но возможный божественный статус подтверждается особым возвышением, на котором располагается фигура, и короной на голове; чётко различимого нимба всё же нет, возможно, он был выполнен живописными средствами. Падмавати в этом рельефе также изображена с ювелирным поясом с подвешенными к нему тремя колокольчиками. Впрочем, и остальные её украшения сопоставимы с костюмом танцовщицы — богато украшенный пояс, перевязь, смыкающаяся с ожерельем и обнимающая стан, многочисленные браслеты. Следует вспомнить, что женские фигуры с теми же украшениями встречались также в изображении Маравиджайи.

В нескольких рельефах Паршванатхи барабаны изображены особым образом: в верхней части парит в воздухе большой цилиндрический инструмент, а музыкант, расположенный ниже в позе полёта, ударяет по нему руками, вытянутыми вверх. Подобную иконографию можно видеть в рельефах пещерных храмов № 32 и 33, что также сопоставимо с иконографией Будды Маравиджайи из Аджанти. Подобный же барабан присутствует в сцене *Паринирваны*. При таком сопоставлении становится очевидным, что это ещё и *девадундубхи* — божественный барабан, отмечающий важнейшие события жизни Будды — его победу над страстями, Просветление и уход в нирвану. Однако карликообразные существа, бьющие в барабан, не отличаются от тех, что составляют воинство. Так что барабан здесь выполняет двойную функцию, являясь и барабаном демонов и *дивьядхвани*, или *девадундубхи*. То же можно сказать и о раковине-трубе и тарелочках. Вначале это устрашающие инструменты, затем — возвещающие о победе, славящие. Подобное двойное значение музыкантов и музыкальных инструментов сопоставимо с самой иконографией, в которой Будда и Паршва ещё искушаемые и уже победители.

Возможно, в иконографии Паршванатхи барабаны и божественные *девадундубхи* одновременно символизируют собой бурю, насланную демоном Шамбарой, раскаты грома в попытке прервать медитацию или же устрашающие звуки падающих бросаемых камней. В одном из рельефов над зонтом, укрывающим Паршванатху, руки бьют в барабан, в том числе и колотушкой для усиления звука. То же касается и раковины-трубы *шанкхи*, которая на рельефе уже выступает не как прославляющая *тиртханкара*, она призвана напугать его своим пронзительным звуком. Следует вспомнить военное назначение раковины, звучавшей во время битвы для устрашения врага.

### Заключение

Итак, фабула этих двух сцен — буддийской и джайнской — примерно одинаковая: демонические силы пытаются вывести медитирующего аскета из его сосредоточения, сломить различными способами, препятствуя просветлению. Демонические персонажи, располагающиеся вокруг крупной центральной фигуры, являются олицетворениями различных страстей, с которыми приходится бороться человеку, избравшему аскетический подвиг. Поэтому скульпторы выбирают схожие иконографические схемы для воплощения сходных сюжетов.

Именно буддийские культовые объекты стали примером для джайнов. Это обусловлено прежде всего тем, что джайнизм изначально не постулировал почитание образов, будучи философской системой. Монахи, в частности, не нуждались в образах, проводя ментальную *бхавануджу* с рецитированием древних гимнов. Всё внешнее было введено исключительно ради той части общины, которая оказывала материальную поддержку, — ориентировано на мирян-донаторов<sup>12</sup>. Со стороны духовных лидеров внешней стороне религии уделялось не много внимания, следовательно, препятствовать заимствованию сюжетов с идеологической позиции было некому.

Джайнское искусство долгое время оставалось близким искусству других религий, перелом наступил лишь в XI в. Храмы, к примеру, были настолько схожи, что многие святилища практически сразу по окончании их сооружения нередко превращались в индуистские [12]. Существовала и обратная тенденция. К примеру, в буддийском пещерном комплексе Аурангабада, переставшем функционировать в VII в., небольшой храм № 5 местная джайнская община сделала местом почитания Паршванатхи. Таким образом, на протяжении эпохи древности происходил постоянный взаимообмен художественными идеями в индийской культуре, их апроприация и адаптация под нужды конкретной религиозной доктрины.

### Литература

1. Воробьёва Д. Н. Кайласанатха и Чхота Кайласа в Эллоре. Проблема реплики в индийской архитектуре // Оригинал и повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока. — М.: ГИИ, 2014. — С. 126–139.
2. Ольденбург С. Ф. Культура Индии / Сост., ред. и предисл. И. Ю. Крачковского. — М.: Наука, 1991. — 277 с.
3. A History of South India / Ed. K. A. Nilakanta Sastri. — New Delhi, 2002. — 534 p. (1<sup>st</sup> pub. 1955).
4. Acarya Padmakirti's Pasaṇahacariu / Ed. P. K. Modi. (Prakrit Text Society series; no. 8). — Prakrit Text Society, 1965. — 232 p.
5. Cowell E. B. (trans.). The Buddhacarita or Life of Buddha by Asvaghosa. — New Delhi: Cosmo, 1977. — P. 136–138.
6. Guruge A. W. P. The Buddha Encounters with the Mara the Tempter. Their Representation in Literature and Art. Buddhist Publication Society. — Kandy, Sri Lanka, 1997. — 28 p.
7. Guthrie E. A Study of the History and Cult of the Buddhist Earth Deity in Mainland Southeast Asia. — University of Canterbury, 2004. — 225 p.
8. Karetzky P. E. Mara, Buddhist Deity of Death and Desire // East & West. — 1982. — 32. — P. 75–92.

