

ЗОЛОТОЙ  
БУДДА  
ЛАОСА





ЗОЛОТОЙ БУДДА ЛАОСА

НАТАЛЬЯ ГОЖЕВА

Государственный музей Востока

Посольство Лаосской Народно-Демократической Республики

Рекомендовано к печати Ученым советом Государственного музея Востока

*Научный консультант* **Виноградова Н.А.**, *ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, кандидат искусствоведения*

*Ответственный редактор* **Яковлева Е.А.**, *доцент кафедры востоковедения МГИМО, кандидат исторических наук*

*Дизайн и верстка* **Пётр Маслов**

*Фотографии* **Наталья Гожева, Сергей Ковальчук, Игорь Нарижный, Евгений Желтов**

*Корректор* **Светлана Лапина**

Гожева Н.А. Золотой Будда Лаоса. М.: ГМВ, 2016 – 164 с.: ил., 2016 – 164 с.: ил.

Gozheva N.A. Golden Buddha of Laos. Moscow, 2016.

Книга посвящена образу Будды – главному персонажу в культовом изобразительном искусстве Лаоса. Ее автор, Наталья Гожева, главный научный сотрудник Государственного музея Востока, кандидат искусствоведения, исследует различные аспекты буддийской скульптуры: историю ее развития на территории Лаоса, религиозно-мифологическую основу и эстетические принципы, иконографические и стилистические особенности лаосского образа Будды. Книга проиллюстрирована фотографиями буддийских памятников, а также прорисовками иконографических типов Будды.

Автор благодарит за финансовую и организационную помощь в подготовке к изданию книги Посольство Лаосской Народно-Демократической Республики в Российской Федерации и Сергея Ковальчука.

ISBN 978-5-903417-86-5

© Государственный музей Востока

© Наталья Гожева, текст

© Пётр Маслов, дизайн





*Лаосская Народно-Демократическая Республика, страна с древнейшей историей, расположена в самом центре Индокитайского полуострова. Это многонациональное государство, в котором проживают 49 народностей. В Лаосе можно познакомиться с экологически чистой природой, богатыми культурными традициями, древними историческими памятниками, многочисленными буддийскими монастырями и храмами.*

*Книга Натальи Гожевой, главного научного сотрудника московского Государственного музея Востока, рассказывает о культуре и искусстве нашей страны, о буддийских традициях, которые нашли яркое выражение в памятниках архитектуры, скульптурных и живописных изображениях Будды и в самом образе жизни лаосского народа. Мне хотелось бы выразить искреннюю благодарность г-же Гожевой за большую работу по подготовке к публикации данной книги, которая позволит российскому читателю познакомиться с важными областями лаосского искусства.*

*Лаос имеет большой историко-культурный потенциал развития туризма. После объявления 2012 года Годом лаосского туризма количество иностранных туристов, посетивших за прошедшее время Лаос, достигло почти 4 млн человек. Древняя лаосская столица Луангпхабанг, являющаяся объектом Всемирного наследия ЮНЕСКО,*

*шестой год подряд становится первой среди туристических направлений мира. Хочу отметить, что в Лаосе с радостью приветствуют российских туристов, бизнесменов, их посещение оказывает благоприятное влияние на развитие культурных и экономических связей между Лаосом и Россией.*

*Хотя Лаос и Россия расположены далеко друг от друга, их объединяют давние традиционные связи, глубокие чувства братской дружбы и стратегическое партнёрство, которые придадут нам новые силы для углубления взаимоотношений и сотрудничества. Выражаю уверенность, что дружественные отношения и сотрудничество между нашими странами впредь будут развиваться на благо народов Лаоса и России.*

*Выставки, посвященные изобразительному, декоративно-прикладному искусству и фотографии, публикации книг о культурном наследии Лаоса стали важными мероприятиями 2015 года – года празднования 40-летия провозглашения Лаосской Народно-Демократической Республики, 55-летия установления дипломатических отношений между Лаосом и Россией и 50-летия создания Общества российско-лаосской дружбы. Подобные мероприятия продолжаются и в 2016 году, в котором Лаос является председателем Ассоциации стран Юго-Восточной Азии.*

*В связи с этим разрешите мне от имени Посольства ЛНДР в Российской Федерации выразить самые сердечные поздравления и наилучшие пожелания руководителям и всем народам двух государств, пожелать всем крепкого здоровья, благополучия и больших успехов.*

**Тхиенг Буфа**

Чрезвычайный и Полномочный Посол  
Лаосской Народно-Демократической  
Республики в Российской Федерации



Образу Будды посвящено много серьёзных исследований в нашей стране и за рубежом. Хорошо изучены скульптура Индии, где появились первые изображения Будды, пещерные статуи Китая, рафинированная японская пластика, бронза Тибета и Непала, буддийская иконография Таиланда. Однако о буддийской скульптуре Лаоса до сих пор известно досадно мало. А между тем в традиционном лаосском искусстве Будда является главным персонажем, бесконечно изображаемым в скульптуре, живописи, лаковых композициях. В самом деле, буддизм определил новый этап развития духовной и материальной культуры лаосцев, впитав при этом все их добуддийские верования. В результате именно образ Будды сконцентрировал в себе присущие этому народу представления о гармонии и красоте, которые узнаваемо проступают сквозь достаточно строгий канон буддизма тхеравады.

Книга «Золотой Будда Лаоса» Натальи Гожевой – итог её многолетнего исследования лаосского искусства. Это давно ожидаемый лаосистами фундаментальный труд, не имеющий аналогов в отечественном искусствознании, который, несомненно, займёт достойное место среди современных востоковедных публикаций. Исследование

искусства Лаоса автор проводит с использованием сравнительного метода, обращаясь к культуре сопредельных Лаосу стран. Это позволяет снять довлеющий в научной литературе тезис о вторичности и подражательном характере лаосского культового искусства. О значимости художественных памятников страны говорит обширный изобразительный материал, лежащий в основе книги. Её страницы изобилуют фотографиями и рисунками, многие из которых уникальны. Хронологические рамки рассматриваемой истории лаосской скульптуры довольно широки: от середины 1-го тыс. н.э. до наших дней. Особое внимание автор обращает на памятники XIV–XVII вв., когда существовало первое независимое государство Лансанг. Именно с этого времени буддийское искусство, получившее государственную поддержку, начинает обретать свои неповторимые черты. Своеобразие лаосского образа Будды и раскрывает в своей книге Наталья Гожева.

Издание книги приурочено к важным датам как истории самого Лаоса, так и взаимоотношений двух наших стран. В 2015 г. отмечалось 40-летие образования Лаосской Народно-Демократической Республики и 55-летие установления дипломатических отношений между Москвой и Вьентьяном. В 2016 г. Лаос является председателем АСЕАН, а в 2016–2018 гг. он координирует диалог России с Ассоциацией. Двадцатилетнему юбилею диалогового партнерства посвящен прошедший в Сочи в мае 2016 г. саммит «Россия – АСЕАН».

Хочется от души пожелать монографии Н.А. Гожевой долгой и счастливой жизни в среде российских и зарубежных читателей, в том числе и в самом Лаосе, где пока еще нет комплексного исследования национальной буддийской скульптуры.

#### **Е.А. Яковлева**

доцент кафедры востоковедения МГИМО, кандидат исторических наук

Карта Лаоса





## Содержание

<b>Краткая история буддийской скульптуры Лаоса</b>	<b>11</b>
Ранний этап развития буддийской скульптуры	12
Эпоха королевства Лансанг (1353 г. — конец XVII в.)	34
Буддийское искусство XVIII—XX вв.	51
<b>Основы иконографии Будды</b>	<b>55</b>
Религиозно-мифологические особенности	56
Ритуальные функции буддийской скульптуры	70
Эстетические принципы	77
Материал и техника	88
<b>Иконография лаосского Будды</b>	<b>95</b>
«Сверхъестественная анатомия»	96
Асаны и мудры	111
Иконографические циклы	128
Иконография «без границ»	136
<b>Свод иконографических типов Будды</b>	<b>139</b>
<b>Библиография</b>	<b>156</b>
<b>Список сокращений</b>	<b>162</b>
<b>Summary</b>	<b>163</b>

## Contents

---

<b>A Brief History of Buddhist sculpture in Laos</b>	<b>11</b>
Early formative stages of Buddhist sculpture	12
The kingdom of Lanxang (1353 – the end of the 17th century)	34
Buddhist art of the 18th – 20th centuries.	51
<b>Basics of the Buddha's iconography</b>	<b>55</b>
Religious and mythological features	56
Ritual function of Buddhist sculpture	70
Aesthetic principles	77
Materials and techniques	88
<b>Iconography of the Lao Buddha</b>	<b>95</b>
«Supernatural anatomy»	96
Asanas and mudras	111
Iconographical cycles	128
Iconography «without borders»	136
<b>Code of iconographic types of the Buddha</b>	<b>139</b>
<b>Bibliography</b>	<b>156</b>
<b>Abbreviation</b>	<b>162</b>
<b>Summary</b>	<b>163</b>





## Краткая история буддийской скульптуры Лаоса

*...Лаосское искусство – исключительно религиозное, это искусство буддизма тхеравады, или «буддизма старейших», очень сдержанное, пантеон которого строго ограничен исторической личностью Будды, и, таким образом, лаосское искусство, в сущности, – это искусство изображения Будды.*

П.-М. Ганьо

## **Ранний этап развития буддийской скульптуры**

В традиционной скульптуре Лаоса образ Будды занимает центральное место. Алтари почти всех буддийских храмов заполнены таким множеством его изображений, что их нередко описывают как бесконечные ряды, бесчисленное множество, «тьма будд», а в отчётах первых европейских путешественников они фигурируют как многочисленные боги и идолы [97, с. 749, 754]. В действительности практически каждая из этих статуй изображает исторического Будду Готаму, принесшего миру бесценный дар своего Учения. И даже редко встречающиеся изображения других будд выглядят точно так же, и определить их можно лишь по надписям на скульптуре и лишь изредка – по атрибутам или символам. Так, каждому из непосредственных предшественников Готамы, которые жили в «нашем мире», и Будде грядущего Метте (Майтрее) соответствует определённое животное: петух – Какусанде, змей-*нага* – Канакамуни, черепа-

ха – Кассапе, бык – Готаме, мифический лев – Метте<sup>1</sup>. В рельефных или живописных композициях животных могут изображать рядом с одной фигурой Будды, олицетворяющей всю «великую пятёрку».

История буддийской скульптуры Лаоса начинается в первых веках нашей эры, когда религиозное мировоззрение буддизма стало распространяться на территории Юго-Восточной Азии. В средневековый период в Лаосе, как и в близких ему в культурном отношении странах – Таиланде, Камбодже и Мьянме, утвердился буддизм южного направления – тхеравада<sup>2</sup>. Это сыграло решающую роль в развитии культового искусства. Тхеравадинский канон на протяжении дальнейшего исторического процесса обеспечивал устойчивость не только чисто религиозной традиции, но и всех сложившихся в Лаосе художественных феноменов, в том числе и буддийской скульптуры.

1. В предыдущих рождениях Будда Готама жил и в эпохи других будд. Так, при Будде Дипанкаре (четвёртом из 28 будд) он воплотился в брахмана Сумедху. Встретив идущего Дипанкару, он лёг в грязную лужу, оказавшуюся на пути Будды, чтобы тот мог пройти по его телу не запачкавшись. Увидев такую почтительность, Дипанкара предсказал Сумедхе достижение в будущем состояния будды. Эта легенда в последнее время стала настолько популярна в странах тхеравады, что её довольно часто воспроизводят как в живописных, так и в скульптурных композициях. Чаще всего эту сцену можно встретить в искусстве Мьянмы, но и тайские и лаосские мастера порой вдохновляются этим весьма назидательным сюжетом.

2. Тхеравада (пал. «учение, путь старейших») – южная ветвь буддизма, называемая хинаяной (скр. «малой колесницей») представителями северного направления махаяны (скр. «большой колесницы»), возникла в конце 1-го тыс. до н.э. – начале 1-го тыс. н.э. в Индии и на Шри-Ланке.



1.

**Алтарь храма**

Луангпхабанг, *ват* Висун. XVI в.

2.

**Фронтон ворот с изображением Будды и животных пяти эпох**

Вьентьян, *ват*

Аммонсайнямонгкхун. XX в.

Стук, лепнина, роспись





3.

*Книга на пальмовых листьях*

Пров. Вьентьян.  
Конец XVIII – начало XIX в.  
Дерево, пальмовый лист,  
гравировка  
Собрание ГМВ, инв. № 7017 II

4.

*Беседа с буддийским монахом*

Пров. Саваннакхет, комплекс  
ступы Ингханг. 2007 г.







Идеологической и сюжетной основой культовых произведений служил обширный свод священных текстов «Типитаки»<sup>3</sup> и многочисленные к нему комментарии. Писались и распространялись эти сочинения в монастырских обителях на языке пали, который был обязательным для обучения последователей тхеравады. И даже письмо, которое использовали лаосские монахи при переписке *кхампи* – религиозных книг на пальмовых листьях – получило название *тхам* (от пал. *дхамма* – «учение Будды»). Для Лаоса и других тхеравадинских стран Индокитая палиязычная литература стала не только «стабильным проводником сложного и длительного восприятия достижений индийской цивилизации» [192, с. 9], но и оказала существенное влияние на становление местной письменной и изобразительной традиций.

Помимо религиозной литературы важнейшим источником для выработки национального стиля в скульптуре была буддийская художественная продукция, которая

появилась на лаосской территории вместе с переселенцами и миссионерами из Индии, Цейлона, а также тех сопредельных стран, ещё раньше оказавшихся в зоне влияния древнеиндийской культуры. Немалую роль играли и прямые связи лаосских монастырей с известными буддийскими центрами, куда постоянно направлялись религиозные миссии. При довольно тесных культурных контактах в странах тхеравады должен был возникнуть единый свод канонических норм, что, собственно, и произошло. Вместе с тем в каждой стране изобразительные каноны, подвергаясь в конкретно-исторических условиях определённым трансформациям, обрели свои специфические черты.

