

ЗАГРОБНАЯ ЖИЗНЬ БУДДЫ: ОБРАЗЫ ПАРИ-НИРВАНЫ В ЕВРАЗИИ

Дорайсвами Рашми,

*магистр философии (Университет Дж. Неру, Дели), кинокритик,
профессор Академии международных исследований (Центральная Азия)
Университета Джамия Миллия Исламия,
Индия, 110025, г. Нью-Дели, Джамия Нагар
ORCID: 0000-0003-2353-2758
rashmidce@gmail.com*

Аннотация

В этой статье рассматриваются религии, в которых жизнь духовного лидера так же важна, как и его смерть, и где циклы повествований о его смерти (а не только о жизни) нашли свое выражение в искусстве. Будда пожелал умереть, когда ему было 80 лет, в Кушинагаре. Буддизм – одна из редких мировых религий, где существует огромный репертуар образов *махапаринирваны* – высшего уровня нирваны, которого достигает Просветленный (Будда) в момент физической смерти. Буддизм превыше всего ценит освобождение от цикла перерождений и смертей. Подробно описаны сцены и циклы скульптурных и живописных изображений, размещенных в пещерах, разбросанных по всей Евразии, которые дают представление о смерти Будды. Показано, что образы смерти очень важны в разных аспектах – пространственных, материальных и культурных. Эти изображения начали создаваться в Матхуре, совершенствовались в Гандхаре и прошли весь путь через Центральную Азию в Китай и за его пределы. Реликвии, оставшиеся после кремации, хранились в ступах. Они представляли собой продолжение дхармы, т. е. присутствия Будды даже после того, как он ушел. В статье подробно анализируются три пещеры: пещера 26 в Аджанте в Махараштре, Индия; пещера 205 в Кизиле в Куче, Центральная Азия (Восточный Туркестан), и пещера 148 в Могао, Дуньхуан, Китай. Сопоставляются монументальные изображения Умиравшего Будды с различными темами, связанными с его смертью: Искушение Демона Мары в пещере 26; рассказ царю Аджаташатру о смерти Будды вместе с кремацией гроба с Буддой в состоянии *махапаринирваны* в пещере 205. Пещера 148 в Могао содержит наиболее полный набор сцен и изображений, представляющих события до и после смерти Будды в скульптурах и фресках. Кроме того, на больших фресках анализируются китайские интерпретации Чистых Земель.

Ключевые слова: буддизм, *махапаринирвана*, кремация Будды, сцены смерти, скульптуры, картины, наскальные рисунки, реликвии, циклы изображений.

Библиографическое описание для цитирования:

Дорайсвами Р. Загробная жизнь Будды: образы паринирваны в Евразии // Идеи и идеалы. – 2021. – Т. 13, № 4, ч. 2. – С. 458–475. – DOI: 10.17212/2075-0862-2021-13.4.2-458-475.

Жизнь и смерть духовных лидеров

Смерть Будды, происшедшая по его собственной воле в возрасте 80 лет, вероятно, сделала буддизм первой религией, использовавшей смерть в своих интересах. Он проповедовал в течение 45 лет после Просветления, пока не достиг *махапаринирваны* в 487 году до н. э.

Смерть играла *духовную* роль (Будда умер необычной просветленной смертью, по своей воле, когда он уже был освобожден от цикла перерождений и смерти), но использовалась и «физически» (реликвии были «капиталом» и были нужны для повсеместного распространения религии). Каждая реликвия была реальной и была символической, поскольку принадлежала Мастеру, Учителю или Монаху, ставшему архатом. Она была символической в том смысле, что являлась частью тела, которая указывала на целое. Использование реликвий было «физическим» также в том смысле, что оно привело к строительству ступ, которые стали украшаться и почитаться. Их располагали в самых разных местах: в пещерах, в жилищах монахов, в молитвенных залах, на открытых пространствах, в архитектурных комплексах. Реликвии были также физической связью с Главным Учителем, которую можно было поддерживать и благодаря которой можно было справиться с духовной травмой потери и отсутствия Будды. Реликвии были связующим звеном с историческим Буддой, звеном, которое помогало «перемещать» адептов в духовную сферу. Реликвии в определенном смысле принадлежали не только этому миру, но и другим.

Смерть Будды оказалась исключительно важной в культурном плане. Она породила обширный репертуар образов, которые так или иначе смешивались с местными культурами, в которых распространялся буддизм, для создания архитектурных сооружений и комплексов, скульптур и живописных работ с целью поклонения, медитации, а также для приобретения заслуг и укрепления власти.

Иными словами, смерть Будды имела такую же силу, масштаб и символическую ценность, как и его жизнь. События, приведшие к его смерти, чудеса, связанные с Буддой, его телом и гробом, посмертная борьба, распространение реликвий и поклонение им имеют ту же ценность и «вес», что и события его жизни, которые включают рождение, уход от роскошной жизни в поисках знаний и ответов на ключевые вопросы бытия, его просветление, первые поучения и проповеди. В этом буддизм уникален, и я бы

предположила, что именно это объясняет его огромную популярность и распространение в Азии и за ее пределами. Поиски ответов на вопросы о том, как человечество может победить старость, болезни и смерть, находят отклик не только в жизни и просветлении Будды, но и в его смерти.

Эта смерть есть переход от жизни в этом рождении к освобождению от всех последующих рождений. Прекращение существования тела, хотя и является причиной скорби для тех, кто почитал Будду, в то же время стало символом существования после смерти, освобождения от цикла перерождений. Таким образом, категории отсутствия и присутствия оказались размытыми и амбивалентными. Самое главное, что они демонстрируют непрерывность дхармы. Распространение буддизма далеко за пределы Азии, той земли, где Будда родился, и его превосходство как над более старыми, так и над современными религиями также, вероятно, может быть объяснено именно этим.