<sup>12</sup> В частности, подтверждение данного факта можно увидеть в иконографической программе храмов Эллоры: существенную роль в ней играют образы дарующих материальное благополучие *якшей*.



9. Lalitavistara / English transl. B. Goswamy. Bibliotheca Indica Series No. 320. — Kolkata: Asiatic Society, 2001. — 412 p.
10. Malandra G. H. Unfolding A Mandala: The Buddhist Cave Temples at Ellora / Bibliotheca Indo-Buddhica Series, no. 175. — Delhi: Sri Satguru Publications, 1997 (1<sup>st</sup> ed. SUNY, 1993). — 148 p.
11. Owen L. N. Carving Devotion in the Jain at Ellora. — London; New York: Brill, 2012. — 294 p.
12. Srinivasan K. R. Rock-Cut Temples in Tamil Nadu // Jaina Art and Architecture / Ed. A. Ghosh. — New Delhi: Bharatiya Jnanpith, 1975. — Vol. 2. — P. 207–209.
13. Shah U. P. The Historical Origin and Ontological Interpretation of Arhat Parsva in Association with Dharanendra // Dhaky M. A. Arhat Parsva and Dharanendra Nexus. — Delhi: Motilal Banarsidas, 1997. — P. 32.
14. Tiwari M. N. R. Parsvanatha Images in Ellora // Dhaky M. A. Arhat Parsva and Dharanendra Nexus. — Delhi: Motilal Banarsidas, 1997. — P. 107–114.
15. Wayman A. Studies in Yama and Mara // Indo-Iranian Journal. — 1959. — 3.— P. 44–73, ill. 112–131.
16. Winternitz M. A History of Indian Literature: Buddhist Literature and Jaina Literature. — Motilal Banarsidass Publisher, 1996 (1<sup>st</sup> ed. 1983). — 2000 p.

**Название статьи.** Маравиджайя Будды и образ Паршванатхи. Параллелизм буддийской и джайнской иконографии в искусстве Древней Индии.

**Сведения об авторе.** Воробьева Дарья Николаевна — кандидат искусствоведения, доцент. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Старая Басманная ул., д. 21/4, Москва, Российская Федерация, 105066; старший научный сотрудник. Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, Козицкий пер., д. 5, Москва, Российская Федерация, 125009. darya\_vorobyeva@mail.ru

**Аннотация.** В статье речь идёт о проблеме появления схожих композиционных схем в искусстве разных конфессий Древней Индии и причинах их возникновения на примере двух иконографий — Будды, побеждающего демона Мару и сцены искушения Паршванатхи демоном Мегхмалем. Отправной точкой исследования послужили два рельефа из пещерных храмов, являющихся важнейшими памятниками буддийского и джайнского наследия — из буддийского № 26 в Аджанте и джайнского № 32 в Эллоре. Храмы создавались в разное время, разными династиями, поэтому рельефы относятся к V и к IX вв., то есть правлению династий Вакатака и Раштракута. Тем не менее, поскольку они расположены недалеко друг от друга (поблизости от города Аурангабад, штата Махараштра, в горах Западные Гхаты), влияние стили скульптуры Аджанты на Эллору не оставляет сомнений и их относят к одной школе.

В основе этих двух рельефов лежит центрическая композиция, в которой крупная фигура объекта почитания окружена *прабхамандалой* из персонажей гораздо меньшего масштаба. Такая иконографическая схема достаточно широко распространена в индийском религиозном искусстве, однако, в отличие от большинства *прабхамандал*, состоящих из почитающих, в этих рельефах окружающие существа носят явно враждебный характер по отношению к объекту поклонения. Важной особенностью разбираемых в статье композиций является наличие в них фигур музыкантов, играющих на разных инструментах. Значению этих изображений уделено особое внимание.

**Ключевые слова:** индийское искусство; джайнская иконография; буддийская иконография; Маравиджайя; Паршванатха.

**Title.** The Maravijaya of Buddha and the Image of Pārśvanātha. Parallellism of Buddhist and Jain Iconography of Ancient India.

