

Тринакирана мудра в буддийской иконографии Мьянмы и Таиланда

И. В. Грунин

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9289-4309>, e-mail: ig.grunin@gmail.com

Резюме: принято считать, что в иконографии Тхеравады воплощены реальные или легендарные события жизни Будды Гаутамы (Готамы). На примере эпизода встречи Бодхисаттвы (Бодхисатты) с Соттхией в статье проводится анализ устойчивости иконографического кода, отражающего жизнь основателя буддийского учения. Развитие воплощения эпизода в буддийской иконографии прослеживается начиная с искусства Гандхары через образцы государства монов Дваравати, бирманского Пагана, настенные росписи храмов Бирмы и Сиамы XVII–XVIII вв. вплоть до современной иконографии Мьянмы и Таиланда.

Ключевые слова: иконография Тхеравады; подношение травы; Соттхия; тринакирана мудра

Для цитирования: Грунин И. В. Тринакирана мудра в буддийской иконографии Мьянмы и Таиланда. *Ориенталистика*. 2018;1(3-4):371–393. DOI: 10.31696/2618-7043-2018-1-3-4-371-393.

Trinakirana mudra in Buddhist iconography of Myanmar and Thailand

Igor V. Grunin

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9289-4309>, e-mail: ig.grunin@gmail.com

Abstract: it is considered to be that the iconography of Theravada embodies the real or legendary events of the life of the Buddha Gautama (Gotama). Using the episode of the Bodhisattva (Bodhisatta) meeting with Sotthiya as an example, the article analyzes the stability of the iconographic code that reflects the life of the founder of Buddhism. The development of the episode in Buddhist iconography is traced from the art of Gandhara through the samples of Dvaravati Mons, Burmese Pagan, temple wall paintings of Burma and Siam 17–18th centuries up to the modern iconography of Myanmar and Thailand.

Keywords: Offering of Grass; Sotthiya; Theravada iconography; trinakirana mudra

For citation: Grunin I. V. Trinakirana mudra in Buddhist iconography of Myanmar and Thailand. *Orientalistica*. 2018;1(3-4):371–393. (In Russ.) DOI: 10.31696/2618-7043-2018-1-3-4-371-393.



Статуи и изображения Будды, которые мы находим как объекты почитания в храмах, дворцах и частных домах везде, где исповедуется буддизм, демонстрируют эпизоды реальной или легендарной жизни основателя, описанные в священных книгах. Считается актом, увеличивающим заслуги, вспоминать, глядя на статуи и картины, черты Будды, и они рассматриваются «как образы и отпечатки его личности, созданные с целью сохранения у последователей памяти о нем и, следовательно, порождающие чувства радости и восторга в их сердцах при мысли о бесконечном познании его». Отсюда следует, что эти статуи не рассматриваются как объекты поклонения в том смысле, что обращенная к ним мольба или просьба будет исполнена.

О. Франкфуртер

Введение

Вынесенные в эпиграф слова принадлежат профессору Оскару Франкфуртеру [1, р. 1], специалисту в области палийского языка и литературы, главному хранителю Национальной библиотеки в Бангкоке, одному из основателей Сиамского общества. Его статья, написанная в начале XX в., была, вероятно, первой попыткой открыть для европейской науки иконографическую символику, содержащуюся в изображениях Будды в Сиаме и странах южного буддизма в целом. Пристальное внимание к жизненному пути Будды характерно для Тхеравады, где личность Учителя остается центральной фигурой иконографической системы, в отличие от других ветвей буддизма, где она фактически оттесняется на второй план и находится в тени обширного пантеона. Закономерно поэтому, что именно в рамках Тхеравады сформировалось максимальное разнообразие иконографических моделей изображения собственно Будды. Однако в силу исторических и культурологических причин символика этой системы изучена явно недостаточно в западной и особенно в русскоязычной литературе.

Канонической основой для иконографии Будды в рамках палийской традиции служат, прежде всего, тексты «Буддхавамса» («Buddhavamsa», хроника 24/27 Будд, предшествовавших Готаме¹) и «Нидданакатха» («Niddanakatha», предисловие к джатакам). Наибольшее внимание в священных текстах и комментариях уделяется периоду жизни, соседствующему с моментом Пробуждения (Просветления). Мы намеренно выбрали предметом исследования эпизод, иконографическое воплощение которого практически не изучено, что помимо прочего позволяет избавиться от груза сложившихся стереотипов и шаблонов, зачастую сопровождающих описание этого периода жизни Учителя. Целью данной работы является выяснение на примере данного эпизода того, можно ли говорить о более или менее устойчивом и едином для традиции Тхеравады иконографическом коде, отражающем жизнь Будды.

¹ Здесь и далее используется транскрипция имен и терминов, соответствующая палийской традиции: Готама (санскр. Гаутама), Бодхисатта (санскр. Бодхисаттва), Соттхия (санскр. Свастика) и т. п.



Иконографическая символика встречи Бодхисатты Готамы с Соттхией: от Гандхары до Бирмы и Сиам

В соответствии с палийскими текстами, Бодхисатта, направляясь к дереву Бодхи, встречает на своем пути косца Соттхию (пали *Sotthiya*), который, узнав Великого Человека, жертвует ему восемь связок травы для обустройства сидения под деревом Пробуждения. Согласно «Буддхавамсе», каждый из Будд прошлых исторических периодов также встречает на своем пути человека или божество, жертвующих ему восемь связок травы, что не позволяет рассматривать это событие просто как малозначительный эпизод. Культ священных трав, уходящий своими корнями в ведические времена, был широко распространен в древнеиндийских религиях. Не случайно Соттхия, как правило, определяется в литературе как брахман (брамин) или даже «еретик» (т. е. человек, придерживающийся ложных взглядов), жертвующий Будде связки священной травы Куша, которая используется как в ведических церемониях, так и в качестве материала для трона индуистских божеств. Несмотря на то что такая версия не имеет прямых канонических подтверждений, она выглядит вполне правдоподобной. Будда предстает в ней как духовный наследник развития индийской мысли, а момент передачи священной травы выступает символом этого духовного наследия.