Лаосские исторические тексты, созданные не ранее конца XV в., относят появление первых буддийских памятников лишь к времени правления Фангума (1353–1371/93), основателя государства Лансанг. В них, в частности, говорится о том, что в 1357 г. по просьбе Нанг Кэу Ньотфы, жены Фангума, ее отец, правитель стольного града

3. «Типитака» («Три корзины») создавалась в течение многих веков (в основном в Индии) и была письменно зафиксирована на языке пали в I в. до н.э. на Шри-Ланке. Тексты этого свода являются каноническими для всех буддийских направлений. Комментарии к ним писались как на пали, так и на санскрите, а позднее и на местных языках. В Индокитае эпиграфические надписи и тексты на санскрите встречаются главным образом до XII–XIII вв., впоследствии во всех странах тхеравады языком религиозного культа становится пали. Поэтому в книге используются в основном палийские названия и термины: например, «Типитака» (скр. «Трипитака»), Будда Гютама (скр. Будда Гаутама), Дхамма (скр. Дхарма), ниббана (скр. нирвана) и др.

5.

*Буддийский монастырь (ват)*

Вьентьян, ват Тян.  
Середина XVI в.,  
перестроен в XX в.

6.

*Ступы*

Луангпхабанг, ват Тёмпхет.  
XVIII в. (?)

7.

*Дерево Пхо (Просветления)*

Луангпхабанг, ват Тхатлуанг

Интхапаттха в Камбуджадеше (Камбодже), направил в Лансанг священные тексты «Типитаки» и знаменитую статую Золотого Будды (Пхабанг). В сопровождении большой миссии буддийских монахов во главе с *махатхерой* (великим учителем) Пха Маха Пасаманом реликвии были доставлены в лаосскую столицу и торжественно помещены в святилище [183, с. 56]. Как повествуют далее летописи, миссионеры стали первыми наставниками местных жителей в буддийской вере и, будучи искусными не только в чтении религиозных текстов, но и в резьбе, рисовании, «литье изваяний Пха Пхута (Будды), помнящие сто тысяч и даже миллионы тонкостей сих искусств», передали эти знания лаосцам [192, с. 126]. Они же научили их строить храмы-*симы* и ступы-*тхаты* для реликвий, заложили первые монастыри – *ваты*, и сам Пха Маха Пасаман высадил там побеги священного дерева Пхо (Бодхи).

Несмотря на обилие легендарно-мифологических подробностей, составители хроник, вероятно, описывали реальные события, происходившие в Лаосе в середине XIV в. Только что появившееся на политической карте Индокитая первое лаосское государство остро нуждалось во всевозможных средствах легитимации верховной власти, особенно тех, которые находились

в сфере религиозной идеологии и искусства. Поэтому привезённые миссионерами буддийские раритеты приобретают значение образцовых моделей, следование которым отныне узаконено земной властью. Несомненно, в это время происходит активизация теоретической художественной мысли, которая «сто тысяч и даже миллионы тонкостей» искусства закрепляет в виде комплексов иконографических правил и художественных форм. И хотя в Лаосе ни тогда, ни в дальнейшем не было создано сколько-нибудь законченной, изложенной в трактатах теории искусства, художественные идеи, технические рецепты и тайны ремесла сохранялись, передаваемые устным путем из поколения в поколение.

Очевидна религиозно-дидактическая направленность хроникальных документов, буддийская окраска которых была усилена при последующих переписках манускриптов. В период становления лаосской государственности утверждению тхеравады придавалось большое значение не только как религиозно-мировоззренческой доктрины, но и как мощному идеологическому оружию в деле общенациональной консолидации. Однако без предшествовавшего эпохе Фангума распространения буддийского учения среди населяющих Лаос народов вряд







8.

*Монастырские ворота с  
фигурами предков-охранителей*

Вьентьян, ват Тян.

XVI–XVII вв.

Фото А. Пармантье

начала XX в.

ли было бы возможным введение тхеравады в стране, где, по замечанию летописца, «в те времена люди ничего не знали ни об истинной вере, ни о Будде, не обращались к настоятелям монастырей, а молились только духам предков» [3, с. 1069]. Вероятно, монастырский автор намеренно, с целью возвеличивания деятельности Фангума, замалчивает реальные факты существования буддийских адептов и обителей на территории, где сложилось государство Лансанг. Что касается реального времени появления буддизма в Южной и Юго-Восточной Азии, то, отбросив чисто мифические отсылки хроник к эпохе Будды, посещение этого региона миссионерами великого индийского правителя Ашоки (III в. до н.э.) в настоящее время не вызывает сомнений. Наиболее раннее за пределами Индии распространение буддизма отмечается на Шри-Ланке [179, с. 145–146]. Здесь обнаружены самые древние эпиграфические надписи (III–I вв. до н.э.), повествующие о дарениях буддийской сангхе (общине) земель и монастырских строений, а в I в. до н.э. записана самая ранняя версия буддийской «Типитаки». В цейлон-

ской хронике «Махавамса» (V в.) сообщается о посольствах Ашоки, основной задачей которых было обращение в буддийскую веру жителей острова. «Я прибегнул к Будде, его дхамме и его сангхе; я объявил себя верным последователем учения сына Шакьев, да найдете и вы, лучшие из людей, обратив свой разум с верой в сердце, прибежище в этих лучших из всех сокровищ», – цитирует хронист слова из письма Ашоки, которое привёз цейлонскому царю возглавлявший миссию его сын, проповедник Махинда [200, с. 14].

Подобные послания, как указывается в «Махавамсе», были отправлены и в другие страны. Деятельность миссионеров активно развернулась после прошедшего в 241 г. до н.э. под покровительством Ашоки Третьего буддийского собора в Паталипутре. Побывали они и в Суваннабхуми (скр. Суварнабхуми) – «Золотой земле», как в ряде буддийских источников именуется западное побережье Индокитая<sup>4</sup>. Проповедники, подобно другим индийским переселенцам, нередко обретали здесь вторую родину. Распространяя культуру более развитой страны, они должны были учитывать мест-

4. Суваннабхуми упоминается в буддийских текстах “Джатака”, “Милинда панха”, в хронике “Махавамса” и др. “Золотая земля” присутствует в топонимике восточного региона в “Географии” Клавдия Птолемея (II в. н.э.) [157, с. 12; 188, с. 15]. Однако точное расположение Суваннабхуми до сих пор является предметом дискуссии [http://en.wikipedia.org/wiki/Suwannaphum].







9.

*Пещерные храмы на берегу  
Меконга*

Пров. Луангпхабанг, Пак-У

10.

*Скульптуры будд в пещерном  
храме*

Пров. Луангпхабанг, Пак-У

ные религиозные особенности и невольно становились участниками создания национальных форм буддизма. К началу нашей эры, как свидетельствует письменные и археологические данные, буддийская религия находит надёжных последователей в ранних государственных образованиях Юго-Восточной Азии.

Одними из первых достижения индийской культуры восприняли мон-кхмерские народы, составлявшие значительную часть населения приморских районов и речных долин Тяупхраи и Меконга с их притоками. В монском королевстве Дваравати (IV–XI вв.), сложившемся на территории Центрального Таиланда и охватывающем частично земли Северного и Центрального Лаоса, и в ряде других монских княжествах буддизм занимал господствующие позиции. Об этом говорят и китайские путешественники<sup>5</sup>, и археологические находки в Понгтуке, Накхонпатхоне, Утхонге, Пхетбури [95, с. 16; 157, с. 13–14, 31]. Древние поселения находились и на плато Кхорат, примыкающем к долине Меконга, в которой позже были основаны важные центры лаосской цивилизации. Некоторые

буддийские святилища в то время располагались в естественных пещерах и гротах, заполнившихся впоследствии многочисленными скульптурами будд.

Найденные в Дваравати скульптуры, votive tablets, фрагменты стукowego декора содержат изображения буддийских персонажей, стиль которых обычно связывают с влиянием индийских школ Амаравати (III–IV вв.) и Гуптов (V–VI вв.). Вместе с тем, как отмечает Ж. Сёдес, сложение буддийских художественных моделей шло параллельно в Индии и центрах монской цивилизации. По его мнению, антропоморфные изображения Будды появляются в Сиаме лишь на два-три столетия позднее, чем на родине Просветлённого. Анализируя памятники Понгтука, он выделяет бронзовую скульптуру идущего Будды II–III вв., которая обнаруживает стилистическое сходство с фигурками, найденными на плато Кхорат, в Тямпе и на Яве [27, с. 33–35]. Несмотря на то что все они тяготеют к стилю Амаравати, вопрос о том, где они были сделаны, Ж. Сёдес оставляет открытым. В пользу их местного происхождения говорит то, что образ идущего

5. Так, посещавшие в V–X вв. южную часть Индокитая путешественники отмечают, что в царстве Тамбалинга “по случаю явления там Будды была воздвигнута большая бронзовая статуя слона”, в столице государства Дуньсунь есть “два буддийских монастыря”, а в стране Паньпань – “десять монастырей для монахов и монахинь, которые изучают буддийские священные тексты” [157, с. 21, 25].







11.

**Будда с жестом “витарка”  
(поучение)**

Таиланд (Лаос?), стиль  
Дваравати. XX в. (?)  
Бронза, литьё  
Собрание ГМВ,  
инв. № 9076 II



12.

**Будда с жестом “абхая”  
(успокоение)**

Таиланд (Лаос?), стиль  
Дваравати. XX в. (?)  
Бронза, литьё  
Собрание ГМВ, инв. № 9002 II

13.

**Вотивная табличка с  
изображением Будды и бодхисатв**

Мьянма, г. Паган. XI в.  
Терракота  
Собрание ГМВ, инв. № 5359 II



Будды в Индии встречается чрезвычайно редко, в то время как в искусстве Таиланда и Лаоса он становится весьма популярным. Другие понгтукские скульптуры V–VII вв., определённо выполненные монашескими мастерами, отличаются тонкими одеяниями, сквозь которые просвечивает тело Будды, что позднее станет характерной особенностью таи-лаосской иконографии [95, с. 42, 45, ил. 7, 8].

Буддизм исповедовали монахи на юге Мьянмы, а также пью в среднем течении Иравади. В столичных пьюских городах Бейтэноу и Тэйейкхитэя (I–IX вв.) обнаружены буддийские сооружения, погребальные урны, скульптура, многочисленные votивные таблицы с изображением ступ, будд, бодхисатв и др. Причём, как пишет С.С. Ожегов, «развитие буддийских культовых зданий и буддийской скульптуры шло в государстве Пью почти одновременно с Индией» [189, с. 5]. Вытеснившие пью бирманцы стали наследниками этих традиций, успешно развивавшихся в период королевства Паган (XI–XIV вв.)

Связанное династическими узами с Двараватимонское государство Харипунтяй, основанное на севере Таиланда в VII в., также ориентировалось на буддизм в религиозной политике. Севернее его лежало

14.

**Стела с изображением Будды**

Вьентьян, Хо Пхакэу.

XI–XIII вв. (?)

Камень, резьба

15.

**Пограничная стела-сема**

Вьентьян, ват Пхонпханау.

X–XIII вв.

Камень, резьба

одно из первых возникших в этом регионе тайских княжеств, называемое по столичному городу Чиангсэ. Небольшое в VI–VIII вв., оно постепенно расширялось, и в XII в. в его территорию вошла часть земель Лаоса, включая Луангпхабанг (называвшийся тогда Сиендонг-Сиентхонг) и Вьентьян. Правители Чиангсэна постоянно оказывали поддержку буддийской общине, что имело большое значение для формирования культурных традиций. В частности, здесь сложилась сильная скульптурная школа, оказавшая заметное влияние на буддийскую пластику других тайских и лаосских княжеств.

Отсутствие археологических данных не даёт возможности определить точное время появления собственно лаосских образцов буддийского искусства. К одним из первых известных реалий, найденных на территории Северного Лаоса, причисляют статую стоящего Будды и стелу с надписью из деревни Тхалат (провинция Вьентьян) VII–VIII вв. [19, с. 14, ил. 11; 58]. Чётко выявленные иконографические признаки Будды в сочетании с обобщенно-выразительной пластикой тела и крупными чертами лица выдают в скульптуре типично монскую школу. Вполне возможно, что подобные произведения импортировались из королевства Дваравати, но, скорее всего, стилистическое сходство

объясняется существованием единого историко-культурного пространства бытования буддийских реалий. До XI в. стиль Дваравати был определяющим на довольно большой территории Центрального Индокитая. В монских традициях, например, выполнены пограничные стелы (*семь*) из Музея Пхакэу и монастыря Пхонпханау во Вьентьяне, датируемые приблизительно X–XIII вв.

Несмотря на то что в IX–XIII вв. почти весь Лаос попадает под власть мон-кхмерской империи Камбуджадеш (или Ангорской), основного проводника индуистской культуры в Индокитае, в сложившихся синкретических культурах местных народов индуистские воззрения постепенно начинают уступать место буддийским. Построенные приблизительно в VIII–X вв. известные ступы Ингханг в Саваннакхете и Тхат Пханом в Северо-Восточном Таиланде первоначально были индуистскими святилищами. В их облике ясно читается структура кхмерского башнеобразного храма *прасата*. Но после XIII в. святилища обретают статус буддийского реликварного монумента и частично перестраиваются. Для лаосского зодчества они становятся той иконографической точкой отсчёта, от которой берут свое начало многочисленные варианты ступ подобного типа.