Другой религией, столь же глубоко связанной со смертью духовного лидера, является христианство. Христос был судим по закону, который не мог воздать Ему по справедливости. Он бросил вызов государству и законам страны и был приговорен, распят и умер мучительной смертью. Тема страданий Христа с целью того, чтобы смыть грехи живых, является для христиан исключительно важной. Погребение, воскресение Христа и Его появление с исцеленным телом, со стигматами распятия – важнейшие образы в культурном отношении.

Предсмертные и посмертные изображения великих духовных/религиозных лидеров составляют эпохальную тему в искусстве, которое черпает вдохновение в этих верованиях. Понтий Пилат, выносящий Суд, Христос на кресте и воскресение – исключительно значимые темы. Драматические события, приведшие к решению о распятии Христа, суд под председательством прокуратора Понтия Пилата были предметом не только живописи, но и литературы, как древней, так и современной, в том числе российской. В «Мастере и Маргарите» Михаила Булгакова, «Плахе» Чингиза Айтматова и «Факультете ненужных вещей» Юрия Домбровского [1] суд над Христом занимает видное место. Достоевский был так потрясен картиной Гольбейна «Мертвый Христос в гробу», что сделал ее важнейшей темой в своем романе «Идиот» [2].

Но! – смерть Христа была насильственной, смерть Будды – мирной. Христос был осужден и казнен, Будда сам пожелал смерти.

Циклы образов

Изображения *маханапанирваны* – высшего уровня нирваны, которого достигает Просветленный (Будда) в момент физической смерти, усеивают евразийское пространство от Индийского субконтинента через Централь-

ную Азию вплоть до Китая и далее. Самые ранние изображения нирваны, дошедшие до нас, относятся примерно ко II веку н. э. и относятся к индийскому миру. Где именно началась иконография *махаваринирваны* Будды, до сих пор окончательно не установлено. Аниконическое представление *махаваринирваны*, скорее всего, родилось в Матхуре и получило завершение в Гандхаре. Затем широта и мощь, которыми обладал этот образ, преодолели пространственные и временные границы империй и династий.

От одной из старейших больших скульптур – 14-метровой статуи – остались лишь фрагменты, найденные в Бхамале в Хайбер-Пахтунве, Пакистан, датированные III веком н. э. Согласно Винаю Гупте и Монике Зин, стела (68 см в высоту и 50 см в ширину), найденная в храме Вараха в Матхуре, относится к раннему кушанскому периоду времен Канишки (около 127–150 гг. н. э.) [3]. Многие скульптуры Гандхары на эту тему датируются II и III вв. н. э. Будда Сарнатх в Индийском музее в Калькутте с изображением четырех сцен из жизни Будды, изображенных на вертикальном фризе, датируется династией Гупта (середина III – середина VI в. н. э.). В Кушинагаре, где, по преданию, скончался Будда, при раскопках в 1876 году была найдена статуя из песчаника длиной 6,1 м периода Гупты. Неполное 13-метровое изображение Спящего Будды, найденное в Аджина-Тепе в Таджикистане, датируется VII веком н. э. Фрагменты 8-метровой статуи Будды в состоянии *махаваринирваны*, найденные в Красной Речке, Кыргызстан, датируются VII–IX веками н. э.

Скульптуры и фрески *махаваринирваны* обычно встречаются в трех различных наборах:

- как часть серии из 4-й или 8-й сцены, охватывающей 4 важных события жизни Будды: рождение, просветление, первая проповедь и *махаваринирвана*;
- как часть серии событий, ведущих к *махаваринирване*, когда Будда отправился в Кушинагар (где он скончался);
- как часть событий, предшествующих *махаваринирване* и последующих за ней (смерть, кремация, борьба за распределение реликвии и поклонение ступе).

Цикл изображений включает в себя следующие эпизоды: Переправа через реку, когда Будда отправляется в Кушинагар; Камень Маллас; Лекция для королевы Майи; Смерть Будды; Окутанный Будда; Гроб Будды; Чудо Неподвижного Гроба; Кремация; Землетрясение и Аджатапатру; Продвижение Воинов, требующих Реликвий; Охрана и распределение Реликвий; Ступа и Поклонение Реликвиям; Первый Собор.

В этой статье будут подробно рассмотрены три комплекса *варинирваны*: Пещера 26 в Аджанте (468–480 гг. н. э., Индия), Пещера 205 в Кизиле (500–600 гг. н. э., Кыргызстан) и пещера 148 в Могао, Дуньхуан (771 г. н. э.,

Китай). Пещера Аджанта – это пещера ступы; пещера в Кизиле с центральным столбом, а пещера Могао без центрального столба. Все три пещеры являются частью комплексов, которые находятся на торговых путях, но несколько в стороне, будучи высеченными в горах. Таким образом, они находятся в регионах с весьма космополитической культурой, которые активно посещались купцами, монахами и учеными многих стран. Они свидетельствуют о том, что не только люди, но и идеи, культурные представления и стили путешествуют на большие расстояния, развиваются и даже усложняются. Как пещера Аджанты (вторая фаза, во время которой была создана пещера 26), так и Пещера 148 в Могао были высечены во времена политических потрясений. Все три пещеры были обустроены представителями элиты своего времени: Пещера 26 – богатым и авторитетным монахом Буддхабхадрой; Пещера 205 в Кизиле – королевской семьей, и Пещера 148 в Могао – могущественной и богатой семьей Ли.

Образ нирваны

Ядром образа Будды в нирване является спокойная фигура Будды, лежащего на правом боку, головой влево и ногами направо. Его окружают скорбящие, которые часто изображаются в неутешном горе и глубоком трауре. Динамизм, рожденный контрастом между безмятежной фигурой Будды, достигшего нирваны, и демонстрируемым напоказ выражением горя скорбящих, является частью визуализации этого события. Физическое присутствие тела, выставленного на всеобщее обозрение, ошеломляет. Эта неизменность обычно передается через скульптуры монументального размера.