Рис. 1. Подношение травы Куша Соттхией. Рельеф на вотивной ступе из Сикри, Пакистан. II в. Центральный археологический музей, Лахор, Пакистан. Фото Дж. Хантингтона. Архив фотографий буддийского и азиатского искусства

Fig. 1. Offering of Kusa Grass by Sotthiya. Relief of votive stupa. Sikri, Pakistan. 2nd century CE. Central Archaeological Museum, Lahore, Pakistan. Photo by John C. Huntington, Courtesy of the Huntington Photographic Archive of Buddhist and Asian Art

Исследование отражения в иконографии Тхеравады эпизода встречи Бодхисатты с Соттхией невозможно без обращения к индийским первоисточникам. Эпизод этот был хорошо известен скульпторам Гандхары, создавшим, пожалуй, наиболее полное жизнеописание Будды, воплощенное в камне. В рельефе на вотивной ступе из Сикри (*Sikri*), находящейся в археологическом музее Лахора (Пакистан), эта сцена решена в необыкновенно реалистичной манере. Сиддхартха, изображенный в монашеском одеянии, протягивает правую руку с открытой ладонью, обращенной к Соттхии, который держит вязанки травы (рис. 1).

Хотя скульптор использует традиционные иконографические приемы (увеличение размера



главного персонажа сцены, поза *трибханга*, ореол вокруг головы), в целом фигура Будды лишена нарочитой символичности. Он выглядит как человек, естественным образом протягивающий руку, чтобы взять предлагаемый ему в дар предмет. То же самое можно сказать и о рельефе из Пешаварского музея, где будущий Будда изображен сжимающим в правой руке связку травы, почтительно переданную ему Соттхией (рис. 2).

Завершение сюжета представлено на рельефе, хранящемся в Индийском музее в Калькутте, где Бодхисатта показан кладущим связки травы на трон под деревом Бодхи (рис. 3).

И вновь мы можем констатировать естественность позы и жеста Будды. Следует отметить, что в искусстве Гандхары трон под деревом Бодхи понимается буквально покрытым подушкой из травы для удобства сидения и изображается соответствующим образом (рис. 4) [2, pp. 30–31; 3, pp. 105–107, 110, 115, 126–128, 130–131, 227–228].

За пределами Гандхары, а также в более поздних буддийских иконографических школах Индии, этот эпизод не встречается. Воплощаемые в скульптурных композициях сцены из жизни Будды теряют свое многообразие и в основном концентрируются на восьми великих событиях с некоторыми вариациями [4, pp. 148–150].

Проникновение буддизма из Индии на территорию современного Индокитая привело к формированию там собственных систем иконографии и художественных школ. В их развитии можно условно выделить два пика многообразия иконографических форм и средств художествен-



Рис. 2. Сиддхартха принимает подношение травы Куша от Соттхии. Хайбер-Пахтунхва, Пакистан. I–III вв. Пешаварский музей, Пешавар, Пакистан. Фото Дж. Хантингтона

Fig. 2. Siddhartha accepts the offering of Kusa grass from Sotthiya. Khyber Pakhtunkhwa, Pakistan. 1st–3rd centuries CE. Peshawar Museum, Peshawar, Pakistan. Photo by John C. Huntington



Рис. 3. Сиддхартха устилает травой трон под деревом Бодхи. Фрагмент рельефа. Лориан Тангай, Пакистан. II в. Индийский музей, Калькутта (Колката). Фото автора

Fig. 3. Siddhartha covers the grass the throne under the Bodhi tree. Relief (fragment). Lorian Tangai, Pakistan. 2nd century CE. Indian museum, Kolkata. Foto by the author



Рис. 4. Приближение Сиддхартхи к дереву Бодхи. Рельеф. Джемаль Гархи, Пакистан. II в. Индийский музей, Калькутта (Колката). Фото автора

Fig. 4. Siddhartha's approach to the Bodhi tree. Relief. Jamal Garhi, Pakistan. 2nd century CE. Indian museum, Kolkata. Foto by the author

ного выражения идей новой религии. Первый связан с периодом первичной ассимиляции буддизма и во многом основан на заимствовании индийских образцов, второй является результатом формирования специфических национальных форм, очищенных от иностранного влияния.

Самые ранние свидетельства существования буддийской цивилизации на территории современных Мьянмы и Таиланда связаны с государствами пью и монов. К сожалению, среди дошедших до нас сравнительно немногочисленных иконографических образцов пью и бирманских монов отсутствуют памятники, относящиеся к исследуемой теме. Однако известны примеры воплощения эпизода встречи Сиддхартхи с Соттхией в искусстве Дваравати, крупнейшего государства монов Сиама. Рельеф на камне *сима*², датируемый IX–XI вв. (рис. 5), композиционно перекликается с индийскими аналогами. Фигура Соттхии, заметно меньшая по размеру по сравнению с Бодхисаттой, расположена слева. Брахман держит в руках пучок травы, почтительно предлагая ее будущему Будде. Однако жесты Бодхисатты здесь подчеркнута символичны и существенно отличаются от рассмотренных выше примеров. Правая рука показана в *vitarka mudra*, а левая, согнутая в локте, поддерживает на уровне груди край монашеского облачения (*чиварахаста*, *civarahasta*). Такая комбинация жестов, характерная для индийских образцов стиля Амаравати и ланкийских статуй Анурадхапуры и Поллонарувы, получила широкое распространение в Дваравати.

² *Bai sima* – знак, обозначающий границы сакральной территории храма. Подробнее см.: [5; 6].



Показательно, что эта же комбинация жестов в точности воспроизводится на рельефах камней *сима*, иллюстрирующих другие эпизоды жизненного пути Будды. Так, сцена, посвященная обращению Рахулы с просьбой о наследстве (рис. 6), по композиции представляет собой зеркальную копию сцены встречи с Соттхией, причем изображения Будды совпадают даже в деталях. То же можно сказать и про сцену обращения



Рис. 5. Брахман Соттхия преподносит связки травы. Пограничный камень Сима со сценой из жизни Готамы. Mueang Fa Daet Songyang, Таиланд. IX–XI вв. Национальный музей, Бангкок, Таиланд. Фото автора

Fig. 5. Brahman Sotthiya presenting bundles of grass. Sima boundary stone with a scene from Gotama's life. Mueang Fa Daet Songyang, Thailand. 9th–11th centuries. National Museum, Bangkok, Thailand. Foto by the author