Великолепными раннебуддийскими памятниками Лаоса являются скальные святилища Вангсанг и Дансунг в провинции Вьентьян (XI–XII вв.?). Вангсанг расположен на каменной с кирпичным покрытием платформе, и две его стены образованы скальным массивом, в котором вырублены две ниши с огромными статуями сидящих будд. Между ними сохранилась надпись с указанием, как полагает П.-М. Ганьо, даты создания памятника – 1006 г. [56, с. 41–42]. Рядом, под балкой-навесом, находятся небольшие фигуры будд, а немного подальше в скале вырезано ещё несколько изображений. Все они наделены характерными для образа Будды позами, жестами и «признаками совершенства» (удлинённые мочки ушей, полусферическая *ушница* – выпуклость на темени, короткие завитки волос), но выполненными в довольно условной манере, присущей раннебуддийской пластике. Большинство фигур сидит в так называемой простой позе (*сукхасана*), при которой ступни ног лежат на пьедестале. Руки больших будд, сложенные в жесте поучения (*витаркамудра*), находятся не у груди, а у живота. У меньших фигур руки в *мудре саматхи* (размышление) лишь слегка касаются друг друга пальцами, а не положены одна на другую, как это характерно для более поздней иконографии. Скульптурам будд в двух гротах Дансунга присущи разные черты. Некоторые из них имеют типично кхмерские лица с почти квадратным абрисом и полными губами, другие, как в Вангсанге, – овалы лица, почти открытые глаза и узкие губы. В целом же они (исключая несколько поздних изваяний) представляют собой образцы «смешанного» стиля, на кото-

рый более всего повлияли кхмерский тип божеств и монские буддийские образы XI–XII вв., что и составляет своеобразие лаосской пластики этого периода [85, с. 771].

Особенности иконографии будд Вангсанга и Дансунга заставляют задуматься над вопросом культовой принадлежности этих памятников. Дело в том, что помимо ортодоксальных тхеравадинских общин в Индокитае с XI в. получила распространение буддийская (тоже тхеравадинская) секта так называемых лесных, или странствующих, монахов, известных в Лаосе под именем *пхана*, в Таиланде – *арья* (*араньяваси*), в Мьянме – *ариф*. С влиянием именно этой секты связывает Х.В. Вудворд такую деталь, как исполнение жестов *витарка* и *абхая* почти в середине груди или даже ниже, а не у плеча, как у большинства классических скульптур [144, с. 115, 296]. Более того, начавшееся с XIII в. превалирование в пластике образа Будды Манвисай (победителя Мары) с жестом *бхумиспарша* (касающийся земли) он также соотносит с религиозными установками лесных монахов. Подтверждением того, что они отдавали предпочтение данному иконографическому типу, могут служить более поздние скульптуры Будды Манвисай (XV–XVII вв.), которые, как считает С. Лопетчарат, созданы «под влиянием *араньяваси*» [101, с. 116, с. 131, 197, 218, 232]. Другим атрибутивным признаком лаосского Будды в стиле *арья* являются открытые или чуть прикрытые глаза. Так трактованы глаза некоторых будд Вангсанга, суховатые и приземистые фигуры которых также напоминают опубликованные Лопетчаратом скульптуры. Учитывая все эти особенности, правомерно предположить: не

---

6. Упоминания о них встречаются в ряде бирманских эпиграфических памятников и хроник [165, с. 30–33].



16.

*Тхат Ингханг*

Пров. Саваннакхет,  
VIII-X вв. (?)



17.

*Тхат Пханом*

Северо-Восточный Таиланд,  
г. Пханом,  
VIII-X вв. (?)









18.

*Скальное святилище Вангсанг*

Пров. Вьентьян.  
XI–XII вв. (?)  
Камень, позолота

19.

*Скальное святилище Дансунг*

Пров. Вьентьян.  
XI–XII вв. (?)  
Камень, позолота

20.

*Будда, укрытый змеем-наком*

Вьентьян, ват Сисакет.  
XI–XIII вв.  
Камень, стук, позолота



были ли пещеры Вангсанга и Дансунга обителями лесных монахов, исповедовавших идеалы тхеравады, очищенной, по их мнению, от официально господствующих концепций кхмерской идеологии?

Тем не менее в лаосском искусстве XI–XIII вв. памятников, носящих «следы» искусства Камбуджадеша, не так уж мало. Во многих храмах мне приходилось видеть старые каменные скульптуры или плиты явно кхмерского типа. Таковы две скульптуры из Музея Пхакэу и одна из монастыря Сисакет во Вьентьяне, изображающие восседающего на змее-наке (*наге*) Будду [21, № 412, 520]. В индуистской Камбодже культ *нагов* был чрезвычайно развит и нашёл яркое художественное воплощение. Однако лаосские *наки*, так похожие на кхмерских сородичей, становятся в основном персонажами буддийских легенд, да и образ Будды приобретает некоторые местные этнические черты – не такие широкие, как у кхмерских будд, крылья носа, небольшой рот с чуть приподнятыми уголками, полуоткрытые глаза.

Лицо Будды из *вата* Симьянг (и ряда других) ближе кхмерскому типу: у него широкие скулы, полные губы и почти прямоугольный лоб за счёт горизонтальной полосы, отделяющей его от волос. В пользу связи монастыря с традициями Камбуджадеша говорит





*Алтарь храма с пограничным столбом*

(первоначально – лингам, символ Шивы)  
 Вьентьян, храм Симьянг.  
 XIV в. (?),  
 перестроен в XX в.

столб в алтарной части храма, являвшийся, возможно, сначала шиваистским *лингамом* [138, с. 79]. Позднее он стал играть роль охранительной *семы* святилища, освящённого как буддийский храм. Лаосская позднесредневековая легенда объясняет происхождение столба иным образом. Во время церемонии закладки городской колонны в яму, куда её опускали, бросилась молодая беременная женщина по имени Си. Девушка погибла, но дух её стал охранителем города и монастыря, названного в её честь Симьянгом [203, с. 12].

Северные районы Лаоса в XI–XIII вв. уже были прочно оккупированы лаосскими племенами, создававшими свои княжества – *мыанги*<sup>7</sup>. Самым крупным из них был *мыанг Суа*, центр которого находился на месте будущего Луангпхабанга. Возникновение княжества традиция относит к легендарной эпохе короля Кхун Болома, старший сын которого Кхун Ло стал основателем королевской династии в Суа. Ряд историков соотносит время правления Кхун Ло со второй половиной VIII в. [94, с. 20; 105, с. 15; 183, с. 56]. С этого момента начинается

постепенное приобщение к буддизму правящих кругов лаосских *мыангов*, которые в большинстве своём ещё придерживались анимистических воззрений, а позднее стали подчиняться религиозным указаниям своего сюзерена – Камбуджадеша.

Однако к началу XIII в. тот религиозный синкретизм, который предлагала Камбуджадеша, уже не устраивал ни правителей, ни простое население быстро растущих молодых таи-лаосских княжеств. Неслучайно кхмерские монархи, ощущая идеологический кризис империи, стали обращаться к более демократичному культу буддизма сначала махаяны, а затем и тхеравады. Однако это не спасло государство. Как пишет Э.О. Берзин, «XIII век был критическим периодом в истории Индокитая. К концу его рухнула не только Кхмерская империя, но и прекратили существование древнее бирманское царство Паган и монское государство Харипунчайя» [157, с. 38]. Косвенной причиной упадка этих государств были происходившие в течение всего XIII в. походы монгольских завоевателей, которые усилили миграционный процесс тайских

7. Активная миграция тайских народов в бассейны рек Тяупхраи и Меконга из расположенного в Южном Китае государства Наньчжао (VIII–IX вв.), а затем из сменившего его Дали (X–XIII вв.) начинается в VII в. и длится до XIV–XV вв.



22.

*Луангпхабанг – средневековая столица Лаоса*

23.

*Памятник королю Фангуму*  
Вьентьян. 2000–2010-е гг.





народов на юг Индокитая. Результатом же было образование на территории Таиланда крупных независимых тайских государств: в 1238 г. – Сукхотхая, в 1292 г. – Чиангмая (Ланны)<sup>8</sup>. При Раме Кхамхенге (1275–1318), которого тайцы называют «отцом нации», Сукхотхай превратился в мощную державу в Центральном Индокитае. Земли его на северо-западе простирались до городов Луангпхабанг и Вьентьян-Вьенкхам, как об этом упоминается в известной эпиграфической надписи 1292 г. на тайском языке [38, с. 78; 79, с. 101]. Религиозно-идеологической опорой Сукхотхая стало учение тхеравады, под эгидой которого произошел необычайный взлет буддийского искусства. По сути дела, за поразительно короткий срок – менее полувека – была создана абсолютно оригинальная художественная школа, ставшая основой развития буддийской традиции как Таиланда, так и Лаоса.

---

8. Ядром северо-тайского государства Ланны было княжество Чиангсэн. В средневековой хронике Сайфонга красочно описываются подвиги сына лаосского правителя, завоевавшего в конце IX в. Чиангсэн, который стал младшим партнером *мыанга* Сайфонг [107, с. 14–17]. Однако позже князь Менграй, с имени которого, собственно, и начинается династия королей Ланны, после захвата Харипунтя и основания Чианграя и Чиангмая (соответственно в 1262 и 1296 гг.) подчинил себе ряд лаосских княжеств, в том числе и Сайфонг [44, с. 52–53].



## Эпоха королевства Лансанг (1353 г. — конец XVII в.)

---

Активное утверждение буддизма тхеравады в Лаосе началось со времени правления Фангума (1353–1372/93), основателя королевства Лансанг. Получивший воспитание при дворе анкорского правителя и женатый на его дочери лаосский принц из княжества Суа, по расчетам кхмеров, должен был стать верным вассалом Камбуджадеша. Однако после победоносного военного похода по лаосским землям Фангум объявил о создании независимого государства, столицей которого стал г. Луангпхабанг. В лаосских манускриптах описываются различные благочестивые деяния Фангума: возведение монастырских строений, дарение земель сангхе, прикрепление крестьянских хозяйств к *ватам* для поддержания в них порядка и обслуживания монахов. В «Хронике государства Лансанг» приводится надпись, якобы высеченная на одной из монастырских стел. В ней говорится о церемонии по случаю открытия храма Пхакэу (Изумрудного Будды), во время которой королева Нанг Кэу Ньотфа поместила на грудь изваянию Будды крупный изумруд

[192, с. 123]. В действительности скульптура Изумрудного Будды появилась в Лаосе не ранее середины XVI в.<sup>9</sup> Если же подобная эпиграфическая надпись и существовала, то, вероятнее всего, она была посвящена установке в храме статуи не Пхакэу, а Пхабанга (Золотого Будды)<sup>10</sup> или другой скульптуре. Изумруд, поднесённый королевой, вполне мог быть другим драгоценным камнем (*кэу* по-лаосски – «драгоценность»), ибо дарение монастырям драгоценностей считалось поступком, увеличивающим заслуги донатора.

Появление в Лаосе Пхабанга имело огромное политико-идеологическое значение. Статуя Золотого Будды стала поистине палладиумом королевства, символом лаосской государственности и веры. Согласно легендарной версии, Пхабанг был создан божественным мастером Пхитсанукамом (Вишвакарманом) по просьбе настоятеля одного из монастырей Шри-Ланки. Статую отлили в Гималаях в присутствии владыки небес Пха Ина (Индры) из сплава драгоценных металлов. Во время церемонии

---

9. Согласно легенде, она сделана из чистого изумруда, но на самом деле – из зелёного жадеита. В 1434 г. скульптуру случайно обнаружили среди руин храма в Чианграе, где она, скорее всего, и была выполнена. В XVI в. Изумрудный Будда попал в Лаос, был установлен в храме Пхакэу, а в 1778 г. тайцы, захватив Вьентьян, увезли его в Бангкок.

10. Пхабанг до 1489 г. находился во Вьентьяне, а затем был перевезён в Луангпхабанг [20, с. 4].

24.

*Хо Пхакэу – храм Изумрудного  
Будды*

Вьентьян. 1565 г.



*Пхабанг – Золотой Будда*

Камбоджа. XIII в. (?)  
 Бронза, литьё, позолота  
 Луангпхабанг, *ват* Май.  
 Фото 1960-х гг.

окропления скульптуры водой цейлонский правитель поставил на алтарь золотую вазу с пятью костями из останков Будды, которые волшебным образом вошли в статую. Долгое время она находилась в монастыре Пхаббангакатха, пока не была подарена правителем Шри-Ланки кхмерскому королю, а затем, в 1357 г., привезена в Лансанг [3, с. 1069–1071; 192, с. 153].

Велика роль Пхабанга и для развития лаосской пластической школы. Он представляет собой интересный образец скульптуры мон-кхмерского типа, созданной не ранее IX в., а скорее всего – в конце XIII в., на что указывают её постбайонские черты [101, с. 114, 119]. Статуя отлита из бронзы и позолочена, весит 53,4 кг, высота её 83 см. Будда изображён стоящим с жестом двойная *абхая* (успокоение, бесстрашие). *Мудра абхая* является одной из самых распространённых с периода раннего средневековья, и уже тогда мастера Индокитая предпочитали изображать Будду с двумя поднятыми в этом жесте руками в отличие от индийских будд, выполняющих *абхая* только одной рукой. «Удвоение» жеста вообще станет отличительной чертой лаосского иконографического канона. Пхабанг часто копировался и являлся вдохновляющим примером для скульпторов различных стилистических направлений на протяжении веков.

При Самсэнтхае (1372/93–1417), старшем сыне и преемнике Фангума, буддийская сангха укрепляет свои позиции: возводятся новые монастыри, которым король жаловал немалые земли, вводится практика приглашения почитаемых *махатхер* из Шри-Ланки, Ланны, Аюттхאי. В 1378 г. в Луангпхабанге была отлита грандиозная статуя Будды Манолом – самая большая в Лаосе до середины XVI в. [20, с. 35; 135, с. 61] <sup>11</sup>.

Великолепны художественные качества статуи, поражающей благородством и гармоничностью облика Будды. Выполнена она в стилистической манере школы Сукхотхая, выдающиеся достижения которой уже более ста лет были источником вдохновения и для лаосских мастеров. Особо следует отметить появление так называемой пламенеющей *ушниси*, завершающейся элементом в виде языка пламени – символа духовной энергии. Такая *ушниси* становится основным атрибутом

11. Скульптура, к сожалению, сохранилась не полностью, лишь голова и часть торса без рук, судя по которым статуя могла достигать высоты 8–9 м. После разрушения Луангпхабанга в 1887 г. китайскими отрядами она более ста лет находилась среди руин храма, и только в 1980–1990-х гг. была проведена реконструкция и скульптуры, и храма.







26.

*Скульптура Будды Манолом*  
Луангпхабанг, *ват* Манолом.  
1378 г.  
Бронза, литьё  
Фото 1887 г.

27.