**Author.** Vorobyeva, Darya Nikolaevna — Ph. D., associate professor. National Research University Higher School of Economics, Staraya Basmannaya ul., 21/4, 105066 Moscow, Russian Federation; senior researcher. State Institute for Art Studies, Kozitskii per., 5, 125009 Moscow, Russian Federation. darya\_vorobyeva@mail.ru

**Abstract.** The report deals with similar compositional schemes in the art of different religions of Ancient India on the example of two iconographic schemes: Triumphant Buddha over Mara (Maravijaya or “Temptation of the Buddha by the demon Mara”) and the temptation of Pārśvanātha by the demon Meghmal. With varying degrees of detail, this plot is presented in the iconographic program of various Indian temple complexes. The plot of these two scenes — Buddhist and Jaina — is similar: the demonic forces are trying to get the meditating ascetic out of his concentration, to break down in various ways, preventing enlightenment. Demonic figures, located around a large central figure, are the personifications of various passions with which a person who chooses an ascetic feat has to fight.

An important feature of the compositions analysed in the report is the presence of images of musicians playing different instruments. The value of these images will be paid special attention.

Historically, the development of the art of the three major religions of early medieval India went in parallel (Buddhism, Hinduism, Jainism). Temples of different religions often coexisted in one complex, the most striking example being the rock-cut complex of Ellora, where Buddhists, Jains and Hindu coexisted during centuries in early medieval period. In the first centuries B.C. in Mathura, temples of Buddhists, Jains, Shaivites, Vishnuites, and even admirers of the Nagas were neighbours; in Badami and Aihole, Jain temples coexist with Hindu sanctuaries. If you look at the Jaina reliefs of the cave temples of Udaigiri and Khandagiri of Orissa, you can see that they bear the imprint of the pictorial tradition of the Buddhist monuments of Sanchi and so on.

The choice of the same composite schemes for the realization of similar ideas is a characteristic feature of Indian art of the time of religious iconography formation, when successfully found solutions were borrowed, migrating from one religion to another. This concerns not only visual art, but also architecture.

**Keywords:** Jain iconography; Buddhist sculpture; Indian art; Ellora; Jain art; Maravijaya; Parsvanatha.

## References

- Cowell E. B. (transl.). *The Buddhacarita or Life of Buddha by Asvaghosa*. New Delhi, Cosmo Publ., 1977, pp. 136–138.
- Goswamy B. (transl.). *Lalitavistara. Bibliotheca Indica Series, no. 320*. Kolkata, Asiatic Society Publ., 2001. 412 p.
- Guruge A. W. P. *The Buddha Encounters with the Mara the Tempter. Their Representation in Literature and Art*. Kandy, Sri Lanka, Buddhist Publication Society Publ., 1997. 28 p.
- Guthrie E. *A Study of the History and Cult of the Buddhist Earth Deity in Mainland Southeast Asia*. Christchurch, University of Canterbury Publ., 2004. 225 p.
- Karetzky P. E. Mara, Buddhist Deity of Death and Desire. *East & West*, 1982, no. 32, pp. 75–92.
- Malandra G. H. *Unfolding A Mandala: The Buddhist Cave Temples at Ellora. Bibliotheca Indo-Buddhica Series, no. 175*. Delhi, Sri Satguru Publ., 1997. 148 p.
- Modi P. K. (ed.). *Acarya Padmakirti's Pasanahacariu, Text Society series; vol. 8*. Prakrit Text Society, 1965. 232 p.
- Nilakanta Sastri K. A. (ed.). *A History of South India*. New Delhi, Oxford University Press Publ., 2002. 534 p.
- Owen L. N. *Carving Devotion in the Jain at Ellora*. London; New York, Brill Publ., 2012. 294 p.
- Shah U. P. The Historical Origin and Ontological Interpretation of Arhat Parsva in Association with Dharanendra. Dhaky M. A. (ed.). *Arhat Parsva and Dharanendra Nexus*. Delhi, Motilal Banarsidas Publ., 1997, p. 32.
- Srinivasan K. R. Rock-Cut Temples in Tamil Nadu. Ghosh A. (ed.). *Jaina Art and Architecture, vol. 2*. New Delhi, Bharatiya Jnanpith Publ., 1975, pp. 207–209.
- Tiwari M. N. R. Parsvanatha Images in Ellora. Dhaky M. A. (ed.). *Arhat Parsva and Dharanendra Nexus*. Delhi, Motilal Banarsidas Publ., 1997, pp. 107–114.
- Vorobyeva D. Kailashanatha and Chota Kailasa in Ellora. Replica Problem in Indian Architecture. *Original i povtorenie. Podlinnik, replika, imitatsiia v iskusstve Vostoka (Original and Repetition. The Original, Replica, Imitation in the Art of the East)*. Moscow, State Institute of Art Studies Publ., 2014, pp. 126–139 (in Russian).
- Wayman A. Studies in Yama and Mara. *Indo-Iranian Journal*, 1959, no. 3, pp. 44–73, ill. 112–131.
- Winternitz M. *A History of Indian Literature: Buddhist Literature and Jaina Literature*. Motilal Banarsidas Publ., 1996. 2000 p.