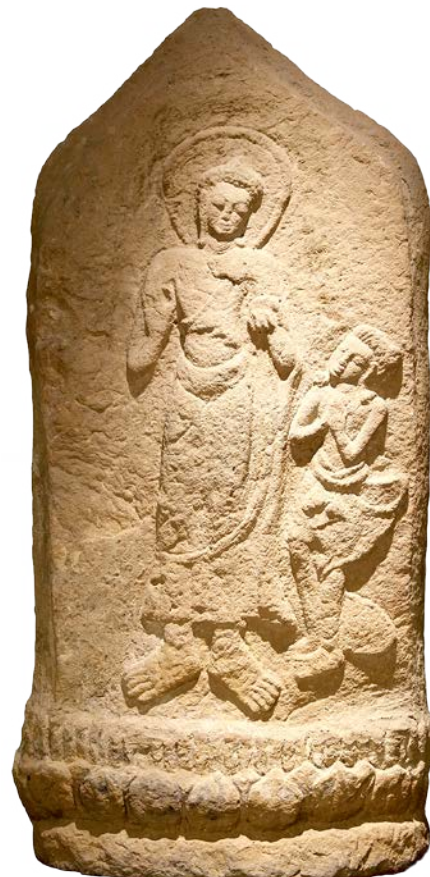


Рис. 6. Рахула обращается к Будде с просьбой о наследстве. Пограничный камень Сима. Mueang Fa Daet Songyang, Таиланд. IX–XI вв. Национальный музей, Кхонкэн, Таиланд. Фото автора

Fig. 6. Rahula ask the Buddha for his inheritance. Sima boundary stone. Mueang Fa Daet Songyang, Thailand. 9th–11th centuries. National Museum, Khon Kaen, Thailand. Foto by the author



Рис. 7. Обращение Ангулималы. Пограничный камень Сима. Район Кучинарай провинции Каласин, Таиланд. IX–X вв. Национальный музей, Кхонкэн, Таиланд. Фото автора

Fig. 7. Conversion of Angulimala. Sima boundary stone. Kuchinarai district, Kalashin province, Thailand. 9th–10th centuries. National Museum, Khon Kaen, Thailand. Foto by the author

разбойника Ангулиманы (рис. 7), в которой Будда показан с идентичной комбинацией жестов. Таким образом, в данном случае мудра не является неким маркером, позволяющим понять смысл изображаемого, а ассоциируется с фигурой собственно Будды, характеризуя его как Учителя, тогда как идентификация сцены осуществляется при помощи фигур других персонажей.

С подобным подходом мы сталкиваемся в рельефах Боробудура, где поза и жесты Бодхисаттвы в сцене встречи с Соттхией (рис. 8) идентичны любой другой сцене, где будущий Будда принимает подношение (рис. 9).

В бирманском Пагане эпизоду со связками травы уделено беспрецедентное внимание. Ему посвящено пять из восьмидесяти горельефов внешнего коридора храма Ананда, иллюстрирующих жизнь Будды Готамы и датируемых концом XI в.³ Первый рельеф изображает встречу с Соттхией, фигура которого гипертрофированно уменьшена (рис. 10).



Рис. 8. Сиддхартха принимает в дар траву от Соттхии. Фрагмент рельефа. VIII–IX вв. Боробудур, Ява, Индонезия. Фото автора

Fig. 8. Siddhartha accepts the gift of grass from Sotthiya. Fragment of relief. 8th–9th centuries. Borobudur, Java, Indonesia. Photo by the author



Рис. 9. Подношение Сиддхартхе. Фрагмент рельефа. VIII–IX вв. Боробудур, Ява, Индонезия. Фото автора

Fig. 9. Offering to Siddhartha. Fragment of relief. 8th–9th centuries. Borobudur, Java, Indonesia. Photo by the author

³ О серии из 80 рельефов храма Ананда см.: [4, p. 167; 7, pp. 108–114; 8, pp. 275–276; 9].



Сам Будда показан с жестом, определяемым в современной бирманской иконографии как *дана мудра* (*dana mudra*) и часто ошибочно ассоциируемым только с актом дарования, а не принятия дара. Последующие четыре рельефа серии педантично иллюстрируют комментарии к «Будхавамсе», где в подробностях описывается, как после встречи с Соттхией будущий Будда, неся в руках полученные от брамина восемь связок травы, приближается к дереву Бодхи в поисках места для Трона Просветления. Встав к югу от дерева лицом на север (рис. 11), Бодхисатта видит, как противоположная часть Вселенной поднимается вверх, стремясь достигнуть высшей точки мироздания (*Bhavagga*), тогда как южная часть, потеряв равновесие, опускается, достигая низших уровней ада (*Maha Avici*).

Комментатор поясняет сказанное при помощи аналогии с положенным набор на центральную ступицу колесом телеги, один край которого поднимается вверх, если надавить на противоположный край обода. Такую же картину будущий Будда наблюдает, обходя дерево по часовой стрелке и останавливаясь с западной и северной сторон (рис. 12 и 13).



Рис. 10. Рельеф 293. Соттхия преподносит связки травы Готаме. Конец XI в. Храм Ананда, Баган, Мьянма. Фото автора

Fig. 10. Relief 293. Sotthiya presenting bundles of grass to Gotama. Late 11th century. Ananda temple, Bagan, Myanmar. Foto by the author



Рис. 11. Рельеф 294. Конец XI в. Храм Ананда, Баган, Мьянма. Фото автора

Fig. 11. Relief 294. Late 11th century. Ananda temple, Bagan, Myanmar. Foto by the author



Рис. 12. Рельеф 295. Конец XI в. Храм Ананда, Баган, Мьянма. Фото автора

Fig. 12. Relief 295. Late 11th century. Ananda temple, Bagan, Myanmar. Foto by the author



Рис. 13. Рельеф 296. Конец XI в. Храм Ананда, Баган, Мьянма. Фото автора

Fig. 13. Relief 296. Late 11th century. Ananda temple, Bagan, Myanmar. Foto by the author

И только встав к востоку от дерева Бодхи, Бодхисатта находит точку равновесия Вселенной, единственное место, где может находиться «непоколебимый трон» (пали *Aparajita Pallanka*) и где все Будды достигали просветления (рис. 14).

Именно там он бросает на землю восемь связок травы, и они превращаются «в большой драгоценный трон размером в четырнадцать локтей (*cubit*), который был настолько великолепен, что ни один художник или скульптор не мог бы нарисовать или изваять его подобие» [10, р. 303; 11, pp. 95–96]. Таким образом, связки травы здесь уже не просто несут утилитарную функцию обустройства комфортного сиденья, а становятся важным символом самого момента Просветления. Они мистическим образом превращаются в трон Бодхи, который сам по себе являлся объектом поклонения в раннем буддизме⁴.

⁴ Согласно комментариям к «Будхавамсе», различие в высоте Трона Пробуждения (*Pallanka vematta*) является одним из восьми важнейших признаков, отличающих Будд прошедших исторических периодов. Если у Готамы высота трона составляла скромные 14 кубит, то у его предшественников трон мог достигать 60 кубит в высоту. См.: [10, р. 210].