*Ват Тет Йот – монастырь*  
*“Семи шпилей”*  
Северный Таиланд, Чиангмай.  
1450-е гг.

бутивным признаком тай-лаосского образа Будды.

В XV–XVII вв. развитие культовой скульптуры проходило в условиях тесных контактов с тайскими религиозными центрами. В лаосских произведениях этого времени заметно влияние искусства Аюттхай (1350–1767). Вместе с тем растущая мощь этого государства, активно расширяющего свои границы, заставляла правителей Лансанга теснее сотрудничать с княжеством Ланна, также отстаивавшим свою независимость. Последнее особенно укрепилось при короле Тилоке (1446–1487). К числу его наиболее известных деяний относится основание в 1455 г. *вата* Тет Йот (монастыря Семи шпилей) в память о семи неделях медитации Будды, во время которой он достиг Просветления. В главном монастырском храме были установлены семь статуй, каждая из которых символизировала одну из этих недель [70, с. 38–39].

Все иконографические типы Будды «семи недель» были восприняты лаосскими мастерами, а также стилистические особенности изображений Будды «львиного типа» и «смешанного типа», как их классифицирует исследователь тайского искусства А. Грисволд [70, с. 32–34]. И хотя он пишет, что «почти все образы лаосских будд про-













28.

**Будда Манвисай  
(победитель Мары)**

Вьентьян, *ват* Сисакет. XV в.  
Бронза, литьё

29.

**Ступа Макмо (тхат Патхум)**

Луангпхабанг, *ват* Висун. 1504 г.

изошли от 'смешанного типа' Ланны» [70, с. 46], мастера Лансанга, без сомнения, также создавали образы «смешанного типа». Примером такой творческой разработки может служить прекрасная скульптура Будды из вьентьянского *вата* Сисакет, датируемая по надписи 1490 г. [54, № 2, с. 70–72]. В строгих, но изящных пропорциях фигуры, широком положении ног в позе *вира* (героическая) видны уроки сукхотхайской школы, вместе с тем ряд элементов – чуть приподнятые уголки рта, припухшая верхняя губа, заострённые вверху и слегка отогнутые ушные раковины – показывают типично лаосскую трактовку.

О своеобразии лаосской школы свидетельствуют и образцы мелкой пластики, обнаруженные в основании луангпхабангской ступы Макмо, построенной в 1504 г. по приказу короля Висуна (1500/01–1520/21). М. Жито, проанализировавшая эту коллекцию, находящуюся сейчас в Музее королевского дворца, выделяет в ней несколько стилистических групп. Ряд фигур XIV – начала XVI в. имеют признаки сукхотхайского и аюттайского стилей, другие же сделаны по иконографии ланнского Будды-«льва», для которой характерны поза *падма* (лотоса), короткий конец накидки-*сангхати* на левом плече, *ушнниша* в виде бутона лотоса.

Однако у многих скульптур обнаруживаются черты, в целом не типичные для искусства Ланны того времени: пламенеющая *ушнниша*, спускающаяся до пьедестала накидка-*сангхати*, лаосский тип лица [68, с. 93–95]. Таким образом, большинство будд этой коллекции являет собой «смешанный тип», рождённый именно на лаосской земле.

Для художественной культуры страны XVI–XVII вв. стали наиболее значительным этапом. Первая половина XVI в. охарактеризовалась бурным монастырским строительством в Луангпхабанге. Доля культовых сооружений этого времени в списке действующих и поныне *ватов* особенно велика, а при государе Сеттхатхилате (1548/59–1571) возникла «жемчужина» Луангпхабанга – *ват* Сиентхонг (1560), ставший классическим типом храмово-монастырского комплекса. Его храм-*сим* имеет живописное многослойное перекрытие, и каскад слегка вогнутых черепичных крыш венчает «букет небесных цветов» (*док софа*) – оригинальная композиция из маленьких ступ, символизирующая строение Вселенной. Главный храмовый образ выполнен в характерном для того времени монументальном стиле. Типично лаосские иконографические нюансы присущи и скульптуре лежащего Будды в одном из небольших святилищ монастыря: его голова

30.

*Монастырский комплекс*

Луангпхабанг, *ват* Сиенгтхонг.  
1559–1560 гг.

31.

*Алтарь со скульптурой Будды,  
переходящего в ниббану*

Луангпхабанг, *ват* Сиенгтхонг,  
“Красная капелла”. 1569 г.  
Бронза, литьё

32.

*Тхат Луанг*

Вьентьян. 1560–1566 гг.

с «пламенеющей» *ушнишей* слегка повернута влево, правая рука с длинными изящными пальцами прижимается к щеке, а не поддерживает затылок, как у сукхотхайского Будды того же типа, и не опущена на ложе, как у аюттхайского<sup>12</sup>.

Во Вьентьяне (куда в 1560 г. из-за угрозы войны с бирманцами Сеттхатхилат перенёс столицу Лансанга) также активно перестраивались старые и возводились новые монастыри. Только за одно десятилетие (1560-е гг.) были построены такие крупные *ваты*, как Канг, Пхья, Онгты, Пхасайсеттха, Инпэнг, Пхонсай. Самым большим и красивым храмом города стал Хо Пхакэу (1565), сооружённый для вывезенной из Чиангмая священной статуи Изумрудного Будды<sup>13</sup>. В 1560–1566 гг. во Вьентьяне был создан крупнейший памятник национального зодчества – ступа Тхат Луанг, получившая официальный титул Локатюламани (Венец мироздания) как символ буддийской Вселенной с мифической горой Меру в центре. Верхняя часть целиком позолоченной ступы, взметнувшейся на высоту 45 метров, имеет специ-

фически лаосскую форму (*тау*), которая напоминает четырёхгранный сосуд с узким горлышком. Этот элемент повторяется в очертаниях 30 маленьких *тхатов* (символов буддийских добродетелей), окружающих полусферу ступы, стоящей на массивном квадратном основании.

Аналогичный расцвет переживала буддийская скульптура. Собственно монастырские храмы сооружались, прежде всего, для размещения в них какого-либо священного изображения Будды или реликвии. Так, *ват* Онгты стал хранилищем самой большой в столице бронзовой статуи Пха Онгты (досл. «Будда /весом/ в миллиард будд»). В облике Просветлённого блистательно воплотились «признаки совершенства»: лукообразные дуги бровей, густая шапка волос из спиралевидных завитков, высокая пламенеющая *ушниша*, тонкая линия носа с лёгкой горбинкой, изящно приподнятые уголки рта, заострённые вверху уши с эллипсовидными мочками, благородные пропорции тела. Пха Онгты, можно сказать, явился своеобразным апофеозом «смешанного стиля»

12. Скульптура отлита по заказу Сеттхатхилата в 1569 г. [20, с. 127, ил. 66].

13. Будучи ещё принцем, Сеттхатхилат женился на тайской принцессе из Чиангмая, а по восшествии на престол присоединил к королевству Лансанг обширные земли северо-тайского княжества, и статуя Пхакэу была переправлена из Чиангмая во Вьентьян вместе с рядом других культовых изображений [105, с. 140; 213, с. 77].





*Пха Онгты – “Будда /весом/  
в миллиард будд”*

Вьентьян, *ват* Онгты.  
Вторая половина XVI в.  
Бронза, литьё, позолота

Лансанга, в котором были выполнены столь же монументальные статуи *ватов* Пхья, Пхонсай, Пхасайсеттха, а также многие менее крупные скульптуры будд других столичных монастырей.

Именно в этот период в развитии культурной пластики Лаоса происходит тот качественный скачок, в результате которого рождается неповторимая художественная система с присущими только ей эстетическими и стилистическими характеристиками. Фигура стоящего Будды удлиняется, выглядит более изящной и пластичной, на его челе появляется особенная, типично «лаосская» мягкая улыбка, которая будет освещать лица будд и в последующие века. Более разработанной становится иконография: в скульптурной продукции встречаются самые разные варианты четырёх основных типов Будды – стоящего, идущего, сидящего и лежащего.

В XVI столетии окончательно складывается система декоративного убранства

храма, в которой участвовали такие виды искусства, как резьба по дереву, лепнина, настенные росписи, живопись на ткани и лаковые композиции. В их изобразительном репертуаре важную роль играли сюжеты из жизни Будды и джатак – рассказов о его предыдущих рождениях<sup>14</sup>, выполняющие главным образом религиозно-просветительскую функцию. Так, история о принце Пхавете<sup>15</sup>, повествуя о необыкновенной щедрости героя, в образе которого родился будущий Будда Готама, служила верующим примером для воспитания в себе таких добродетелей, как великодушие и милосердие. Надо отметить, что воспроизведение в живописи и рельефных панно сцен из жизни Будды не только обогащало иконографический свод, но и вдохновляло мастеров на создание новых образов в круглой скульптуре.

В правление Сулиявонгсы (1637–1694) Лансанг достиг наивысшей точки в стабилизации государства и королевской власти. Государь оказывал всемерную поддержку

14. Канонический сборник “Джатака” (один из разделов “Сутта-питаки”, второй части “Типитаки”) включает 547 рассказов, в Юго-Восточной Азии их насчитывается 550.

15. Это “Вессантара-джатака” – последняя в цикле канонических джатак, называемая в Лаосе и Таиланде также “Махасат” – “Великое рождение”. Популярность её в странах тхеравады чрезвычайно велика, что объясняется высоким уровнем художественности текста и самой идеей повествования – “герой-подвижник приближается здесь к высшим ступеням религиозной добродетели, жертвуя самым дорогим в жизни и готовясь к отрешению от мира” [192, с. 41].







34.

*Пхавет и его жена Матхи с  
детьми в лесу*

Из серии “Джатака о Пхавете”  
(фрагмент панно)  
Пров. Вьентьян, деревня Пхаубау.  
Первая половина XIX в.  
Х/б ткань, клеевые краски  
Собрание ГМВ, инв. № 77174 II

35.

*Будда в лесу Палелай со слоном и  
обезьяной*

Луангпхабанг, храм Папхай. XX в.  
Дерево, лак, резьба, позолота

буддийским монастырям, некоторые из них в это время даже приобрели славу важных теологических центров Юго-Восточной Азии. Проводимые Сулиявонгсой государственные реформы, укреплявшие всевластие монарха, давали своеобразный импульс эволюции форм буддийской скульптуры. Установление в придворной жизни культа *дева-раджа* (бога-царя), заимствованного из кхмерской и тайской монархических традиций, вместе с буддийской концепцией идеального правителя-*чаккаваттина* способствовали распространению иконографии Будды *сонгкхьянг* (в королевских одеждах)<sup>16</sup>.

Массовое строительство монастырей в период 50-летнего царствования Сулиявонгсы стало важным фактором развития деревянной культовой пластики. Изготовление скульптуры из дерева было более дешёвым по сравнению с отливкой металлических статуй, а потому более доступным простым верующим. Излюбленным образом мастеров Луангпхабанга – крупного центра резьбы по дереву – стал Будда *кхофон* (вызывающий дождь), иконография которого, связанная с аграрно-магической

символикой, отвечала народным запросам. Популярностью пользовалось изображение Будды *хамнят* (с жестом двойная *абхая*), что по-лаосски значит «примиряющий родственников».

О глубоком укоренении буддийских традиций в лаосской среде свидетельствует неудачная миссионерская деятельность пьемонтского иезуита Джованни-Мария Де Лерия, прожившего в Лансанге около пяти лет (1642–1647), но так и не сумевшего обратить в христианскую веру ни одного лаосца. Посылаемые им в Италию сообщения содержали много интересного о совершенно неизвестной тогда «...Стране Миллиона слонов, о её величии, богатстве и силе...» [97, с. 750–758]. Впечатление процветающего государства оставил Лансанг и у первых побывавших здесь в 1641 г. (за год до прибытия отца Лерия) европейцев – нидерландской миссии во главе с Генри ван Вустхоффом. Во Вьентьян они прибыли в момент праздника Тхат Луанга и были приняты королём Сулиявонгсой. «Около четырёх часов полудни нас попросили проследовать за Его Величеством в большой квадратный двор,

16. Развитая иконография “коронованного” Будды сложилась в XV–XVI вв., хотя изображения будд в короне и с украшениями стали популярны в Индокитае начиная с X–XI вв. [16, с. 96, ил. 61].







окружённый каменными стенами, имеющими входы со всех сторон. В центре его находилась величественная пирамида, огромная и высокая, с позолоченным шпилем, на который, как говорят, пошло девять пикблей (мера веса, равная приблизительно 60 кг. – Н. Г.) золота. Все входящие сюда лаосцы шествовали с зажжёнными свечами, чтобы провести необходимые церемонии...» [97 с. 746]. Рассказы голландских путешественников подтверждают то, что религиозная обрядность в Лансанге была тесно спаяна с монархическим институтом власти и уже окончательно сложившиеся в XVII в. буддийские каноны пронизывали не только художественную культуру, но и сознание и весь жизненный уклад лаосского народа.



36.

**“Коронованный” Будда  
(сонгкхьянг)**

Луангпхабанг, ват Висун.  
XVII–XVIII вв. (?)  
Дерево, резьба, лак, позолота

37.

**Будда “хамнят” (примиряющий  
родственников)**

Вьентьян, ват Сисакет.  
XVII–XVIII вв.  
Бронза, литьё, позолота





38.

*Комплекс ступы Тхат Луанг*

Рис. Л. Деланпорта. 1867 г.





## Буддийское искусство XVIII—XX вв.

---

«Золотой век» Сулинявонгсы закончился через двадцать лет после его смерти распадом Лансанга на три независимых королевства: Луангпхабанг (север), Вьентьян (центр) и Тямпасак (юг). Причиной этого были, прежде всего, внутренняя нестабильность государства, раздираемого сепаратистскими устремлениями князей, а также постоянное военное и политическое давление со стороны Сиам. Междоусобицы и внешние конфликты продолжались на протяжении двух столетий, до захвата лаосских земель Францией и включения их в 1893 г. в состав французских колониальных владений. Эта сложная политическая ситуация не могла не отразиться на художественной жизни страны. Ни в одном из трёх лаосских королевств за это время не было создано сколько-либо значительных памятников искусства. Многие буддийские монастыри в результате военных экспансий были разрушены и разграблены. Особенно пострадал Вьентьян, оказывавший наиболее упорное сопротивление сиамской агрессии. В 1778 г. тайцы вывезли из столицы священные статуи Пхакэу и Пхабанга вместе с множеством других буддийских реликвий. Пхабанг вернулся на родину только в 1867 г., Изумрудный Будда так и остался в Бангкоке.