Исторический Будда, достигший *махатаринирваны* в свои 80 лет, был стар и, вероятно, истощен. Однако в образе нирваны тело Будды изображается не старым и больным, а в расцвете зрелой красоты. Тело стройное, не болезненное и не изможденное, лицо без морщин, гладкое и умиротворенное. Впрочем, Будда в Пещере 148 в Могао выглядит довольно худым, а Будда в Пещере 158 – гораздо более округлым.

Это изображение парадокса неразрушимого живого, чувствующего тела, переходящего в нирвану и достигающего ее. Многие образы нирваны показывают эту двойственную природу принадлежности к этому и иному мирам и ее религиозную ценность. Нирвана также рассматривается как жертва, принесенная Буддой, чтобы поделиться заслугами своего совершенного и сильного тела посредством посмертного распределения реликвий. Физическое тело превращается в бесценные материальные реликвии как показатели парадоксального присутствия/отсутствия Будды.

Именно выражение лица отмечает значимость фигуры Будды как порогового существа. Лицо молодое, но без возраста. Будда и здесь, в этом

мире, и покинувший этот мир; он всё еще здесь, но и уже там. Глаза у Будды в состоянии нирваны могут быть закрыты (Пещера 26, Аджанта), открыты (Пещера 158, Могао) или слегка приоткрыты – настолько, чтобы показать радужную оболочку (Пещера 148, Могао). Но везде они – невидящие; закрытые или частично открытые – они больше не сосредоточены на этом мире. Лицо умиротворенное и спокойное.

Образ нирваны утопичен в своем обещании прекращения бесконечного цикла рождения, смерти и возрождения. Это для его последователей означает переход от непостоянства и страдания к вечному блаженству, от истории к вечности и от горя к миру. Он объединяет человеческое и сверхчеловеческое. Образ нирваны олицетворяет то, что Мими Холл Йентпруксаван называет «промежуточным моментом», в котором сосуществуют конечное и бесконечное, чувствующее и бесчувственное [11].

Реликвии

Будда хотел иметь только одну ступу, в которой хранились бы реликвии. Однако после его смерти было построено 8 ступ саририка (несущих останки тела) и 2 ступы парибхогика (хранящие вещи, использовавшиеся Буддой). Через 130 лет новые ступы построил царь Маурьев Ашока, чье правление на индийском субконтиненте длилось с 268 по 232 год до н. э. и который, переживая раскаяние от увиденного после войны в Калинге, обратился в буддизм. Он открыл 7 оригинальных ступ саририки и распорядился, чтобы реликвии были распределены по 84 000 ступам. Это служило распространению буддизма, но также имело серьезную политическую цель обеспечения сплоченности и стабильности огромной империи, простиравшейся от современного Афганистана до Бангладеш. Расширение царства Ашоки до Гандхары произошло примерно в середине III века до н. э. В Гандхаре реликвии играют важную роль до VIII века н. э. Антропоморфную форму Будда принимает в 1-м году н. э. в изображениях Гандхары и Матхуры.

Сохранение реликвий в ступах было уникальной особенностью буддизма. Реликвия была символом присутствия самого Будды. Строительство ступ для реликвий создало масштабную систему священных мест, которая формировалась вместе с распространением буддизма. Ступы украшались изображениями, относящимися к жизни Будды.

Пещера 26, Аджанта

Пещера 26, в которой находится статуя *махарафинирваны* Будды, относится ко второй фазе развития Аджанты. Это *чайтьягриха* (молитвенный зал, а не резиденция для монахов) со ступой в конце длинного зала с украшенными резьбой колоннами с обеих сторон. Есть предположение, что

пещера была сориентирована по летнему солнцестоянию¹. В проходах за колоннами с левой стороны у входа находится огромное изображение Будды в состоянии *махапариनिрваны*. За ним следует сцена с медитирующим Буддой, когда Мара и его дочери пытаются отвлечь его и нарушить его концентрацию. Вдоль всех стен висят изображения Будды, а в правом проходе – изображения чуда Шравасты. Ступа в центре имеет фронтальное изображение сидящего Будды в позе бхадрасаны с несколькими панелями декоративных изображений спереди и по бокам.

Лицо Будды в состоянии *махапариनिрваны* в пещере 26 в Аджанте – это образ величайшей Возвышенной Красоты, отражающий юношеское благородство. Полные щеки и губы (тонкая резьба по камню дает даже ощущение линий на коже губ), легкая улыбка, закрытые глаза и спокойное выражение лица – всё это указывает на великий сон, в который Будда погрузился навечно. Скорбящие внизу и божества наверху – все изображены в меньшей пропорции по сравнению с монументальностью Лежащего Будды. Подушка, на которой покоится его голова, – круглая, с видимым центром. От завитков его волос, мягких складок одежды, покрывающей его тело, до кутикул и ногтей на ногах, статуя демонстрирует потрясающий подвиг скульптора. В этом образе есть та красота молодости, которая, как предполагается, присуща 80-летнему Будде, проходящему через слои медитации, чтобы наконец отказаться от тела.

Пещера 26, хотя функционально и сходна с другими буддийскими пещерами, вырезанными в самых сложных ландшафтах здесь и в других частях мира, по структуре весьма отлична от них. Одной из главных функций было обретение заслуг в этом и следующем мирах.

Центрально-азиатские и китайские пещеры были спроектированы таким образом, что Будда в состоянии *махапариनिрваны* занимал заднюю часть пещеры, а скульптуры и фрески вели к монументальному Лежащему Будде. Зрителя влечет к центральному месту, занимаемому Буддой в ансамбле образов, которые предлагает пещера. Будда пещеры Аджанты приветствует зрителя при входе, находясь рядом с дверным проемом в левом проходе. Получается, что пещера фактически делит взгляд зрителя уже при входе – со ступой впереди с изображением сидящего Будды бхадрасаны и Будды, лежащего в состоянии *махапариनिрваны* за колоннами. Не требуется специального усилия взгляда или движения зрителя, ведущих к кульминации просмотра, который останавливается на неподвижном, монументальном, спокойном изображении Будды в состоянии *махапариनिрваны*. Это не центральная пещера с колоннами, подобная той, которая находит-

¹ Различные объяснения того, почему комплекс пещер 26 расположен на расстоянии от других пещер, можно найти в [6, р. 50, 51; 7, р. 100]; о том, как именно ступа в пещере расположена в соответствии с летним солнцестоянием, см. [5, р. 140].