На четырех рельефах, иллюстрирующих поиск Ботхисаттой нужного места под деревом Бодхи, паганским скульптором используются два вида жестов – пучок травы (1) обхватывается двумя руками, находящимися на уровне груди или живота (рис. 11 и 12), и (2) располагается в правой руке, опущенной вдоль корпуса (рис. 13 и 14). Создание этих образов явилось несомненным новаторством. Говоря о паганском скульпторе, создававшем серию иллюстраций жизни Будды, Г. Люс замечает: «У него не было ни книг, ни галерей произведений искусства, на которые можно было бы опереться. Он знал старые буддистские символы, мудры, асаны, Восемь сцен. Там, где он мог вписаться в эту схему, он делал это с мастерством, легкостью и уверенностью. Но ни его глаз, ни его рука не имели должного опыта... У него не было прецедентов, которым можно было бы следовать, и не было понятных текстов для руководства» [4, р. 182]. Именно отсутствие примеров для подражания позволило в данном конкретном случае создать новые иконографические образцы, пожалуй, впервые пытающиеся связать данное событие с определенным символическим кодом⁵. Парадоксально, но столь подробное изображение эпизода встречи с Соттхией средствами скульптуры сочетается в Пагане с полным игнорированием этой сцены в настенной живописи, фокусирующейся, прежде всего, на восьми великих событиях в жизни Будды [12].

Длительный период междоусобиц, последовавший после падения Пагана, не оставил иконографических образцов, относящихся к теме нашего исследования. Своеобразный ренессанс буддийского искусства, наступивший к XVII–XVIII вв. во время правления династии Ньяун Ян (Nyaung Yan) (поздняя Ава) и становления династии Конбаун (Konbaung), породил иконографические формы, облаченные в национальную оболочку



Рис. 14. Рельеф 297. Конец XI в. Храм Ананда, Баган, Мьянма. Фото автора

Fig. 14. Relief 297. Late 11th century. Ananda temple, Bagan, Myanmar. Foto by the author

⁵ Во многих других случаях используется шаблонное воспроизведение известных по индийским образцам мудр с идентификацией сцены при помощи других персонажей или символов, часто размещенных в предelle.



ку, свободную от прямых иностранных заимствований. Множество настенных росписей, выполненных в этом самобытном стиле, сохранилось в храмах центральной Мьянмы, расположенных в окрестностях города Монъюа (Моньюа). Ярким примером такого рода является пещерный комплекс По Вин Таун (Po Win Taung). Датированные второй половиной XVIII в. [13, pp. 14–17; 14, pp. 27–29] росписи пещерного храма Пэйя Козу (Peya Kozu) (пещера №100/478) наследуют характерную для Багана традицию изображения жизненного пути 28 Будд прошлого. Однако в отличие от Багана, где росписи содержат лишь основные события, живописная летопись По Вин Таун чрезвычайно подробна и включает развернутое описание эпизода встречи Бодхисатты Готамы с Соттхией (рис. 15).

Рисунок 15 детально описывает события начиная от процесса заготовки связок травы, встречи, подношения и заканчивая превращением травы в прекрасный Трон Победы. Поза и жесты будущего Будды удивительным образом напоминают образцы из Гандхары. Однако маловероятно, что бирманский ремесленник был знаком с ними. Причина сходства, вероятно, заключается в том, что в обоих случаях художник не вкладывает какого-либо символизма в положение рук, а изображает Готаму как человека, естественным образом держащего некий предмет, в данном случае связки травы. Гораздо в большей степени художника волнует точность соответствия рисунка каноническим подробностям, в частности, то обстоятельство, что связок травы должно быть именно восемь и они должны превратиться в трон необыкновенной красоты под деревом Бодхи. Это же можно сказать и о росписи в пещере № 97/472, где сцена



Рис. 15. Настенная роспись. Вторая половина XVIII в. Пещерный храм Пэйя Козу (пещера №100/478), По Вин Таун, Монъюа, Мьянма. Фото автора

Fig. 15. Mural painting. Late 18th century. Cave temple Peya Kozu (cave № 100/478), Po Win Taung, Monywa, Myanmar. Foto by the author

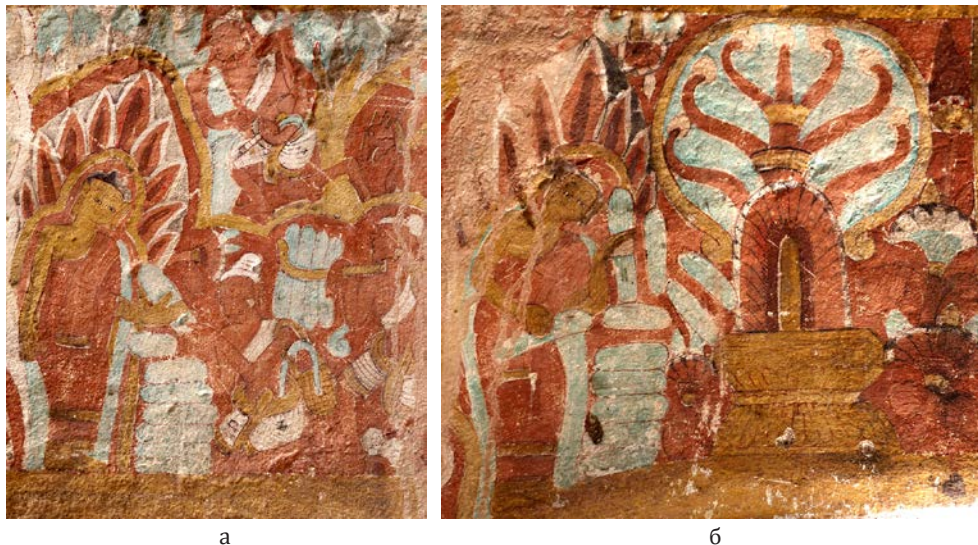


Рис. 16. Настенная роспись. Фрагмент. Вторая половина XVIII в.
Пещера № 97/472, По Вин Таун, Монъюа, Мьянма. Фото автора

Fig. 16. Mural painting. Late 18th century. Cave № 97/472,
Po Win Taung, Monywa, Myanmar. Foto by the author

композиционно зеркальна и Ботхисатта принимает подношение левой рукой (рис. 16а). Такое положение тела Готамы, вероятно, кажется художнику более логичным, поскольку соответствует движению Бодисаттвы по направлению к дереву Бодхи слева направо. Лента росписи продолжается сценой превращения связок травы в трон Бодхи, где фигура будущего Будды завершает движение к цели (рис. 16б).