Об огромном значении, которое придавалось буддийским святыням, говорят факты из жизни вьентьянского короля Анулуттхалата (1804–1828), посвятившего себя делу восстановления независимости и объединения страны. Одним из символов легитимности лаосского государства была статуя Пхакэу, которую Анулуттхалат поклялся вернуть Лаосу. В сооружённом в 1818 г. рядом с королевским дворцом в центре Вьентьяна *vate* Сисакет приносились клятвы вассальной верности королю, причём главные ворота монастыря были ориентированы на Бангкок, т.е. на юго-запад, а не на восток, как положено по канону. Перед храмовым алтарем была установлена подставка для свечей – *хаутхьен*, украшенная головами змей-*наков* и фигурой бога Пха Ина (Индры) на трёхглавом слоне Элаване. *Наки* почитались как охранители лаосских рек, гор и земель, грозный Пха Ин – как защитник всей страны. Всё это воспринималось как противостояние сиамской экспансии, как символ освободительной борьбы, которая закончилась трагически – Анулуттхалат потерпел поражение и был казнён вместе с другими членами семьи и соратниками.

XIX в. был временем, пожалуй, наиболее глубокого спада в художественной жизни страны. В конце столетия Лаос оказался

39.

*Изумрудный Будда*

Таиланд, Бангкок, *ват* Пхракэу.  
XIII–XIV вв. (?)  
Жадеит, резьба, позолота



40.

*Храм Сисакет*

Вьентьян, *ват* Сисакет.  
1818–1825 гг.



41.

*Алтарь храма Сисакет*

Вьентьян, *ват* Сисакет.  
1818–1825 гг.





42.

*Амулеты в виде скульптур Будды  
и монаха Пхакатя*

Вьентьян. XIX в.

Металл, литьё

Собрание ГМВ,

инв. № 9022 П, 6658 П, 9024 П



на периферии колониального пространства Французского Индокитая, и власти метрополии уделяли гораздо меньшее внимание, в отличие от Вьетнама и Камбоджи, как экономическому, так и культурному развитию страны. Тем не менее «волна ренессанса», охватившая в 20–30-е гг. XX в. почти все страны Индокитая, коснулась и Лаоса [149, с. 53, 189, 243]. Примером «возрожденческой» деятельности, происходившей, правда, при активном участии учёных Французской школы Дальнего Востока, может служить проведённая в это время реставрация ступы Тхат Луанга и храма Пхакэу, находившихся после сиамских вторжений в полуразрушенном состоянии. Стремление сохранить национальные традиции ощутимо в многочисленных статьях по лаосской истории, филологии, изобразительному искусству и архитектуре, которые публиковались в 1950–1970-е гг., отмеченные второй «ренессансной волной» в буддийских странах Юго-Восточной Азии.

Показательно появление в 1966 г. книги Пання Пхуя «Различные изображения Будды» [194] – одной из важных работ в лаосском искусствознании. В ней были зафиксированы почти все известные лаосские иконографические типы Будды (около 50), что было весьма своевременно. Дело в том, что во второй половине XX в. сильно возрос

спрос на мелкую пластику, которую использовали не только для традиционного подношения храмам, для домашних алтарей, как амулеты, но и для продажи туристам. И хотя в массовом «потоке» будд не наблюдалось большого разнообразия, письменная фиксация канона давала возможность мастерам воспроизводить редкие иконографические типы, а иногда даже создавать новые.

Несмотря на все катаклизмы и кризисные моменты, XX в., по справедливому замечанию А.С. Агаджаняна, «не принес исторически кардинальных перемен сущности, форм, особенностей буддийского ритуального процесса» [149, с. 110], и можно добавить – культового искусства. Происходившие в системе культурных ценностей энтропийные процессы частично «размывали» традиционные идеалы, но не смогли поколебать тот устойчивый «каркас» традиции, каким является буддийский художественный канон. Ведь за его спиной стоит более чем полуторатысячелетний путь развития, и даже краткий экскурс в историю буддийской скульптуры показывает его удивительную жизнестойкость и способность к обновлению.



# Основы иконографии Будды

## Религиозно-мифологические особенности

---

Иконография тхеравадинской скульптуры по сравнению, например, с махаянской или христианской иконографическими системами, изобилующими разнообразными фигуративными изображениями, кажется намного беднее, строже, проще. Вместе с тем при внимательном рассмотрении, казалось бы, совершенно похожих скульптур исследователь обнаружит массу небольших различий и в позах, и в жестах, и в атрибутах, и в характере одеяний будд, что сказывается на смысловых характеристиках образов. Раскрытию этого смысла может помочь обращение к религиозно-мифологическим особенностям культовой скульптуры.

Следует напомнить, что появление Лаоса на художественной арене буддизма произошло достаточно поздно, не ранее V–VI вв., хотя несомненно, что его территория или, по крайней мере, часть её с первых веков нашей эры входила в тот обширный ареал Индокитая, где осмыслились и упорядочивались приходившие из зарубежья – Индии, Цейлона, Китая, стран Малайского архипелага – буддийские об-

разы и слагались свои иконографические системы. Естественно, в них вошли многие разработанные на родине Будды индийскими мастерами правила репрезентации его образа. Они дополнялись и видоизменялись в соответствии с собственными интерпретациями. Формирование изобразительного канона проходило на единой идеологической платформе, роль которой играли священные тексты «Типитаки» вкупе с достаточно обширной комментаторской литературой, часть которой принадлежала местной буддийской традиции. Влияние на этот процесс оказывали также добуддийские религиозные верования и эстетические представления.

Тхеравадинские страны включились в процесс создания буддийской иконографии, когда уже господствовала идея «антропоморфизации» Будды, впервые нашедшая воплощение в гандхарской скульптуре Северной Индии конца I в. до н.э. – начала I в. н.э.<sup>17</sup> Однако эстетическое наследие «антииконического этапа в истории буддийского искусства» [175, с. 26] не могло не повлиять

---

17. Ряд учёных, как я уже упоминала, считают достаточно коротким хронологический разрыв между появлением антропоморфных изображений Будды в Древней Индии и в Юго-Восточной Азии – около двух-трёх столетий.

18. Символика этих изображений хорошо изучена исследователями буддийского искусства, среди которых один из наиболее важных трудов – «Элементы буддийской иконографии» А. Кумарасвами [31].



43.

*Сидящий Будда*

Индия, Гандхара. I в. н.э.  
Камень, резьба  
Лондон, Британский музей  
(Object 41 of 100.  
OA 1895.10-26.1.  
Photograph by Mike Peel)



---

на принципы, да и саму суть национальных иконографических программ. Это касается не только сохранения в них таких неиконических символов, репрезентирующих Великого учителя, как трон, дерево Бодхи, Колесо Закона, ступа, отпечатки ступни и др.<sup>18</sup> Знаки-символы присутствуют в художественной ткани буддийских памятников любого времени, во множестве встречаются они в позднесредневековых лаосских храмовых рельефах и росписях. Семиотический подтекст имели также изобразительные сцены по мотивам жития Будды, джатак и других буддийских легенд. Да и сам образ Будды, ставший центральным в изобразительном искусстве тхеравады (а в скульптуре чуть ли не единственным), часто воспринимался лишь как символический знак «присутствия божества».

Исследователи буддийского искусства нередко задаются вопросом: почему же так долго, в течение почти пятисот лет после смерти основателя буддизма, не появлялись его изображения в человеческой форме? Одно из наиболее популярных объяснений – Будда не поощрял, якобы даже запрещал создание таких образов. На самом деле в палийском каноне нет никаких указаний по этому поводу. Да и тот факт, что антропоморфные изображения Будды до начала

нашей эры пока неизвестны археологам и историкам искусства, ещё не говорит о том, что их вообще не существовало. Возможно, подобные изображения делали из недолговечных материалов, но важнее всего то, что они до определённого времени не были востребованы в широкой религиозной практике, чем отчасти можно объяснить наличие большой хронологической лакуны, существующей в истории буддийского искусства. Буддизм южного направления, казалось бы, вообще отличается отсутствием интереса к личности Будды, ведь его «пространные биографии сохранились лишь в намного более поздних сочинениях северного буддизма ('Лалитавистаре', 'Буддхачарите')» [160, с. 109]. Превалирующее значение в тхераваде всегда имела сама доктрина, Дхамма – учение Будды, ибо в нём заключены наивысшие сакральные смыслы. Вместе с тем параллельно культуре Дхаммы в «живом» народном буддизме складывался культ Будды, необходимый в обрядовой практике и способный удовлетворить потребность людей «в кульгово-ритуальном упорядочении религиозного чувства» [149, с. 67]. И как ни парадоксально, но именно в искусстве тхеравады возникли самые «пространные» иконографические своды изображений Будды.



43.

*Колеса Закона на фронтоне  
храма*

Луангпхабанг, *ват* Сиенгтхонг.  
XVI в.

(отреставрирован в XX в.)  
Дерево, резьба, позолота



Проблема сохранения в наглядной, визуальной форме памяти о Великом учителе, судя по существующим в апокрифической и фольклорной традиции легендам, волновала последователей Будды ещё при его жизни. Хорошо известно предание о том, как любимый ученик Будды Ананда, находясь у смертного ложа Учителя, спросил, какого рода объекты во время обрядов можно использовать в качестве «замены» его личности. И тогда Будда разрешил верующим совершать паломничество к местам важных событий в его жизни, где можно установить памятники с изображением этих событий, а также ступы для захоронения после кремации его телесных останков. Однако всё это, поставил условие Будда, должно служить напоминанием о его Учении, а не о нём как личности [84, 42–43]. Поэтому для верующих его жизнь и его образ – лишь пример святого подвижничества, указание на проповедуемый им Путь, позволяющий людям вырваться из круга бесконечных перерождений и достичь освобождения.

Изображения Будды, как и ступы, получили статус важнейших культовых объектов, обозначаемых палийским термином *четия*, который в широком смысле переводится как «реликвия, святыня, достойная поклонения». *Четия* подразделяют на ряд групп, и большинство скульптур входит в группу *уддесикачетия*, определяемую как «условные напоминания» [76, с. 14–15]. Они считаются копиями, репликами мифических оригиналов, изображений Будды, якобы сделанных с натуры. К «оригинальным» относится, например, одна из самых извест-

ных в Мьянме статуй – Будда Махамуни, созданная в Ракхайне (Аракане) приблизительно в VIII–IX вв., но почитаемая как прижизненное изображение Учителя. В 1784 г. бирманцы, завоевавшие Ракхайн, вывезли святыню сначала в Амарapura, а затем в Мандалай, где она находится по сей день [185, с. 64–65]. Знаменитая скульптура Пхра Синг (Будда-лев) из Чиангмая также, по легенде, создана при жизни Будды. Когда три цейлонских принца вознамерились сделать статую Будды, монахи обратились с молитвами к королю *нагов*, который видел Просветлённого во время проповедей. С помощью магии *наг* приобрёл облик Будды и в течение недели позировал мастерам, которые досконально изучили все «признаки совершенства», присущие телу Будды, и смогли создать прекрасную статую [70, с. 26]<sup>19</sup>.

Особенности таких сакральных первообразов должны повторять, по мнению буддистов, все остальные скульптуры Будды. И в ритуальном пространстве любая из них может быть объектом медитации, служить началом того ментального процесса, который приводит к постижению Истины. Вместе с тем некоторые скульптуры большого размера становятся своего рода реликвариями: внутрь их (в грудь, руки, голову) вкладывают *четия* – таблички с отрывками из палийского канона, фигурки будд из драгоценных металлов и камней, предметы, якобы принадлежащие Будде или его ученикам, а иногда даже их телесные реликвии. Чаще всего вложения делают в углубление в *ушнице* Будды, закрытое обычно высоким финиалом. Такие *четия* имели скульптуры на обходной галерее Хо

---

19. В действительности скульптура создана, как полагают учёные, в Чиангмае во второй половине XV в. [129, с. 275].



45.

*Лаосец, молящийся у реликвария  
ступы*

Пров. Саваннакхет,  
тхат Ингханг



46.

*Перед церемонией посвящения  
в монахи*

Луангпхабанг,  
ват Сиенгтхонг, 2007 г.





Пхакэу во Вьентьяне. К сожалению, в конце XVIII в., когда город захватили тайские войска, они были утрачены.

В зависимости от характера вложений статую рассматривают как памятник, относящийся к классу либо *дхатучетия* (с мощами святых), либо *дхаммачетия* (с религиозными текстами), либо *парибхогачетия* (с ассоциативными предметами, бывшими в непосредственном контакте со святыми). К последним причисляют и скульптуры, в создании которых, согласно преданиям, принимал участие сам Будда. Он чудесным образом появлялся в тот момент, когда перед мастером возникали какие-либо трудности: например, если бронзовые листы никак не соединялись, незримо спускавшийся ночью с небес Будда обнимал изваяние и утром на его металлической поверхности не было видно даже соединительных швов, а сама статуя выглядела как живая.

Среди легенд, описывающих появление первого изображения Будды, особый интерес в плане сложения иконографической программы тхеравады представляет следующая. Один из почитателей Будды, художник по профессии, попросил у Просветлённого разрешения нарисовать его портрет. Будда встал против света таким образом, чтобы художник смог точно обвести силуэт его тени на земле и запечатлеть его черты. Но видя, что художнику никак не удаётся закончить портрет, Будда взял палочку и написал внутри контура краткое изречение, содержащее смысл его Учения [76, с. 17]. В легенде отчётливо выражено отношение буддийских адептов к художественному образу. Изображение – это не портрет Будды, а всего лишь его символическое подобие. Целью мастера является не передача реального об-





47.

**Будда Махамуни**

Мьянма, г. Мандалай.

VIII–IX вв. (?)

Бронза, литьё, сусальное золото

48.

**Пхра Синг (Будда-лев)**

Таиланд, Чиангмай, ват Пхра

Синг. XX в.