ся в Куче или Дуньхуане, и не пещера 148 в Могао, Дуньхуан, в которой нет колонн.

Интересно также, что в то время как образ Будды находится в начале обзора, а не отмечает собой кульминационный момент, за смертью следует последовательное движение образов, обозреваемых в процессе обхода, – образов Искушения Мары. Ступа делит пещеру на переднюю и заднюю части, и изображение *маханаринирваны* могло бы быть, если бы создатели так пожелали, сохранено в задней части (как это было популярно позже в Центральной Азии и Китае), но это явно не было частью плана пещеры в Индии V века.

Мара – это постоянное присутствие негативного начала в жизни Будды, тот, кто дважды напоминает ему о необходимости войти в нирвану. Демон Мара просит Будду войти в нирвану после того, как он достигнет просветления под деревом бодхи: «Будда, однако, отказался умереть до того, как распространилась дхарма и была создана сангха. Первый эпизод, когда Мара требует, чтобы Будда вошел в паринирвану, представлен текстами, в которых говорится о его смерти по литературным источникам. Мара появляется после первой болезни Будды в Вайсали, в святилище Капала... Он напоминает Будде об обещании, которое он дал много лет назад на берегу реки Найранджана, – что он намеревался умереть после того, как дхарма распространится и будет создана сангха. Будда обещает умереть через три месяца» [12, с. 39]. Поэтому Мара во многих отношениях необходим для понимания образа Будды в состоянии *маханаринирваны*. Однако на панели в пещере 26 показано, как Мара использует своих дочерей, чтобы соблазнить и отвлечь внимание Будды, прежде чем он достигнет просветления. Изображение интересно тем, что в его центре находится Будда, место спокойствия, в то время как искушения в виде дочерей Мары находятся внизу, а демонические армии Мары – наверху. Они загораживают пространство над головой Будды, где находится дерево. Панель очень динамична, с «активностью» по периферии и тишиной в центре: физический мир силы, желания и искушений, окружающий духовность.

Пещера 205. Кизил

(уезд Бай Синьцзян-Уйгурского автономного района Китая)

Внешняя стена левого коридора пещеры 205 разрушена. На внутренней стене коридора было изображение царя Аджаташатру (ныне находящееся в Берлине).

Частично сохранившееся изображение Будды в состоянии *маханаринирваны* расположено на задней стене пещеры. На внутренней стене представлена кремация (ныне тоже находится в Берлине), на которой Будда изображен лежащим в гробу. Гроб открывает один из скорбящих, иденти-

фицированный как Ананда. На внутренней правой стене находится фреска, изображающая распределение реликвий, внешняя же фреска с картиной первого собора разрушена.

Изображение отличается наличием эпизода, когда царь Аджаташатру узнал о смерти Будды от своего премьер-министра. Аджаташатру был идентифицирован в восьми пещерах в Кизиле, но это считается его лучшим изображением.

Пространство разделено на несколько эпизодов.

В правом нижнем углу изображено землетрясение, в результате которого гора Меру содрогнулась, а солнце и луна скатились со своих мест.

В верхней части слева изображена внутренняя сцена с царем и царицей, сидящими рядом с премьер-министром. Премьер-министр сидит в сравнительно расслабленной, неформальной позе, закинув одну ногу на колено. Все участники этого эпизода, похоже, слушают премьер-министра.

Верхняя правая часть рисунка представляет собой еще одну внутреннюю сцену с премьер-министром, показывающим развернутый свиток, на котором изображены четыре основных события жизни Будды: рождение, просветление, первая проповедь и *маханафиниравана*.

Царь Аджаташатру помещен в огромный сосуд, и при виде свитка он жестикулирует, воздевая руки вверх. Сосуд содержит растительные отвары, чтобы царь не потерял сознание от шока, услышав о кончине Будды. В этой части картины много огромных сосудов, и она в целом довольно хаотична, на ней изображены кинжалы, воткнутые в землю, и головы животных.

Согласно литературным источникам, сильное землетрясение произошло в результате того, что Будда решил принять *маханафиниравану*. Правая сторона картины, таким образом, изображает решающие события: землетрясение и опасное состояние царя Аджаташатру. Здоровье царя было слабым, и он не мог лично присутствовать при переходе Будды в состояние *маханафинираваны*; поэтому он послал своего премьер-министра, чтобы тот там побывал и принес последние новости. Пропорции тела царя, «вписанного» в огромный сосуд, на этой картине не слишком реалистичны.

Уникальная особенность свитка, изображенного на фреске, заключается в том, что он представляет четыре основных события из жизни Будды не вертикально, как можно было бы ожидать. На свитке 4 события: рождение, просветление, первая проповедь и *маханафиниравана* – противопоставлены друг другу по диагонали.

Это картина внутри картины, с большим количеством обрамленных сцен: множественное обрамление вне свитка (разделение пространства всего повествования про Аджаташатру на 4 отдельных места) и множественные сцены четырех событий жизни Будды в изображении на свитке.

ке/ткани, который держит Варашакара. Это почти эквивалентно тому, что сегодня называют необходимостью нарративизации: чтобы справиться с травмой, нужно представить ее по частям, что является разделом теории травмы. Функция рисунка на свитке состоит в том, чтобы «подвести итог» жизни Будды и сделать его смерть одним из событий его жизни. При этом цель состояла в том, чтобы уменьшить влияние трагической новости о смерти Будды на царя.