Эпизод встречи с Соттхией неоднократно встречается в буддийских сооружениях периода Ньяун Ян, в частности храмовом комплексе деревни Анэйн (Anein). Роспись одного из храмов (рис. 17) точно повторяет композицию пещеры Пэйя Козу⁶.

Встреча с Соттхией иллюстрируется при помощи двух фигур Готамы, развернутых спиной друг к другу. Одна из фигур, ориентированная против направления движения персонажей ленты в целом, принимает связки травы у брахмана, после чего Ботхисатта разворачивается к дереву Бодхи, бросая траву к его подножию, где возникает Трон Победы. Возможно, что такое положение фигур призвано символизировать описанный выше поиск точки равновесия Вселенной, где должно располагаться место Пробуждения. Любопытно, что в соседнем храме, вероятно, в силу нехватки места, автор росписи как бы совмещает две фигуры в одной, символи-

⁶ Подобная роспись обнаружена также в комплексе храмов г. Салинчжи (Salingyi). См.: [15, pp. 44–45].



чески обозначая направление движения при помощи ступней Бодхисатты, но разворачивая его фигуру в противоположную сторону, лицом к Соттхии (рис. 18). Поразительно, но ситуация периода Ньяун Ян противоположна Пагану – невероятно подробное изложение жизни Будды Готамы средствами живописи сочетается с достаточно однотипными статуями, тиражируемыми с однообразными позами и жестами.



Рис. 17. Настенная роспись. XVIII в. Комплекс храмов в деревне Анэйн, Монъяу, Мьянма.
Фото автора

Fig. 17. Mural painting. 18th century. Complex of temples in the Anein village, Monywa, Myanmar.
Foto by the author

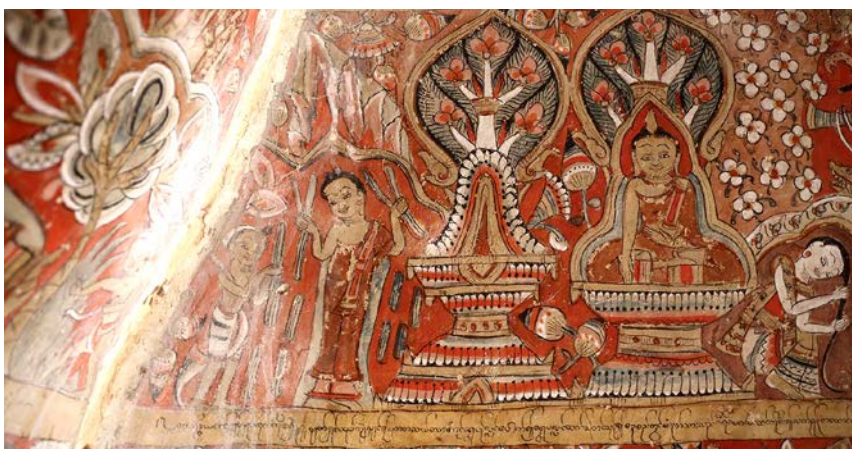


Рис. 18. Настенная роспись. XVIII в. Комплекс храмов в деревне Анэйн, Монъяу, Мьянма.
Фото автора

Fig. 18. Mural painting. 18th century. Complex of temples in the Anein village, Monywa, Myanmar.
Foto by the author



Конец XVIII в. знаменует собой период своеобразного религиозного возрождения и в Сиаме. Становление династии Чакри, укрепление позиций буддизма Тхеравады в качестве государственной религии, проводившаяся под патронажем королевской власти работа по систематизации канонических текстов и реформы в сангхе привели к формированию современной национальной формы тайского буддизма. Закономерным следствием этого процесса стало пристальное внимание к иконографии, выразившееся, в частности, в попытках создания серий изображений, подробно описывающих жизненный путь Будды. Ярким примером такого рода могут служить росписи конца XVIII в. павильона Буддхаисаван (Buddhaisawan) в Бангкоке, находящегося ныне на территории Национального музея. Сцена с Соттхией здесь предельно лаконична (рис. 19). Брахман изображен справа, коленопреклоненным, с символическим пучком травы в руках. Бодхисатта же протягивает для подношения не правую, а левую руку. И вновь мы видим, что особенности положения тела и жесты будущего Будды не следуют жестко каноническим предписаниям, а зависят от композиции росписи в целом, в частности, от направления движения персонажей.

Подобные зеркальные композиции встречаются и в более поздних росписях XIX в. как в Таиланде, так и в Бирме (рис. 20–22). При этом как композиция, так и стилистика изображений не вызывают сомнения во взаимном влиянии двух стран.



Рис. 19. Настенная роспись. Конец XVIII в. Павильон Буддхаисаван. Национальный музей, Бангкок, Таиланд. Фото автора

Fig. 19. Mural painting. Late 18th century. Buddhaisawan Chapel. National Museum, Bangkok, Thailand. Foto by the author



Рис. 20. Настенная роспись. Конец XIX в. Храм Махамуни, Западный коридор, Мандалай, Мьянма. Фото автора

Fig. 20. Mural painting. Late 19th century. Mahamuni temple, West Corridor. Mandalay, Myanmar. Foto by the author



Рис. 21. Настенная роспись.
 Первая половина XIX в. Wat Buak Khrok Luang,
 Чиангмай, Таиланд. Фото автора

Fig. 21. Mural painting. Early 19th century.
 Wat Buak Khrok Luang, Chiang Mai, Thailand.
 Foto by the author



Рис. 22. Настенная роспись.
 Ват Пхрасиратана Махатхат,
 Пхитсанулок, Таиланд. Фото автора

Fig. 22. Mural painting. Wat Phra
 Si Ratana Mahathat, Phitsanulok, Thailand.
 Foto by the author

30-е годы XIX в. явились очень важным этапом в развитии современной тайской буддийской иконографии. Король Рама III поручил буддийскому патриарху Сиаму, сыну Рамы I принцу Параманучиту Чинороту (Paramanuchit Chinorot) проделать работу по систематизации текстов Канона и ассоциации определенных эпизодов жизни Учителя с иконографическими моделями, представляющими собой некие комбинации поз и жестов. Результатом этой работы явился список, призванный стать основой иконографической системы бангкокского периода развития тайского буддизма [16, pp. 35–38; 17, с. 79; 18; 19, pp. 322–328]. Первой европейской работой, основанной на эссе принца Параманучита, стала упомянутая выше статья О. Франкфуртера 1913 г., где были опубликованы 34 рисунка, иллюстрирующие позы и жесты Будды, сопоставленные с событиями его жизни. Тайский историк принц Дамронг Ратчанубхаб (Damrong Rajanubhab) обобщает работу О. Франкфуртера и тайские источники, публикуя в 1926 г. на тайском языке описание 40 типов изображений Будды⁷. Нас интересует изображение под № 4 (рис. 23).