Бронза, литьё, позолота

49.

**Будда Манвисай  
(победитель Мары)**

Вьетьян, Хо Пхакэу.

XVII–XVIII вв.

Бронза, литьё, позолота

50.

**Будда “кхофон” (вызывающий  
дождь)**

Вьетьян, Хо Пхакэу.

XVII–XVIII вв.

Бронза, литьё, позолота



---

лика святого, а создание его сакрального образа, призванного служить напоминанием о нём, быть символически идентичным ему. И, собственно говоря, не имеет значения, был ли, сохранился или нет тот легендарный оригинал, по образу и подобию которого ваялись и отливались в дальнейшем многочисленные статуи будд. С религиозной точки зрения это подобие осмыслялось как зримое воплощение Дхаммы, отождествляемой с самим Учителем.

В лаосских манускриптах, восходящих к палийским текстам, таким как «Висуддхимагга» и «Дхаммакаяти», приводятся перечни соответствий частей тела Будды различным религиозно-философским понятиям [51, с. 124]<sup>20</sup>. Язык, к примеру, соотносится с таким фундаментальным понятием, как *нана* – «знание, постижение», а четыре передних зуба – с четырьмя Истинами. Пупок ассоциируется с концепцией двенадцатичленной причинно-следственной связи, объясняющей, почему и каким образом живое существо опутано цепью бесконечных перерождений. Ноги

и руки – четыре средства совершенствования, а голова – сакральное вместилище знаний. Поросшее золотыми волосками пятно на лбу – *унна* (скр. *урна*) символизирует «алмазное знание» (*ваджрасампатти*), наивысшую точку духовной концентрации в постижении Истины, в то время как *ниббана* идентифицируется с выступом на темени – *ушннишей* [144, с. 24–25].

Помимо соотнесения частей тела Будды с религиозно-философскими категориями существует представление о тождественности их определённым элементам Вселенной. Тхеравадинское осмысление этого тождества близко махаянской концепции «трёх тел» Будды (*трикая*), проявления которых пронизывают все уровни бытия. Достигший *ниббаны* Учитель, согласно этой концепции, не умер, а как бы растворился в пространстве Вселенной и стал представлять собой некий космический организм (*буддхакая*), вселенскую субстанцию, присущую всем жизненным формам<sup>21</sup>. Встречающееся в палийских текстах определение Будды как Махапурисы (скр.

---

20. В них включают обычно 26 частей тела и четыре элемента монашеского одеяния (плащ *уттарасанга*, нижняя юбка *антаравасака*, накидка *сангхати* и пояс).

21. Вселенское тело Будды, согласно идее *трикая*, имеет три проявления: *дхармакая* – «тело закона», природа которого постигается только в состоянии Просветления; *самбхогакая* – «тело наслаждения», которым обладают бодхисатвы; *нирманакая* – «явленное тело», присущее пребывающим в облике людей будущим буддам [150, с. 755–756; 47, с. 90–93].



51.

*Храмовый алтарь*

Луангпхабанг, *ват* Пахуак.

1860-е гг.

Бронза, литьё, позолота



*Будда, укрытый змеем-наком*Вьентьян, *ват* Симьянг.

XX в.

Цемент, стук, раскраска,  
позолота

Махапуруши) – Великого человека – имеет явные аллюзии с древнеиндийским мифическим образом первочеловека, из тела которого был сотворён мир. Это находит отражение и в метафорических описаниях буддийской космографии, где ноги Будды соотносятся с подземным миром, торс – с земным, *ушнниша* олицетворяет небесные сферы, а её финиал – гору Меру с растущим на ней Мировым деревом.

В каждом изображении Будды, по буддийским воззрениям, есть частица *теджа* – сакральной энергии, которая была накоплена Буддой в течение его многочисленных жизней. Эманации *теджа* распространяются на всё существующее во Вселенной, и ощущение сияния этого трансцендентного поля, ощущение «присутствия Будды», которым пронизан весь культ тхеравады, наиболее сильно возникает при созерцании алтарных образов. *Теджа* как энергетический поток не является чем-то статичным, неизменным. Величина *теджа* в изображении зависит от многих причин: от размеров скульптуры, её аутентичности «оригинальным» образам Будды, от «правильной» сакрализации и даже от иконографического типа. Так, статуе Будды, осенённой капюшоном змея-*нага*, приписывалась и магическая сила *нага* – защитника буддизма.

Подобные представления, восходящие к анимистическим культам, вносили мистическую струю в рационалистичное в целом осмысление образа Великого учителя буддийскими ортодоксами. То, что изображения не просто напоминали о Будде и его Слове, наставляли на путь истинный, а становились объектами поклонения – это была вполне естественная и необходимая уступка массовому сознанию верующих. Постепенно образ Будды обрастал преданиями и легендами с массой фантастических подробностей, а его изображениям стали приписывать волшебные свойства. Более того, фольклорная и хроникальная традиции фиксировали моменты «демонстрации» статуями необыкновенных качеств: возвышающиеся на алтарях бронзовые гиганты плакали кровавыми слезами, когда к городу приближались враги, произносили речи, предостерегали от возможной эпидемии холеры и других болезней, чудесным образом перемещались по воздуху и т.п. [76, с. 21–23]. Упоминаются даже эпизоды непозволительного с точки зрения буддийской этики «поведения» статуй. Так, когда в 1778 г. вывезенные сямцами из Лаоса священные скульптуры Изумрудного и Золотого Будды были установлены в одном храме в Тхонбури (правобережная часть Бангкока), они никак не







могли «ужиться» вместе, часто ссорились, распространяя вокруг неблагоприятную ауру, так что в городе начали происходить различные несчастья. Тогда лаосский король Нантасен, правитель Вьентьяна, который, впрочем, объяснял все неприятности плохим поведением не статуй, а охраняющих их духов, попросил тайского короля Раму I вернуть Золотого Будду, что и было сделано в 1782 г.

С. Лопетчарат, описывающий перипетии пребывания Золотого Будды в Бангкоке, рассказывает о вторичном пленении сиамцами лаосской святыни в 1828 г., когда было подавлено возглавляемое вьентьянским королём Анулуттхалатом восстание. Пхабанг был снова увезён в Бангкок и установлен в храме *вата* Самплым. Однако после 1858 г., отмеченного появлением в небе большой кометы, город одно за другим постигли несчастья – засуха, голод, эпидемии. Астрологи приписали это неблагоприятному влиянию Пхабанга, и в 1867 г. святыню вернули, уже навсегда, в её родной город Луангпхабанг, где она была установлена в *вате* Май [101, с. 294]. С 1975 г. Пхабанг хранился в Музее королевского дворца, в начале 2010-х он был перенесён в специально для него построенное святилище Хо Пхабанг.





## Ритуальные функции буддийской скульптуры

---

Основное предназначение статуй Будды – напоминать верующим об Учителе и его Учении. В культовой сфере напоминание рассматривается как длительный процесс от моментального узнавания, сопереживания и «вхождения» в Образ до высшей медитативной стадии на пути духовного самосовершенствования. Скульптура Будды – это, прежде всего, медитативный объект, ибо в ритуальной практике буддизма медитация является главнейшим инструментом на пути познания, которым в Лаосе, да и во всем буддийском мире, пользуются и монахи, и миряне. По сути, не важно, где медитировать: преклонив колени у храмового алтаря или перед статуэткой Будды в домашнем алтаре. Тем не менее предпочтение отдается храму, где духовные потоки, исходящие от храмовых святынь, монахов и просто молящихся, пронизывают всё пространство и распространяются на всех находящихся в нём людей.

Не случайно во многих буддийских церемониях используется особый священный шнур. В Лаосе и Таиланде это обычно белая хлопковая нить или веревка (изредка длинный кусок ткани белого или оранжевого цвета), которую привязывают к стоящим на алтаре скульптурам, протягивают к каждому участнику церемонии и возвращают

вновь к алтарю, образуя таким образом магический круг. Считается, что по этой нити циркулирует та духовная энергия (*теджа*), которая вырабатывается при декламации религиозных текстов, произнесении молитвенных формул и медитации. При этом объём энергетического потока включает и накопленную прежде энергию, особенно ту, которая аккумулирована в изображениях Будды. Нить также символически обозначает всеобщую взаимосвязанность природных феноменов согласно закону причинно-следственного соподчинения. Опутывающие участников ритуала нити воспринимаются как нити *сансары* – мира, подчинённого закону кармы, где «причинная связь и связь вообще мыслится как этическая, как связь поступка и вознаграждения...» [149, с. 128]. Так изображения Будды становятся – и в этом главнейшая функция культовой скульптуры – участниками храмового действия, направленного на «производство *буна*» (религиозной заслуги).

Накопление заслуг путём совершения определённого буддийского ритуала, вершину которого в монашеской жизни представляет медитация, в мирской сфере олицетворяет *дана* – дар, дарение. Ежедневное подношение пищи монахам – самый простой и традиционный путь получения заслуги.



54.

*Интерьер храма перед  
церемонией освящения*

Вьентьян, район Сайфонг,  
храм Пхатяусанг. 2006 г.

55.

*Процессия буддийских монахов  
во время сбора подаяний*

Луангпхабанг. 2012 г.



Более высоко оценивается преподнесение монахам одежды и необходимых для жизни в монастыре предметов, но самые ценные дары – изображения Будды наряду со строительством ступы или храма<sup>22</sup>. Ведь скульптура Будды – самый идеальный объект для медитации. Именно этим объясняется то, что львиную долю художественной продукции Лаоса составляют изображения будд. Их устанавливают на ступенях алтаря, в алтарных нишах, замуровывают в реликварные камеры ступ. Более 8000 фигур Будды украшают, например, пьедесталы и внутренние стены обходной галереи храма Сисакет во Вьентьяне, причём большие статуи воспринимаются порой как «персональные» защитники, помогающие верующим не только в духовной сфере, но и в мирской жизни. Большие надежды (в смысле защиты) буддисты возлагают на *пхатим* – амулеты в виде

фигурок будд, которые носят с собой как обереги от различных несчастий и злых духов.

Однако прежде чем изображения Будды начнут выполнять свои ритуальные функции, они должны быть освящены. Для мелкой пластики достаточно чтения монахами соответствующих религиозных текстов и окропления священной водой. Для алтарных образов проводят специальный обряд – *пхуттхатхисек* (пал. *буддхабхисека*), который часто называют ритуалом «открывания глаз Будды» – *пэк пха нет*<sup>23</sup>. Приготовления к нему начинаются задолго до выбранного с помощью астрологов благоприятного дня для инициации новой статуи. Наилучшее время – полнолуние месяца *висакха* (апрель-май), когда отмечается тройной праздник: рождение, просветление и нибанна Будды [131, с. 77–79]. Новую статую торжественно приносят в монастырь на богато укра-

---

22. Следует отметить, что определение ценности дара с позиций буддийской морали – понятие относительное. Конечно, изготовление монументальной статуи Будды по заказу короля – это великое благодеяние, соответствующее статусу заказчика. Но таким же ценным даром будет поднесение монастырю простым крестьянином небольшой скульптуры, на покупку которой он затратил большую часть своих сбережений. В 1979 г. в Мьянме я наблюдала, как молодая девушка пожертвовала храму золотые серьги и кольцо, деньги на которые она копила много лет, но когда её мать заболела, решила отнести драгоценности в храм, полагая, что полученный за это *бун* поможет матери выздороветь.

23. Слово *атхисек* обозначает любую церемонию освящения – и статуй, и монахов; церемония инвеституры монахов называется по-лаосски *тхерапхисек* (пал. *тхерабхисека*) или *конгхот* [138, с. 73–74]. Буддийский обряд освящения статуи сформировался под влиянием брахманистских ритуалов, в частности церемонии *пратипитха* – установки в храме статуи бога [14, с. 105–116; 131, с. 77–121].



56.

*Скульптуры будд*

Вьентьян, галерея *вата* Сисакет.  
XVII–XIX вв.  
Бронза, глина, стук, лак, литьё,  
позолота

57.

*Будда*

Вьентьян, галерея *вата* Сисакет.  
XIX в.  
Глина, стук, лак, позолота



шенных носилках вместе с предметами, необходимыми для освящения. Поскольку обряд корреспондируется с событиями из жизни Будды – уходом из дворца и просветлением, в него обычно входит костюмированное представление по этим легендарным сюжетам. Молодые юноши исполняют роли принца Сиддхаттхи, его слуги, богов Индры, Брахмы, хранителей сторон света, демона Мары и его служителей. Кортёж со статуей Будды трижды обходит храм, затем совершается церемония омовения и символическая «стрижка» волос статуи. После этого её устанавливают близ алтаря на специально огороженном месте и соединяют белой нитью с одной из старых алтарных скульптур, которая на время обряда «назначается *кху (зуру)*» – посредником для освящения новой. Считается, что по этой нити от старого образа к иницируемому передаются особые спиритуальные качества, называемые *парами* – «совершенства»<sup>24</sup> (при этом старая статуя их не теряет), которыми когда-то Будда наделил свое первое изобра-

жение [14, с. 109, 115]. Нить протягивают также к монахам, которые всю ночь нареспев читают палийские тексты. Девушка, олицетворяющая Висакху, известную во времена Будды усердным служением монахам, делает подношения статуе в виде сладостей из рисовой муки. Утром, когда первые солнечные лучи падают на изображение, наступает главный момент обряда. С глаз статуи стирают нанесённый заранее воск или водяную краску либо, напротив, рисуют зрачки или протыкают их специальными иглами. И Будда «открывает глаза», становится «пробуждённым», «ожившим», ритуально-магическим образом связанным со своим «прототипом», пребывающим в *ниббанае* [141, с. 77, 128–129; 144, с. 24, 289].

К обрядам освящения относится и проводимый изредка для большой статуи ритуал *сай хуа таяй пхатяу* (букв. «вложение в сердце»). Маленькие реплики жизненно важных органов или замещающие их предметы вкладывают в соответствующие части скульптуры (голову, грудь, живот)<sup>25</sup>. «Мозг»

---

24. В буддийских текстах говорится о десяти *парами (парамита)* – необыкновенных духовных качествах, совершенствах будды или бодхисатты: это совершенная истинность, терпение, самоотверженность, духовная сила, нравственность, милосердие, благотворительность, ум, совершенное намерение, невозмутимость, любовь. Иногда говорят о десяти добродетелях: великодушие, нравственность, терпимость, прямотушие, кротость, самоограничение, негневливость, непричинение зла, неприменение силы, милосердие [173, с. 340].