Настенная роспись, а также роспись ткани свитка содержит несколько сцен. Сцены на стене изображают действия, охватывающие космическое пространство (землетрясение, солнце и луну), семейное/общественное (царь, царица и другие слушают премьер-министра), индивидуальное (Варашакара показывает свиток, а Царь скорбит и падает в обморок). Этот более подробный нарратив о царя Аджатапатру разворачивается в том же плане, что и землетрясение, которое происходит, когда Будда входит в *маханапанирвану*. Здесь хронологически представлена последовательная серия сцен, в которых Аджатапатру изображен после того, как случилось землетрясение.

Настенная живопись далее изображает всю полноту рождения, жизни и смерти Будды. Изображение смертного царя содержит в себе ядро бессмертного Будды на картине свитка внутри него. Большое повествование миниатюризируется, и физически слабый царь оказывается представленным гораздо мощнее. Именно эта инверсия повествовательного значения макро и микро – по отношению к их репрезентативным пропорциям – вот что действительно уникально в этой картине. Инверсия, наряду с несимметричным делением настенной живописи на 4 сегмента, заставляет меня задаться вопросом: не являются ли нереалистичные пропорции царя в сосуде или лежащего Будды на картине ткани намеренными и предназначенными для того, чтобы показать мир, пошедший с уходом Будды вкривь и вкось.

Хотя настенная живопись последовательна, она не является непрерывным повествованием, а дана дизъюнктивно. В правом нижнем разделе, посвященном землетрясению (относится ли оно к землетрясению, произошедшему из-за *маханапанирваны* Будды, или относится к кошмару царя Аджатапатру, представляющему падение небес, а не к землетрясению), «настоящий» Будда на изображении отсутствует. Будда появляется только как рисунок на полотне, именно и только как рисунок, предназначенный смягчить удар разрушительной новости о его кончине. Таким образом, «главный герой» отсутствует на изображении события сотрясения земли (в нижней правой части настенной росписи), хотя он и является «причиной» этого события. Он присутствует, однако, как рисунок, как изображение, чтобы смягчить горе царя. Рисунок представляет собой ослабленную версию

реального события, на котором царь не мог присутствовать, но при этом здесь наблюдает отраженную форму! В пещере запечатлено множество инверсий и парадоксов.

На внутренней стене была представлена сцена Кремации Будды. Эта картина обращена к статуе Будды в состоянии *маханапанирваны*. На ней изображена кремация закрытого Будды. Ананда слева открыл крышку гроба. Моника Зин объясняет, почему пещера 205 уникальна во многих отношениях: «Во-первых, в этом случае монах, открывающий гроб, – это Ананда, в то время как Махакашьяпа не изображен; во-вторых, фигуры справа – не монахи, а три монахини. Это единственный случай из всех изображений повествовательного цикла *паринирваны*, где изображены монахини» [12, с. 93].

Будда лежит в гробу, но не на спине. Он находится в той позе, в которой, как говорят, он достиг *маханапанирваны*: лежа на правом боку, подложив правую руку под щеку. Выражение его лица умиротворенное. Его глаза слегка приоткрыты, и видна радужная оболочка. Пухлые кольца шеи выделяются рядом с изображением лица. Лицо тоже не выглядит изможденным. Тело обернуто полосами разноцветных тканей. Будда «забинтован», хотя его лицо, шея и небольшая часть груди не закрыты. Полосы «сплетены» таким образом, что ложатся не прямо друг на друга, а уходят вниз и выходят в свободном переплетении. Крышка гроба открыта со стороны головы Будды и закрыта с противоположной стороны, поэтому вид тела Будды сужается.

Украшенный гроб стоит на треугольных деревянных сваях. На передней треугольной части крышки вырезан дракон, а на другом конце крышки, как жетса, выступает хвост этого дракона.

Именно крышка представляет в этой картине главный интерес. Полуоткрытая, она создает диагональную ось почти в центре композиции. Она также разделяет картину на верхнюю и нижнюю части. Однако вполне возможно, что крышка намеренно дана не в реалистическом перспективном изображении именно потому, что она «существует» в двух мирах. Это сцена кремации, где гроб показан приоткрытым, хотя огонь уже зажжен и набрал силу.

Кажется, на картине представлены два временных отрезка: Будда, мирно лежащий в гробу, всё еще целый и еще не охваченный огнем; здесь присутствует Ананда, держащий крышку, – действие невозможное, если бы гроб на самом деле уже был в огне. Пламя охватило крышку чуть ниже, и та часть, к которой Ананда приближается и держит ее, не имеет никакого намека на огонь или жар. Огонь находится за крышкой; передняя часть крышки гроба всё еще хорошо видна со всеми ее украшениями. Мужское божество в левом верхнем углу, кажется, собирается бросить в огонь длин-

ную нитку жемчуга, которую оно держит в руках. Существует также явная разница в эмоциях, выражаемых фигурами, стоящими справа, и фигурами, стоящими слева. Монахини и божество, собирающиеся бросить жемчуг, кажутся более спокойными и смиренными; фигуры слева всё еще скорбят, а фигура внизу слева раскидывает руки в стороны, пытаясь дотянуться до Будды. Пламя, которое находится ближе к фигурам справа, крышка, которая закрыта, тело, которого уже не видно, вероятно, указывают на начало кремации, и поэтому фигуры выражают смирение с неизбежным. Фигуры слева, которые всё еще могут созерцать тело, видимое через поднятую крышку, чувствуют реальное присутствие Будды и находятся на предварительной стадии скорби. Кремация всё еще не захватила эту часть временного отрезка. Этот «раскол» временных рамок является в то же время их слиянием, и это выражается через «искаженную» перспективу двух треугольных концов гроба, которые не должны были быть видны в реалистическом изображении, но видны здесь именно из-за «временной задержки» между верхней/нижней, правой/левой частями картины.