Рис. 23. Иллюстрация
 из [1, p. 7]

Fig. 23. Illustration
 of [1, p. 7]

⁷ Опубликовано впервые на английском языке в 1962 г.



О. Франкфуртер следующим образом описывает встречу Бодхисаттвы с Соттхией: «Вечером он получил 8 связок травы из рук брахмана (чтобы приготовить сиденье). Он получает их стоя, протягивая правую руку» [1, р. 7]. Так же описывает данный тип скульптуры Дамронг Ратчанубхаб – положение «стоя с правой рукой, направленной вперед, чтобы получить подношение, и левой рукой, опущенной вниз» [16, р. 35]. На рисунке в статье О. Франкфуртера кисть правой руки показана с полусогнутыми пальцами, удерживающими пучок травы, что соответствует моменту, когда подношение уже принято. Важно, что, в соответствии с каноническими текстами, трава держится за концы, и такая позиция непосредственно предшествует моменту, когда брошенная под дерево Бодхи трава превращается в трон. Несомненно сходство такого типа изображений с горельефами храма Ананда. И хотя вопрос о влиянии и заимствовании остается открытым, о неслучайности этого сходства говорит тот факт, что в истории буддизма Сиам Дамронг Ратчанубхаб выделяет период, в течение которого, по его мнению, произошла «имплантация» паганской формы буддизма на значительной территории современного Таиланда [16, р. 3]. При всей спорности этой концепции с современной точки зрения важно то, что паганские образцы были не только хорошо известны в Сиаме на рубеже XIX–XX вв., но их влияние считалось несомненным. Наряду с этим в современной тайской иконографии правая рука часто изображается с открытой ладонью, символизируя готовность к принятию пожертвования. В этом случае показан момент, предшествующий подношению⁸. Две указанные вариации присутствуют в коллекциях статуй в галерее ступы Пхра Патхом (Phra Pathom) в Накхонпатхоме (рис. 24) и музее Вата Кратхум Суэпла (Wat Krathum Suepla) на востоке Бангкока (рис. 25).



Рис. 24. Принятие подношения связок травы. Современная статуя. Ступа Пхра Патхом, Накхонпатхом, Таиланд. Фото автора

Fig. 24. Accepting an offering of grass bundles. Modern statue. Phra Pathom Chedi, Nakhon Pathom, Thailand. Foto by the author

⁸ Напрашивающиеся аналогии с гандхарскими и баганскими образцами также, вероятнее всего, объясняются не только естественностью такой позы, но и знакомством с историей вопроса. Иконографическая система, созданная в Таиланде в середине XIX в., содержит как прямые цитаты гандхарского искусства (образ Будды-аскета), так и переработанные варианты. В частности, по инициативе Рамы V в число иконографических типов была включена статуя *gandhararattha*, название которой прямо указывает на источник заимствования. Как отмечает тайский исследователь Промсак Джермсаватди, «образ Будды стиля Гандхары стал основным источником изображений Будды в период Бангкока, особенно во времена короля Рамы V или Чулалонгкорна, а также в дни короля Рамы VI». См.: [20, р. 102].



Рис. 25. Жест получения в дар связок травы. Современная статуя. Ват Кратхум Суэпла, Бангкок, Таиланд. Фото автора

Fig. 25. Receiving of grass bundles gesture. Modern statue. Wat Krathum Sueapla, Bangkok, Thailand. Foto by the author

травы в современной буддийской практике Таиланда говорит не только то, что он положен в основу организации храмового пространства, но и то, что отсылка к нему постоянно присутствует в ежедневных церемониях. В частности, окропление водой при помощи пучка травы всегда завершает обряд обращения мирян к монаху за наставлением [22, fig. 23].

Статуи Будды такого типа достаточно редко встречаются в Таиланде за пределами музеев *sasana* (пали *sasana*). Однако примеры такого рода существуют. Зал собраний Вата Суан Док (Wat Suan Dok) в Чиангмае содержит две гигантские статуи Будды, уникальным образом расположенные спиной друг к другу. Сидящая статуя в *бхумиспарша* мудре обращена лицом на восток, стоящая к ней спиной – на запад (рис. 26).

Опущенная правая рука стоящей статуи удерживает связку прутьев, символизирующих священную траву. Прутья не являются частью статуи. Они вставляются в согнутые пальцы кисти в ходе специальной церемонии подношения и периодически обновляются. В целом сцена иллюстрирует финальную часть описанного выше сюжета поиска Ботхисаттой точки равновесия Вселенной, единственно пригодной для Трона Победы. Стоящая фигура со связкой травы в руке символически предшествует сидящей фигуре с жестом, свидетельствующим о достижении Пробуждения. Композиция наглядно демонстрирует принцип пространственной ориентации тайского буддийского храма, всегда обращенного входом на восток [21, p. 270]. О важности эпизода со связками священной



Рис. 26. Статуя Будды со связкой травы. Первая половина XX в. Ват Суан Док, Чиангмай, Таиланд. Фото автора

Fig. 26. Buddha image with a bundle of grass. Early 20th century. Wat Suan Dok. Chiang Mai, Thailand. Foto by the author



В отличие от Сиама, естественное развитие Бирмы было прервано в XIX в. утратой независимости и разрушением института королевской власти. Хотя в период Яданабон ряд используемых иконографических образцов был существенно расширен, развернутая система иконографии, сопоставимая с тайской, в стране сформирована не была. Попытки создания современных иконографических классификаций предпринимались в XX в. Примером такого рода может служить собрание картин, иллюстрирующих 36 мудр Будды из музея Маха Буддхавамса (Maha Buddhavamsa) в Мандалае и аналогичная коллекция статуй в пещере Шве У Мин (Shwe Oo Min) близ города Пиндая (Pindaya). К сожалению, авторство этой классификации установить не удалось. В отличие от тайской системы, изображения Будды здесь не привязаны к определенным событиям его жизни, а скорее иллюстрируют совершенства Просветленного, демонстрируют его особые качества. Одним из немногих исключений является эпизод, являющийся предметом нашего исследования. Будда изображен удерживающим двумя руками на уровне груди пучок травы (рис. 27–29).