25. Сведения об этом ритуале, наблюдаемом в Северном Таиланде, приводит Кэрол Страттон [129, с. XX–XXI].



58.

*Алтарь со статуями будд*

Вьентьян, *ват*

Пхасайсетхатхилат. XVI–XX вв.



Будды может символизировать небольшой серебряный сосуд, наполненный драгоценными амулетами. В грудь статуи помещают золотое или серебряное сердце, в живот вкладывают votивные статуэтки, таблицы, тексты-мантры, монеты.

О том, что к изображениям Будды относились, да и продолжают относиться, как к «живым существам», свидетельствуют и многие другие факты. В качестве подношений им дарят не только цветы, рис, сладости, благовония, но одежду и драгоценные украшения. В храмах часто можно видеть скульптуры в жёлтых монашеских плащах, причём одеяния периодически меняются в соответствии с определённым сезоном года<sup>26</sup>. Молитвы, обращённые к Будде, всегда содержат традиционные вежливые формулы, какие раньше использовали при разговоре с лицами королевской крови. А чтобы перенести статую в другое место или просто передвинуть на алтаре, у неё сначала почтительно просят разрешения на совер-

шение этой процедуры [180, с. 74]. Буддам приписывается способность произносить проповеди, делать предсказания, предостерегать от опасностей и даже видеть сны<sup>27</sup>. Ярким примером отношения к скульптурам является хорошо известный факт из тайской истории. Согласно одному из законов ранней Аюттхаи (XIV–XVI вв.) суровое наказание грозило тому, кто осквернит изваяние Будды: за повреждение его руки, ноги или головы преступнику отсекали соответствующую часть тела, а за снятие позолоты – живьём сдирали кожу [76, с. 21].

---

26. Самые торжественные церемонии проводятся в бангкокском храме Пхракэу, где в «переодевании» статуи Изумрудного Будды участвует сам тайский король Пхумпхон Адульдет [112].

27. В 1985 г. при посещении вата Донгмиенг во Вьентьяне мне рассказали трогательную легенду о главной храмовой святыне – большом бронзовом Будде. В 1950-х гг. он находился в Северо-Восточном Таиланде, в местечке Саттахип. И как-то среди местных жителей распространился слух, якобы Будде приснился сон о том, что он должен «пересечь» в Лаос. О чудесном сне доложили тайскому королю, и он подарил скульптуру Будды лаосскому послу, который отправил её во Вьентьян.



## Эстетические принципы

---

Среди легенд о появлении первых изображений Будды широко известна история о сандаловой статуе. Её различные версии в буддийской литературе базируются главным образом на сингальском апокрифическом тексте XIV в., в котором цитируется созданный также на Шри-Ланке манускрипт XIII в. «Косала-Бимба-Ваннана». В легенде рассказывается, как однажды правитель Косалы Пасенади решил сделать подношение Будде, но тот в это время проповедовал на небесах Таватимса. Тогда Пасенади приказал изготовить статую Будды, чтобы поклоняться ей в отсутствие Учителя. Придворному мастеру, которому была поручена эта работа, сначала никак не удавалось воспроизвести облик мудреца. Мастеру помог ученик Будды Моггалана, который благодаря своим магическим способностям перенёс его на небо и показал проповедующего там Учителя. После этого скульптор успешно завершил работу, и вырезанная из сандала в полный рост статуя была установлена во дворце Пасенади. Когда Будда вернулся на землю

и по приглашению короля посетил его дворец, скульптура чудесным образом ожила и сделала шесть шагов ему навстречу. Подняв руку, Будда остановил статую и, по достоинству оценив её художественные качества, объявил, что наделяет её своими «совершенствами» и что отныне она станет образцом для всех его изображений в течение последующих пяти тысяч лет<sup>28</sup>.

В этой изобилующей фантастическими подробностями легенде есть тем не менее вполне достоверный образ мастера-скульптора, трудившегося над созданием статуи Будды. И хотя здесь лишь делается намёк на существование эстетических принципов ваяния, которыми руководствовался мастер, именно они в итоге декларируются в качестве достойных подражания. Одним из этих принципов является создание «уз-наваемого» образа, наделённого такими качествами, которые присущи не только ему одному, но которые повторяются во множестве других образов. «Прекрасными можно назвать только те скульптурные и живопис-

---

28. Эта история зафиксирована также в сборнике «Паннаса-джатака», созданном в XIV–XV вв. в Чиангмае. Кхмерский вариант истории приводит в статье «Освящение статуй и культ мертвых» Ф. Бизо [14, с. 102–103]. О лаосском манускрипте, посвящённом Будде из сандала, упоминает Л. Фино [51, с. 198]. К. Матикс отмечает, что в тайском варианте истории фигурирует другой правитель, Удяна, и устанавливает он статую не во дворце, а в саду Джетавана [108, с. 98]. Согласно легенде, бытующей у бурятских буддистов, сандаловая статуя, называемая Жанданзуу, была впоследствии привезена в Бурятию и находится сейчас в одном из дацанов Улан-Удэ [185, с. 65].





**Будда, останавливающий  
сандаловую статую**

Луангпхабанг, пещеры Пак-У.  
XIX–XX вв.  
Дерево, лак, резьба, позолота

ные произведения, которые соответствуют каноническим предписаниям, а не те, которые услаждают индивидуальный вкус и фантазию» [16, с. 36]. Это высказывание индийского теоретика искусства Сукрачарьи (V в.?) вполне можно назвать программным для буддийской эстетики в целом, в том числе и для лаосской.

Буддийский идеал красоты определило, прежде всего, представление о Будде как о Великом человеке (Махапурисе), обладающем особыми «признаками совершенства». Отличительные знаки на теле принца Сиддхаттхи были выявлены при его рождении, о чём сообщают многие тексты, а в некоторых из них есть полные перечисления 32 главных (или больших) и 80 второстепенных (или малых) отличий. Эта совокупность телесных признаков получила название *махапурисалаккхана* (признаки Великого человека), или просто – *лаккхана* (скр. *лакшана*)<sup>29</sup>. К большим отличиям относятся:

1. *На ладонях и ступнях ног знаки колеса со спицами, ободом и ступицей.*
2. *Ступни ног одинаковые и красивой формы.*

3. *Пятки широкие и выступающие, подошвы плоские.*
4. *Пальцы и кисти рук тонкие, изящные.*
5. *Пальцы рук и ног соединены сеточкой-перепонкой.*
6. *Щиколотки тонкие, стопы с высоким подъемом.*
7. *Лодыжки, как круглые раковины.*
8. *Голен, как у антилопы.*
9. *Ноги и руки длинные и гибкие.*
10. *Руки достигают колен.*
11. *Размах рук равен росту.*
12. *Все части тела красивые и гармоничные.*
13. *Половой орган сокрыт внизу живота.*
14. *Цвет тела золотистый.*
15. *Тело испускает свет.*
16. *Кожа такая нежная и гладкая, что никакая пыль к ней не пристает.*
17. *Волосы, растущие из каждой поры тела, приподняты.*
18. *Каждый волосок вьётся слева направо.*
19. *Тело стройное и прямое, без впадин и выпуклостей.*
20. *Пропорции тела симметричны, как у баньяна.*
21. *Передняя часть тела, торс, как у льва.*
22. *Хорошо развитые мышцы.*
23. *Плечи широкие, округлые.*
24. *Челюсти львиные.*
25. *Язык длинный и широкий.*
26. *Зубы белые, ровные, одинаковые, без зазоров.*
27. *Всего 40 зубов.*
28. *Вкус – самый лучший, тонкий.*
29. *Голос божественно-мелодичный, слышен вплоть до неба Брахмы.*
30. *Глаза глубокого тёмно-синего цвета, как сапфиры.*
31. *На лбу унна – круглое светлое пятно, обрамлённое волосками.*
32. *На голове ушниша – выпуклость с протуберанцем.*

29. Списки знаков-лаккхан содержатся в сутте “Лаккхана” из “Дигха-никаи”, “Лалитавистаре”, “Дхарма-санграхе”, в трактате Нагарджуны “Махапраджняпарамита-шастра” и др. [150, с. 552–563]. Китайская версия “Лакшана-сутры” опубликована М.Е. Кравцовой [182]. Составленный мной список является литературным изложением описаний знаков *лаккханы*.

60.

**Знак чакры на ладони Будды**

Индия, Гандхара. I–II вв.

Камень, резьба



61.

**Знак чакры на ступне Будды**

Вьетъян, ват Сисакет. XV в.

Бронза, литьё



62.

**Будда**

Вьетъян, ват Сисакет. XVII в. (?)

Бронза, лак, литьё, позолота





63.

*Алтарь храма*

Луангпхабанг, *ват* Сэнсукхарам.

XVI в.

Бронза, литьё, позолота

Среди главных отметин большое значение для изобразительного канона имели следующие: знаки колеса (*чакка*) на ступнях и ладонях, длинные руки, тонкие и изящные пальцы, симметричные пропорции и прямое тело, «спрятанный» половой орган, золотистая кожа, пятно на лбу (*унна*), выступ на голове (*ушниша*). Часть признаков (к примеру, тонкий вкус, мелодичный голос) не имела отношения к пластическим характеристикам и, естественно, не учитывалась при создании образа Будды. Другие фиксирующие такие анатомические детали, как 40 зубов, длинный язык, львиные челюсти, игнорировались как неизобразительные. Ряд отличий носил метафорический характер – тело, подобное баньяну, лодыжки, напоминающие раковины, длинные, как у антилопы, голени и т.п. – и требовал при их воспроизведении определённой доли воображения и условности изобразительного языка. В описаниях «малых признаков» скульпторы обращали внимание на то, что у Будды незаметные вены, кожа без родинок и веснушек, округлый живот с глубоким пупком, красиво очерченный нос, длинные брови, высокий лоб, красные губы, густые волосы. Помимо этого мастера Индокитая брали на вооружение сравнения и метафоры, которыми изобилует язык древней и средневековой

литературы при описании облика богов и героев. Для лао-тайской иконографии существенными оказались такие сравнения, как «руки, подобные хоботу слона», «брови, словно натянутый лук», «нос, как клюв попугая», «подбородок в виде плода манго», «завитки волос, как раковины или закрученный хвост скорпиона» [75, с. 13–14].

Некоторые отличительные признаки появились в *лаккхане* в результате обращения к жизнеописанию Будды. Обязательными стали удлинённые мочки ушей – знак благородного, царского происхождения Будды, ибо по древнеиндийскому обычаю знатные люди носили тяжелые серьги, оттягивающие мочки ушей. В изобразительный канон вошли также короткие волосы в мелких локонах, завивающихся слева направо. Они напоминали о том, как, отринув мирскую жизнь, принц Сиддхаттха ушёл из дворца и совершил обряд обрезания волос (у аристократов они традиционно были длинные), снял царские одежды и украшения и облачился в монашеское одеяние. В ряде буддийских источников встречается упоминание о светящемся теле Будды. Так, в «Сутре Закона Благого лотоса» говорится, что перед чтением знаменитой проповеди на горе Гридхакута тело Будды наполнилось огненной энергией (*теджа*) и стало излучать свет,







64.

*Алтарь храма*

Луангпхабанг, *ват* Сибунхыанг.

1758 г.

Бронза, литьё, позолота

65.

*Будда Манвисай*

*(победитель Мары)*

Вьентьян, *ват* Сисакет.

XV–XVI вв. (?)

Бронза, лак, литьё, позолота







92



в котором проявились все 32 главных и 80 второстепенных признаков Махапурисы. Об эффекте эманации шестицветных лучей вокруг тела Просветлённого в моменты его миссионерской деятельности пишется в «Лалитавистаре» [16, с. 196, 198]. Этот «трансцендентный» свет воспроизводился по-разному: от золочения лица и всей фигуры Будды, изображения нимба вокруг головы, а иногда и вокруг тела, до завершения *ушниси* пламенеющим протуберанцем.

Следует отметить, что мастера тхеравады не создали таких детально разработанных иконометрических систем, какие сложились в Индии и Тибете [32, с. 58, 160; 60, с. 33]. Тем не менее в Индокитае знали о каноне «божественных пропорций» и пытались создать свою иконометрию, о чём свидетельствуют, к примеру, кхмерский текст XVI в. и два небольших манускрипта начала XIX в. на тайском языке [64, с. 311–317; 144, с. 22–23, 289]. Основными метрическими единицами в них называются локоть, лицо (от подбородка до линии волос) и расстояние между коленями сидящего Будды. Длине лица должны соответствовать расстояние между сосками груди, ширина торса у талии, длина бедра, голени, ступни. Пропорции лица строились в основном на ширине рта, а высота *ушниси* с финиалом слегка превы-

шала длину лица. В стоящей фигуре должно укладываться семь «ликов» (вместе с лицом), а в «коронованной» – восемь. Однако, как верно замечает Х. Вудворд, нам остается неясным, в какой степени мастера следовали иконометрическому канону. Ясно лишь, что такие предписания «позволяли скульпторам скорее воображать идеальные типы, чем следовать специфическим моделям» [144, с. 23]. Разнообразие в пропорциональных соотношениях частей тела Будды в лаосской пластике показывает, что некоторые мастера учитывали правила иконометрии, но большинство – лишь свободно оперировало характеристиками *лаккханы*.

«Сверхъестественная» анатомия тела Будды дополнялась каноническими позами и жестами (*асанами* и *мудрами*), которые определяли смысловое содержание образа и были непосредственно связаны с событиями жизни Будды. По традиции, перед тем как приступить к созданию скульптуры, мастеру надо было вообразить себе Просветлённого в тот момент его бытия, который соответствовал избранной иконографии, и начать его внутреннее созерцание. Только когда мастер доходил до состояния отождествления себя с Буддой, он мог вдохнуть жизненную силу и дух в косную материю и сотворить идеально прекрасный образ.