Пещера 148, Могао, Дуньхуан

Одна из первых «пещер нирваны» в Дуньхуане, пещера 332, была завершена в 698 году н. э. В течение ста лет в комплексе Могао появилось еще несколько пещер нирваны.

В Пещере 148 (династия Тан периода расцвета, 704–781) огромная статуя лежащего Будды помещена у задней стены камеры в конце пещеры. Ширина этого пространства намного больше глубины, что создает ощущение гроба. В Пещеру 148, не имеющую центрального столба, зритель входит, чтобы увидеть великое зрелище.

Три великих правителя династии Тан (император Тайцзун, императрица У и император Сюаньцзун I) захватили власть, узурпировав трон у легитимных преемников. Они стали покровителями буддизма, чтобы узаконить свое правление как бодхисаттв с божественным правом на власть. Гигантские статуи считались отражением социально-экономического процветания и политической силы, и гигантские статуи Будды в состоянии *маханафинирваны* и других видах манифестировали эту идею.

Пещера содержит, помимо гигантской статуи лежащего Будды, еще несколько статуй и множество панно с фресками. При входе в пещеру коридор расписан изображениями Сутры Воздаяния за доброту. На левой стене – изображение Манджушри с Майтрейей наверху и скульптура Амогхапасы в нише. В центре на платформе – статуя Будды в состоянии *маханафинирваны*, а на правой стене – картина с изображением Дэват на вершине и Самантабхадры на стене, со скульптурой Чинтаманичакры в нише. Вдоль всей нижней части стен и на нижней платформе Лежащего Будды распо-

ложены изображения жертвователей. Когда зритель поворачивается, чтобы покинуть пещеру, его встречают картины Амитабха в Чистой Земле, Авалокитешвары и Будды-целителя.

На задней стене над Лежащим Буддой изображены сцены, которые начинаются от края левой стены и заканчиваются у края правой стены. Эти сцены слева направо: Последняя Лекция, Мольба Кунды, Вхождение в Нирвану, Помещение в Гроб, Лекция королеве Майе, Похоронная Процессия, Кремация и Кража Реликвий, Разделение Реликвий и Ступа. На потолке – изображения тысячи Будд. Юджин Ванг использует меткий термин «оптический театр» [8] для пещер, в которых скульптура и живопись объединяются в экспозиции определенной темы.

Стоящие статуи скорбящих позади статуи Будды несут на себе следы ритуала оплакивания: у некоторых руки подняты, у других руки сложены на груди; третьи стоят, почтительно сложив руки вместе.

Соня Ли в своем описании пещеры упомянула о зеркальном отражении тем на стенах: картина Майтрейи на левой стене и картина Дэват на правой; тема Воздаяния за Доброту и Сыновнее благочестие в коридоре зеркально отражаются на противоположной стене позади Лежащего Будды на картине Будды, выходящего из гроба, чтобы прочитать последнюю лекцию своей матери, королеве Майе [4, с. 191–198].

В период Суй было два стиля, которые использовались и в период Тан: первый – это легкая техника простых, изысканных линейных рисунков. Этот тонкий стиль назывался *шутти*. Вторым стилем – *митти* – более сложный, здесь фигуры помещены в окружающую среду: «На картинах, изображающих пространства, занятые залами, павильонами, дворцами, горами, текущими ручьями, деревьями, животными и так далее, прописаны мельчайшие реалистические детали. Великолепная многослойная окраска создает густой и напряженный тональный эффект. Чжан Яньянь назвал этот “детализированный, изысканный и чрезвычайно красивый”, плотный стиль *митти*» [9, с. 72, 73]. Использовались такие красители и оттенки, как черный, индиго, гамбог (полупрозрачный горчично-желтый шафран), азурит (глубокий синий цвет), минеральный зеленый, земляной красный, киноварь, золото и чернильно-синий.

Оба этих стиля представлены в пещере. Изображения нирваны за Лежащим Буддой выполнены тонким стилем *шутти*. К ним относятся картины, изображающие кремацию Будды, борьбу восьми царей за останки шариры и разделение реликвий. Большие картины сутры написаны стилем *митти*. Нисхождение Майтрейи и Деваты на левой и правой стенах, а также фрески Бхайсаджягуру и Чистой Земли Амитабхи – это сложные картины с несколькими плоскостями (минимум тремя) и несколькими фокусами. Есть вид с высоты птичьего полета, но есть также фронтальность средней

плоскости, которая обычно содержит основную тему картины. Нижняя плоскость обычно пишется с позиции высоты птичьего полета с наклоном вниз. По словам Дороти Вонг, «На этих фресках восьмого века Чистая Земля изображена с очень высокой позиции, заставляя плоскость земли резко вздыматься вверх. Описательные детали чудес чистой земли экстравагантно запечатлены в ярких образах, дополненных великолепной дворцовой архитектурой в китайском стиле и зрелым, чувственным фигуративным стилем. Конвергентная многоточечная перспектива развита и грандиозна и образована различными способами. В некоторых композициях ортогонали по бокам направляют взгляд зрителя в сторону, а не к центру, что приводит к так называемой перспективе в елочку» [10, с. 67].

Картины кремации, борьбы за останки и обмена реликвиями композиционно проще. Они больше похожи на акварели. Некое «обрамление» происходит, когда глаз перемещается от одного эпизода к другому, но это условно. Иногда предлагаются рамки, хотя в большинстве случаев глаз самостоятельно предполагает и создает «предел» для каждой картины, опираясь на мысленные разделения там, где они на самом деле перетекают друг в друга.

Поразительным качеством этих картин нирваны является легкость прикосновения и в то же время изображение деталей, появляющихся благодаря экономности линий. Выражение лица, благочестие, печаль, различия в одежде и позах – всё это фиксируется самыми минимальными средствами. Картины, связанные с нирваной, не являются многоперспективными, в отличие от более крупных картин сутры в пещере. Хотя они могут предполагать «движение», в них нет совмещения нескольких фокусов.