Рис. 27. Тринакирана мудра. Фрагмент картины в музее Маха Буддхавамса, Мандалай, Мьянма. Фото автора

Fig. 27. Trinakirana mudra. Painting in Maha Buddhavamsa Museum, Mandalay, Myanmar.
Foto by the author



Рис. 28. Тринакирана мудра. Современная статуя, Мандалай, Мьянма. Фото автора

Fig. 28. Trinakirana mudra. Modern statue. Mandalay, Myanmar.
Foto by the author



Рис. 29. Тринакирана мудра. Современная статуя. Пещера Шве У Мин, Пиндая, Мьянма. Фото автора

Fig. 29. Trinakirana mudra. Modern statue. Shwe Oo Min Cave, Pindaya, Myanmar. Foto by the author



Рис. 30. Соттиха преподносит связки травы Сиддхартхе. Современная статуя. Пагода Чайтанлан, Моламьяйн, Мьянма. Фото автора

Fig. 30. Sotthiya presenting bundles of grass to Siddhartha. Modern statue. Kyaikthanlan Paya, Mawlamyine, Myanmar. Foto by the author

Несомненное заимствование этой позиции из рельефа храма Ананда сочетается с необъяснимым, исходя из канонических текстов, изображением Будды в положении сидя. Можно лишь предположить, что, так же как и в остальных картинах серии, здесь используется не иллюстративный подход к событию, а пучок травы выступает неким символом Трона Пробуждения. Впрочем, изображения такого типа появляются в Мьянме не ранее второй половины XX в. и соседствуют с традиционной для Сиам и Бирмы иконографической трактовкой XIX в. (рис. 30).

Термин *тринакирана мудра* (*trinakirana mudra*)⁹, используемый для обозначения таких образов, вероятно, сформирован путем соединения санскритских слов *trina* – трава и *kirana*, в данном случае – пучок. Этот термин используется нами в качестве рабочего названия для обозначения иконографической символики, связанной со встречей Бодхисатты с Соттихией.

⁹ Бирманский исследователь буддийской иконографии Сао Тхун Хма Вин использует этот термин наряду с термином «трина хаста» (*trina hasta*) в описании данного жеста на рельефе храма Ананда. См.: [23, р. 54].



Предварительные итоги

Подводя итог нашему краткому исследованию, можно констатировать, что устойчивого и единого для традиции Тхеравады иконографического кода, отражающего события жизни Учителя, вероятно, не существует. Иконографические модели, призванные проиллюстрировать тот или иной эпизод, изменчивы и варьируются в широких пределах не только в различных, хотя и близких в религиозном отношении странах, но и в рамках одного государства и даже одной школы и периода. Причины такой ситуации коренятся прежде всего в особенностях палийской традиции, канонические тексты которой не содержат четких и однозначно понимаемых жизнеописаний основателя учения, а структура сангхи децентрализована и состоит из общин, обладающих значительной степенью автономии. В этих условиях даже непререкаемый авторитет королевской власти в Сиаме не позволил создать иконографическую систему, лишенную существенных вариаций и принятую всем буддийским сообществом. Кроме того, вопреки распространенному заблуждению, процесс создания иконографических образцов осуществляется не искусственными в тонкостях монахами, а ремесленниками-мирянами по заказу других мирян с целью получения заслуги, что неизбежно привносит элементы творчества, вкусовых предпочтений заказчиков (дарителей), религиозной «моды» и пр. Этот сложный живой процесс, относительно недавно, в XVIII–XIX вв., получивший новый импульс развития, весьма далек от состояния завершенности. Думается, не будет преувеличением сказать, что западной и российской науке еще только предстоит его исследовать.

Литература

1. Frankfurter O. The Attitudes of the Buddha. *Journal of Siam Society*. 1913;10.2:1–35.
2. Hargreaves H. *Handbook to the Sculptures in the Peshawar Museum*. Calcutta: Government of India Central Publication Branch; 1930. 111 p. Available at: <https://archive.org/details/in.gov.ignca.22478>
3. Ihsan Ali, Muhammad Naeem Qazi (eds) *Gandharan Sculptures in the Peshawar Museum (Life Story of Buddha)*. Pakistan: Hazara University Mansehra NWFP; 2008. 309 p. Available at: <https://archive.org/details/GandharanSculptureInPeshawarMuseum>
4. Luce G. H. *Old Burma – Early Pagan. Vol. 1: Text*. New York: J. J. Augustin Publisher for Artibus Asiae and the Institute of Fine Arts, New York University; 1969. 422 p.
5. Kieffer-Pulz P. Rules for the sima Regulation in the Vinaya and its Commentaries and their Application in Thailand. *Journal of the International Association of Buddhist Studies*. 1997;20(2):141–153.
6. Murphy S. A. *The Buddhist Boundary Markers of Northeast Thailand and Central Laos, 7th–12th centuries CE: Towards an Understanding of the Archaeological, Religious*



and Artistic Landscapes of the Khorat Plateau. *Ph. D Diss.* London: University of London; 2010. 479 p.

7. Stadtnier D. M. *Ancient Pagan. Buddhist Plain of Merit*. Bangkok: River Books; 2005. 286 p.

8. Galloway C. K. *Burmese Buddhist Imagery of the Early Bagan Period (1044–1113)*. *Ph. D Diss.* Canberra: The Australian National University; 2006. 307 p.

9. *80 Scenes of the Life of Buddha*. Yangon: Myanmar Heritage Publications; 2016. 184 p.

10. Bhaddanta Vicittasārabhivamsa, Venerable Mingun Sayadaw. *The Great Chronicles of Buddhas. Singapore edition*. Singapore; 2008. 1697 p. Available at: <https://ru.scribd.com/doc/192541334/The-great-chronicles-of-Buddhas-Singapore-edition>

11. Fausboll V (ed.), Rhys Davids. T. W. (transl.) *Buddhist Birth Stories; Or, Jataka Tales. The oldest Collection of Folk-lore Extant: Being The Jatakathavannana. Vol. I, Translation*. London: Trubner & Co.; 1880. 347 p. Available at: <https://archive.org/details/buddhistbirthst00fausgoog/page/n7>

12. Green A. Deep Change? Burmese Wall Paintings from the Eleven to the Nineteenth Centuries. *Journal of Burma Studies*. 2005/06;10:1–50. DOI: 10.1353/jbs.2005.0002.

13. Chew Anne-May. *The Cave-temples of Po Win Taung, Central Burma. Architecture, Sculpture and Murals*. Bangkok: White Lotus Press; 2005. 311 p.

14. Munier C., Myint Aung. *Burmese Buddhist Murals. Vol. 1: Epigraphic Corpus of Powin Taung Caves*. Bangkok: White Lotus Press; 2007. 451 p.

15. Munier-Gaillard C., Kirichenko A., Aung K. *La vie du Bouddha: Peintures murales de Haute-Birmanie*. Editions Findakly Suilly-la-Tour; 2017. 144 p.