Две «зеркальные» картины на противоположных стенах слева и справа от пещеры: Майтрейя, Спускающаяся на Землю, и Дэват – это большие картины с несколькими плоскостями.

По словам Сони Ли, «Фреска Майтрейи в пещере 148 была самым первым образцом такого рода в Дуньхуане, включающем обширные эпизоды с Майтрейей после его нисхождения в мир в качестве Будущего Будды. Всего до сих пор было идентифицировано шестнадцать эпизодов, в том числе семь, которые описывают основные события от рождения Майтрейи до его принятия монашеской одежды Шакьямуни от Махакашьяпы, и четыре других, которые иллюстрируют многие счастливые явления в жизни, ставшие возможными благодаря приходу Будущего Будды, такие как семь урожаев после одного посева или выход замуж пятисотлетних женщин» [4, с. 194, 195].

Фреска Девата на противоположной стороне изображает один эпизод: «Основанная на переводе Сутры о запросах Девы Сюаньцзана ... 649 года, фреска представляет собой иллюстрацию серии уроков, которые были изложены в диалоге вопросов и ответов Будды Шакьямуни и вопрошаю-

щего Дэвы... Поскольку картина буквально не содержит никакого повествовательного элемента, кроме начальной сцены с просьбой Дэвы, эти уроки обязательно абстрагируются в статичную, вневременную обстановку, представленную большим собранием проповедников. Затем эта планировка дополняется сверху полосой дворцовых сооружений, а внизу двенадцатью меньшими сценами проповеди, обозначающими различные диалоги между Буддой и Дэвой» [4, с. 195].

Две фрески Чистой Земли – Бхасаджьягуру и Амитабхи – гораздо сложнее с точки зрения исполнения. Богатство и разнообразие фресок и скульптур в Пещере 148 указывают на то, что здесь работали весьма различные мастера-скульпторы и художники. Разные не только по своей эстетической или стилистической ориентации, но и по мастерству изображения различных типов сцен. Картины нирваны отличаются от левых и правых настенных росписей в камере нирваны, и они, в свою очередь, отличаются от картин сутры Чистой Земли.

В то время как пещеры с центральными колоннами благодаря формированию кругового пространства вокруг колонны могут в гораздо большей степени контролировать движение взгляда зрителя, в этой пещере при входе в заднюю камеру зритель сталкивается с колоссальным Буддой в состоянии *маханапанирваны* и богатством статуй и фресок вокруг него. Взгляд сначала застывает в созерцании великолепия Лежащего Будды, а затем переходит к разнонаправленному движению по всей пещере. Затем наше внимание приковывается к деталям в рамках композиций отдельных событий. Поскольку стены полностью покрыты изображениями, впечатление от просмотра становится всё более полным и насыщенным.

Два временных периода, которые представлены в этой пещере, – это последние события жизни Будды Шакьямуни перед его переходом в *маханапанирвану* и будущее с Майтреей и Чистыми Землями. Прошлые жизни Будды здесь не показаны. Будды Трёх Веков не являются предметом изображений в этой пещере. Здесь детально изображается *маханапанирвана* со сценами важных приведших к ней событий, а затем возможности будущего, которые включают будущих Будд. Сони Ли пишет: «Отдельно можно отметить такие особенности, как эклектика, связанная с выбором мотивов, а также беспрецедентный уровень инноваций в композиционном дизайне и представлении каждого мотива. Действительно, среди двенадцати выбранных тем четыре – Девата, Воздающая Добро, Амогхапаса и Чинтаманичакра – не имеют прецедентов в Магао, в то время как пять – Майтрейя, Будда Целитель, Амитабха, Авлокитешвара с тысячью рук и глаз и нирвана – представлены как величайшие образцы соответствующего вида и по масштабу, и по качеству. Их соединение в одном месте было творческим феноменом, редко встречающимся в пещерах периода расцвета династии

Тан, которые известны своим разнообразием живописных и скульптурных сюжетов. В этом оформлении пещеры 148 явно превзошло стандарты своего времени, достигнув относительной полноты в оформлении того, что означал буддизм в Дуньхуане в то время» [4, 199].

Литература

1. Doraiswamy R. Issues of Multiculturalism in Yuri Dombrovsky's "The Faculty of Useless Knowledge" // Perspectives on Multiculturalism: Pre-Soviet, Soviet and Post-Soviet Central Asia / ed. by R. Doraiswamy. – New Delhi: Manak, 2013.
2. Doraiswamy R. Idiocy and Civilisation: A Study of the Idiot by Dostoevsky // The Russian Enigma / ed. by M. Palat, G. Sen. – New Delhi, UBS Publications, 1994. – P. 131–150.
3. Gupta V.K., Zin M. Parinirvana Representations in the Art of Mathura: A Study Based on the Discovery of a Unique Parinirvana Stele from the Varaha Temple of Mathura // Art of the Orient. – 2016. – Vol. 5. – P. 37–60.
4. Lee S.S. Surviving Nirvana: Death of the Buddha in Chinese Visual Culture. – Hong Kong: University Press, 2010. – 372 p.
5. Singh M., Arbad B.R. Architectural History and Painting Art at Ajanta: Some Salient Features // Arts (Basel). – 2013. – Vol. 2. – P. 134–150.
6. Singh R.K. The Early Development of Cave 26-Complex at Ajanta // South Asian Studies. – 2012. – Vol. 28, N 1. – P. 50–51.
7. Spink W.M. Ajanta's Chronology: Solstitial Evidence // Ars Orientalis. – 1985. – Vol. 15. – P. 97–119.
8. Wang E. Painted Sculpture in an Optical Theater: A Fifth-Century Chinese Buddhist Cave // Notes in the History of Art. – 2011. – Vol. 30 (3). – P. 25–32.
9. Duan W. Style and Artistry of Dunhuang Art // Dunhuang Art Through the Eyes of Duan Wenjie / ed. by Ch. Tan. – New Delhi: IGNCA: Abhinav Publications, 1994. – P. 67–89.
10. Wong D.C. The Mapping of Sacred Space: Images of Buddhist Cosmographies in Medieval China // The Journey of Maps and Images on the Silk Road / ed. by Ph. Foret, A. Kaploni. – Leiden; Boston: Brill, 2008. – P. 51–79.
11. Yiengpruksawan M.H. The Interstitial Buddha: Picturing the Death of Saky-amuni // Yale University Art Gallery Bulletin. Japanese Art at Yale. – New Haven, 2007. – P. 44–63.
12. Zin M. Representations of the Parinirvana Story Cycle in Kucha. – New Delhi: Dev Publishers, 2020. – 442 p. – (Leipzig Kucha Studies; vol. 2).