16. Damrong Rajanubhab. *Monuments of the Buddha in Siam*. 2nd ed. Bangkok: The Siam Society; 1973. 60 p.

17. Корнев В. И. Буддизм и общество в странах Южной и Юго-Восточной Азии. М.: Наука; 1987. 220 с.

18. Matics K. I. *Gestures of the Buddha*. 3rd ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press; 2004. 295 p.

19. Bunce F. W. *Mudras in Buddhist and Hindu Practices: an iconographic consideration*. 2nd ed. New Delhi: D. K. Printworld; 2009. 346 p. Available at: <https://archive.org/details/MudrasInHinduAndBuddhistPracticesAnIconographicConsiderationFredrickBunceW.D.K.PrintWorld/page/n1>

20. Promsak Jermsawatdi. *Thai Art with Indian Influences*. New Delhi: Abhinav Publications; 1979. 158 p.

21. Songyot Weerataweemat. *Royal Buddhist Architecture of the Early Bangkok Period. Investigations in Symbolic Planning*. *Ph. D Diss.* York: University of York; 1999. 365 p.

22. Leidecker K. F., Hampe R., Vanarat S. P. *The Life of the Buddha according to Thai Temple Paintings*. Bangkok: Literary Licensing, LLC; 1999. 184 p.

23. Sao Htun Hmat Win. *Burmese Buddhist Iconography (in Burmese)*. Rangoon, 1977.



References

1. Frankfurter O. The Attitudes of the Buddha. *Journal of Siam Society*. 1913;10.2:1–35.
2. Hargreaves H. *Handbook to the Sculptures in the Peshawar Museum*. Calcutta: Government of India Central Publication Branch; 1930. Available at: <https://archive.org/details/in.gov.inca.22478>
3. Ihsan Ali, Muhammad Naeem Qazi (eds) *Gandharan Sculptures in the Peshawar Museum (Life Story of Buddha)*. Pakistan: Hazara University Mansehra NWFP; 2008. Available at: <https://archive.org/details/GandharanSculpturesInPeshawarMuseum>.
4. Luce G. H. *Old Burma – Early Pagan. Vol. 1: Text*. New York: J. J. Augustin Publisher for Artibus Asiae and the Institute of Fine Arts, New York University; 1969.
5. Kieffer-Pulz P. Rules for the sima Regulation in the Vinaya and its Commentaries and their Application in Thailand. *Journal of the International Association of Buddhist Studies*. 1997;20(2):141–153.
6. Murphy S. A. *The Buddhist Boundary Markers of Northeast Thailand and Central Laos, 7th–12th centuries CE: Towards an Understanding of the Archaeological, Religious and Artistic Landscapes of the Khorat Plateau*. Ph. D Diss. London: University of London; 2010.
7. Stadtner D. M. *Ancient Pagan. Buddhist Plain of Merit*. Bangkok: River Books; 2005.
8. Galloway C. K. *Burmese Buddhist Imagery of the Early Bagan Period (1044–1113)*. Ph. D Diss. Canberra: The Australian National University; 2006.
9. *80 Scenes of the Life of Buddha*. Yangon: Myanmar Heritage Publications; 2016.
10. Bhaddanta Vicittasarabhivamsa, Venerable Mingun Sayadaw. *The Great Chronicles of Buddhas. Singapore edition*. Singapore; 2008. Available at: <https://ru.scribd.com/doc/192541334/The-great-chronicles-of-Buddhas-Singapore-edition>
11. Fausboll V (ed.), Rhys Davids. T. W. (transl.) *Buddhist Birth Stories; Or, Jataka Tales. The oldest Collection of Folk-lore Extant: Being The Jatakathavannana. Vol. I, Translation*. London: Trubner & Co.; 1880. Available at: <https://archive.org/details/buddhistbirthst00fausgoog/page/n7>
12. Green A. Deep Change? Burmese Wall Paintings from the Eleven to the Nineteenth Centuries. *Journal of Burma Studies*. 2005/06;10:1–50. DOI: 10.1353/jbs.2005.0002.
13. Chew Anne-May. *The Cave-temples of Po Win Taung, Central Burma. Architecture, Sculpture and Murals*. Bangkok: White Lotus Press; 2005.
14. Munier C., Myint Aung. *Burmese Buddhist Murals. Vol. 1: Epigraphic Corpus of Powin Taung Caves*. Bangkok: White Lotus Press; 2007.
15. Munier-Gaillard C., Kirichenko A., Aung K. *La vie du Bouddha: Peintures murales de Haute-Birmanie*. Editions Findakly Suilly-la-Tour; 2017.
16. Damrong Rajanubhab. *Monuments of the Buddha in Siam*. 2nd ed. Bangkok: The Siam Society; 1973.
17. Kornev V. I. *Buddhism and Society in South and Southeast Asia*. Moscow: Nauka; 1987. (In Russ.)
18. Matics K. I. *Gestures of the Buddha*. 3rd ed. Bangkok: Chulalongkorn University Press; 2004.



19. Bunce F. W. *Mudras in Buddhist and Hindu Practices: an iconographic consideration*. 2nd ed. New Delhi: D. K. Printworld; 2009. Available at: <https://archive.org/details/MudrasInHinduAndBuddhistPracticesAnIconographicConsiderationFredrickBunceW.D.K.PrintWorld/page/n1>

20. Promsak Jermasawatdi. *Thai Art with Indian Influences*. New Delhi: Abhinav Publications; 1979.

21. Songyot Weerataweemat. *Royal Buddhist Architecture of the Early Bangkok Period. Investigations in Symbolic Planning*. Ph. D Diss. York: University of York; 1999.

22. Leidecker K. F., Hampe R., Vanarat S. P. *The Life of the Buddha according to Thai Temple Paintings*. Bangkok: Literary Licensing, LLC; 1999.

23. Sao Htun Hmat Win. *Burmese Buddhist Iconography (in Burmese)*. Rangoon, 1977.

Информация об авторе

Грунин Игорь Викторович, кандидат философских наук, независимый исследователь, г. Пермь, Российская Федерация.

Information about the author

Igor V. Grunin, Ph. D (Philos.), independent researcher, Perm, Russian Federation.

Раскрытие информации о конфликте интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Conflicts of Interest Disclosure

The author declares that there is no conflict of interest.

Информация о статье

Поступила в редакцию: 12 сентября 2018 г.
Одобрена рецензентами: 3 октября 2018 г.
Принята к публикации: 17 октября 2018 г.

Article info

Received: September 12, 2018
Reviewed: October 3, 2018
Accepted: October 17, 2018