Статья поступила в редакцию 30.03.2021.

Статья прошла рецензирование 22.05.2021.

DOI: 10.17212/2075-0862-2021-13.4.2-458-475

THE AFTER LIFE OF THE BUDDHA: PARINIRVANA IMAGES IN EURASIA

Doraiswamy Rashmi,

*Dr. of Ph., Professor, film critic,
MMAJ Academy of International Studies,
Jamia Millia Islamia, New Delhi
ORCID: 0000-0003-2353-2758
rashmidee@gmail.com*

Abstract

This article examines religions in which the life of the spiritual leader is as important as the death, and where the narratives of death (and not just of life) enter the image cycles in art. The Buddha willed himself to die when he was 80 at Kushinagara. Buddhism is one of the rare world religions where there is a huge repertoire of mahaparinirvana images. Buddhism values the release from the cycle of rebirths and deaths. The sets and cycles of images that make up the representation of the death of the Buddha in sculpture and paintings in caves spread across Eurasia are described in detail. The death images are important spatially, materially and culturally. These images began to be made in Mathura, were perfected at Gandhara and travelled all the way across Central Asia to China and beyond. The relics left behind after cremation were enshrined in stupas. They represented a continuation of dharma, of the presence of the Buddha even after he had passed on. The article analyses in detail three caves – Cave 26 in Ajanta in Maharashtra, India; Cave 205 in Kizil in Kucha, Central Asia (East Turkestan) and Cave 148 in Mogao, Dunhuang, China. All three caves juxtapose monumental images of the Dying Buddha with different themes related to his death: The Temptation of Demon Mara in Cave 26, Ajanta; how King Ajatashatru was told of Buddha's passing along with the cremation of the coffin with the mahaparinirvana Buddha in it in Cave 205, Kizil. Cave 148 at Mogao contains the most complete set of scenes and images representing events pre- and post- Buddha's death in sculptures and murals. In addition, there are Chinese interpretations of the Pure Lands in large murals.

Keywords: Buddhism, *mahaparinirvana*, Buddha's cremation, death scenes, sculptures, paintings, cave art, relics, image cycles.

Bibliographic description for citation:

Doraiswamy R. The After Life of the Buddha: Parinirvana Images in Eurasia. *Idei i idealy = Ideas and Ideals*, 2021, vol. 13, iss. 4, pt. 2, pp. 458–475. DOI: 10.17212/2075-0862-2021-13.4.2-458-475.

References

1. Doraiswamy R. Issues of Multiculturalism in Yuri Dombrovsky's "The Faculty of Useless Knowledge". *Perspectives on Multiculturalism: Pre-Soviet, Soviet and Post-Soviet Central Asia*. Ed. by R. Doraiswamy. New Delhi, Manak, 2013.

2. Doraiswamy R. Idiocy and Civilisation: A Study of the Idiot by Dostoevsky. *The Russian Enigma*. Ed. by M. Palat, G. Sen. New Delhi, UBS Publications, 1994, pp. 131–150.
3. Gupta V.K., Zin M. Parinirvana Representations in the Art of Mathura: A Study Based on the Discovery of a Unique Parinirvana Stele from the Varaha Temple of Mathura. *Art of the Orient*, 2016, vol. 5, pp. 37–60.
4. Lee S.S. *Surviving Nirvana: Death of the Buddha in Chinese Visual Culture*. Hong Kong, University Press, 2010. 372 p.
5. Singh M., Arbad B.R. Architectural History and Painting Art at Ajanta: Some Salient Features. *Arts (Basel)*, 2013, vol. 2, pp. 134–150.
6. Singh R.K. The Early Development of Cave 26-Complex at Ajanta. *South Asian Studies*, 2012, vol. 28, no. 1, pp. 50–51.
7. Spink W.M. Ajanta's Chronology: Solstitial Evidence. *Ars Orientalis*, 1985, vol. 15, pp. 97–119.
8. Wang E. Painted Sculpture in an Optical Theater: A Fifth-Century Chinese Buddhist Cave. *Notes in the History of Art*, 2011, vol. 30 (3), pp. 25–32.
9. Duan W. Style and Artistry of Dunhuang Art. *Dunhuang Art Through the Eyes of Duan Wenjie*. Ed. by Ch. Tan. New Delhi, IGNCA, Abhinav Publications, 1994, pp. 67–89.
10. Wong D.C. The Mapping of Sacred Space: Images of Buddhist Cosmographies in Medieval China. *The Journey of Maps and Images on the Silk Road*. Ed. by Ph. Foret, A. Kaploni. Leiden, Boston, Brill, 2008, pp. 51–79.
11. Yiengpruksawan M.H. The Interstitial Buddha: Picturing the Death of Sakya-muni. *Yale University Art Gallery Bulletin. Japanese Art at Yale*. New Haven, 2007, pp. 44–63.
12. Zin M. *Representations of the Parinirvana Story Cycle in Kucha*. New Delhi, Dev Publishers, 2020. 442 p.

The article was received on 30.03.2021.

The article was reviewed on 22.05.2021.