Культовые произведения делали, как правило, люди посвящённые, иногда буддийские монахи. Их творчество считалось делом благочестивым и не должно было служить суетным целям возвышения имени художника. Поэтому практически всё традиционное искусство Лаоса было анонимным, что, впрочем, характерно в целом для средневекового искусства. Поскольку в своём произведении мастер лишь воспроизводил сакральный первообразец, то и отношение к нему было не как к художнику, передающему собственное мировидение, а скорее как к мастеру-копиисту, по канону моделирующему священный образ. Статуи Будды создавали обычно по специальным заказам, и скульптор в лучшем случае ставил на них посвятельную надпись, имя донатора, дату и гораздо реже – свое имя. Ведь, согласно народным суевериям, мастер, подписавший свою работу, оставлял в ней часть своей души, что сокращало его земное существование и могло привести к преждевременной смерти [103, с. 26].

Таким образом, имперсональность и каноничность можно назвать важными свойствами буддийской скульптуры, ибо она целиком «опутана цепями» иконографической системы, не допускающей полета художественной фантазии. Казалось бы,

различия между образами Будды разных мастеров должны быть минимальными. Однако каждая эпоха и каждая страна, куда проник буддизм, давала свои пластические интерпретации «признаков совершенства» Будды. Как ни жестки были рамки религиозных правил, они всё же оставляли место для творческого самовыражения скульпторов. Понятие прекрасного не оставалось неизменным, а следование канону *лаккханы* было не чем иным, как поисками гармонии и красоты, стремлением создать свой образ Великого человека [16, с. 38]. Да и сам канон, опирающийся на религиозные тексты, изобилующие множеством эпитетов Махапурисы, предоставлял довольно широкое поле для выбора тех или иных иконографических признаков. Творческое начало проявлялось, прежде всего, в трактовке телесных отличий Будды: в том, как передавалось, скажем, сходство носа с клювом попугая или подбородка с плодом манго. Оно выражалось и в придании изображениям будд этнических черт, благодаря чему лаосские, тайские, кхмерские, мьянманские и другие образы наделялись неповторимыми «портретными» характеристиками.

## Материал и техника

Материалы, которые используют лаосские мастера при изготовлении буддийской скульптуры, разнообразны. В пластике позднего долансангского периода (IX–XIII вв.) предпочтение отдавалось камню, глине и стучу, что было связано с господством кхмерских художественных традиций. Каменные статуи и рельефные композиции, как правило, покрывались тонким слоем штукатурки, иногда расписывались и золотились. Вотивные терракотовые таблички делали при помощи штампа, миниатюрные глиняные фигурки лепили от руки, а затем обжигали, покрывали лаком и позолотой. В эпоху Лансанга (XIV–XVIII вв.) в культовой скульптуре стали преобладать металлические и деревянные изделия. Изготавливали также резные фигурки из полудрагоценных камней (нефрита, жадеита, горного хрусталя, кварца, опала) и стекла, имитирующего алмаз. В Музее Королевского дворца в Луангпхабанге хранится одна из самых старых коллекций стеклянных и хрустальных скульптур XV–XVI вв., большинство из которых были реликварными вложениями в крупнейшую ступу города – *тхат* Макмо [68, с. 97–98]. До сих пор в мелкой пластике используют стеклянную массу как белую, так и окрашенную в другие цвета. Особенно популярно зелёное стекло («под изумруд»),





66.

*Скульптура типа Пхакэу  
(Изумрудный Будда)*

Вьентьян, *ват* Симьянг. XX в.  
Стекло, металл, позолота

67.

*Будда Манвисай  
(победитель Мары)*

Южный Лаос (Камбоджа?).  
Конец XIX в.  
Серебро, глиняно-лаковая паста,  
чеканка, гравировка  
Собрание ГМВ, Инв. № 10583 II

так как из него делают статуэтки Пхакэу, повторяющие иконографию знаменитого Изумрудного Будды, сидящего в позе медитации.

Разные технические методы применяют для создания металлических изображений. При изготовлении чеканных серебряных или золотых изделий сначала формируют фигуру из глиняно-лаковой массы, затем плотно покрывают тонкими пластинами драгоценного металла и тщательно прочеканивают детали. Окончательная проработка скульптур достигается при помощи гравировки, иногда их украшают вставками из кусочков зеркала, цветного стекла или драгоценных камней.

С периода раннего средневековья в художественной металлургии главенствует техника замещённого воска, или «исчезающей восковой модели» (лаосск. *сун кхи пхунг*). Материалом служат различные сплавы на основе меди, которые в зависимости от процентного соотношения в них основных металлов называют бронзовыми (медь и олово) или латунными (медь и цинк). Бронза в свою очередь может содержать низкий или высокий процент олова (в среднем от 2 до 25%) или включать наряду с оловом свинец. Процент последнего в ранней индокитайской бронзе мог быть большим (до 25%), но



с XIV–XV вв. не более 1–2%. Латунные сплавы, где цинк составляет уже 10–28%, появляются в конце XV – начале XVI в. В медных сплавах содержатся незначительные примеси других металлов и элементов – железо, никель, марганец, сурьма, мышьяк. Каждый из них, согласно традиционным рецептам, должен составлять 1% от сплава, но в действительности может быть как больше, так и меньше. В составе примесей встречаются также кобальт, висмут, селен, индий и алюминий – менее 0,1% <sup>30</sup>.

Кроме того, в сплавах почти всегда присутствуют серебро и золото, чаще всего в минимальном количестве, но иногда, в отдельных покрытиях на скульптуре, их удельный вес достигает 10–20%. Самыми дорогими считаются сплавы *самлит* <sup>31</sup>, которому примеси золота и серебра придают тёмный шоколадно-серебристый оттенок, и красновато-золотистый *тхонгнак* с большим присутствием в нём меди и золота. Добавки драгоценных металлов объясняют давней традицией: присутствующие при отливке статуи будд

заказчики и другие верующие бросали в тигли, где готовился сплав, принадлежащие им золотые и серебряные предметы, что рассматривалось как благое дело, увеличивающее и ценность статуи, и *бун* всех участников церемонии.

Подготовка к отливке занимает длительное время. Сначала делают скульптуру-форму из смеси глины, песка и рисовой шелухи, при этом изваяния размером свыше метра нередко укрепляют внутри металлической или деревянной арматурой. После просушки, длящейся несколько дней, начинается ответственный момент покрытия скульптуры тонким слоем воска, который обычно окрашивают в красно-розовый цвет, чтобы он заметно отличался от глиняной массы. Затем скульптуру очень осторожно, чтобы не повредить восковое покрытие, «одевают», накладывая толстыми слоями мягкую, хорошо промытую глину, смешанную с коровьим навозом, который предохраняет глиняное тесто от образования трещин при высыхании. Вверху делают отверстия, в которые залива-

30. Приведённый в данном абзаце состав металлических сплавов основан на анализе металла образцов тайской скульптуры из коллекции А. Грисволда, сделанном группой английских учёных и опубликованном в книге «Культурная скульптура Таиланда» [144, с. 278–287].

31. В Камбодже и Таиланде этот сплав называют *самрит* и приписывают ему необыкновенные защитные свойства, кхмеры считают его «бронзой девяти королей» по количеству входящих в него священных ингредиентов [204, с. 66].





ется металл, а внизу – отверстия-тяги для его вытекания. Обмотанную проволокой форму сушат в прохладном месте.

Процесс литья часто сопровождается специальными церемониями, и при чтении буддийских текстов монахи прикрепляют к будущей статуе священный шнур, чтобы, как и при её освящении, с помощью медитативной магии «вдохнуть» в неё живительную энергию. После заливки расплавленного металла, который вытесняет воск, скульптуру освобождают от «одежды», удаляя, насколько возможно, и формовочную землю внутри неё. Отдельные детали – завитки волос, лицо, украшения – дорабатывают при помощи чеканки и гравировки, до блеска чистят и полируют поверхность. Иногда статуи сплошь покрывают лаком и сусальным золотом, чаще – только частично. Дело в том, что латунные и бронзо-цинковые сплавы после полировки приобретают золотистый оттенок и большинство изготовленных из них статуй не требует золочения, чему нередко подвергают темнеющие от времени оловянно-бронзовые сплавы. Некоторые фрагменты, например навершие *ушниши*, отливают отдельно, а монументальные статуи целиком собирают из разных частей. Что касается миниатюрной пластики, то чаще всего это цельнолитые фигурки, но могут быть и с полостью внутри, обычно запаанной отдельно отлитым доньшком. В последнем случае в статуэтку-амулет иногда вкладывают металлический шарик, который, по поверьям, служит оберегом от несчастий, особенно – от огнестрельного оружия [169, с. 53].

Большое количество крупных скульптур выполняют из глины, кирпича или гипса, обмазывая их специальной штукатуркой *патхайпхет* – смеси песка, органического

клея и гашёной извести. Важный компонент, придающий прочность такому стучу, – клей, который варят из кусочков буйволиной кожи с добавлением сока сахарного тростника и смолы дерева *янбонг*. Для изготовления культовой скульптуры небольшого формата и рельефов применяют также стук *кхамук*, в состав которого входят растительная зола и натуральный лак. Благодаря скрепляющим свойствам лака изделия из *кхамука* хорошо оклеиваются сусальным золотом и в закрытых помещениях могут сохраняться длительное время, по мнению лаосского исследователя Т. Саявонгкхамди, – до 900 лет [126, с. 22].

Самый распространённый материал для буддийской скульптуры – дерево. Причём выбирают строго определённые сорта: *майдэнг* – железное дерево с прочной тёмно-красной древесиной, *майканю* и *майкхамти* – с твёрдой тёмно-коричневой, *майдю* – с красновато-коричневой (среднее по твёрдости), *майкха* – со светлой древесиной розовато-коричневых тонов. Но самым употребительным является *майсак* – тик из семейства вербеновых (*Tectona grandis*), цвет которого в зависимости от разновидности варьируется от светло- до тёмно-коричневого. Тиковая древесина высоко ценится за прочность, красоту и плотность фактуры, устойчивость к гниению и порче насекомыми. По традиционной технологии срубленные деревья выдерживают в тени несколько лет. Вырезанные с помощью нехитрых плотницких инструментов – пилы, различных стамесок и резцов – скульптуры тщательно шлифуют, покрывают слоями лакового грунта и оклеивают сусальным золотом.



69.

*Будда “саматхи”  
(медитирующий)*

Вьентьян, Хо Пхакэу.  
XVII–XVIII вв.  
Металл, литьё, позолота



70.

*Амулет, изображающий короля  
Сеттхатхилата*

Вьентьян. Первая половина XX в.  
Бронза, литьё  
Собрание ГМВ, инв. № 9025 II



71.

*Скульптуры будд*

Луангпхабанг, *ват Сиенгтхонг*.  
XVIII–XIX вв.

Дерево, лак, резьба, позолота





# Иконография лаосского Будды

72.

**Будда**

Вьентьян, ват Сисакет.

XVI–XVII вв.

Бронза, лак, литьё, позолота

## «Сверхъестественная анатомия»

История буддийского искусства Лаоса показывает наличие в нём различных стилистических направлений. В то же время можно говорить об универсальных качествах, присущих пластическим интерпретациям образа Будды всех периодов, о существовании «некоей фиксированной стилиевой общности вне зависимости от времени и от вида искусства» [210, с. 119]. Следует ещё раз отметить, что географическое и историко-культурное пространство, в котором сформировалась эта общность, включает территорию не только современного Лаоса, но также Таиланда и Камбоджи. Близость художественных систем этих стран наиболее заметна со времени развитого средневековья, хотя стилистико-иконографическое сходство многих памятников обнаруживается уже в долансангский период. Этим объясняется то, что различия между лаосскими, тайскими и кхмерскими буддами XIV–XX вв. в целом незначительны, а порой минимальны. Поэтому, говоря о специфических чертах лаосской иконографии, я буду касаться и региональных особенностей искусства тхеравады.

В облике лаосских будд признаки Великого человека находят достаточно своеобразную трактовку, соответствуя в целом каноническим предписаниям. У будд оваль-

ные, иногда с широкими скулами лица, не такие вытянутые, как у сукхотхайских, но и не такие широкие и квадратные, как у кхмерских и харипунтяйских. Лаосцы порой сравнивают лик Будды с продолговатой сливой. Его полуприкрытые миндалевидные глаза слегка выпуклые, иногда широко расставленные. Близко посаженные глаза встречаются у фольклорных изображений, а иногда у скульптур типа «арья» [101, с. 132–133, 258–267; 172, с. 105–110]. У последних глаза часто открыты, хотя у большинства будд они почти закрыты, обрисованы изящными линиями и обрамлены высокими арками бровей, подобных «натянтому луку». Глаза бронзовых статуй инкрустируют: для зрачков используют тёмные полудрагоценные камни, изредка драгоценные, например чёрный или тёмно-синий сапфир, а для белков – серебряную фольгу, перламутр, белую пасту. В деревянной пластике зрачки обычно рисуют чёрным лаком.

Немного короткий и широкий нос имеет в целом треугольные очертания и за счёт высокой переносицы образует единую линию со лбом. Однако он мало напоминает древнегреческий профиль. Нос обычно изображают с чёткими гранями, остроконечным и с лёгкой горбинкой, как «клюв орла» (или «клюв попугая»), что ряд исследователей от-





73.

**Будда**

Вьентьян, Хо Пхакэу.  
XVII–XVIII вв.  
Бронза, литьё, позолота

74.

**Будда**

Вьентьян, Хо Пхакэу.  
XVII–XVIII вв.  
Бронза, литьё, позолота

75.

**Будда**

Вьентьян, ват Сисакет.  
XVI–XVII вв.  
Бронза, лак, литьё, позолота

мечает как наиболее типичный признак лаосских будд [115, т. I, с. 298]. По мнению Бун Сука, изображая «орлиный нос», мастера ориентировались на этнический тип лица, встречающийся у некоторых народностей Северного Лаоса [19, с. 23–24]. Образное восприятие этнической черты в данном случае совпадало с метафорическими описаниями Просветлённого.

Губы будд слегка утолщены и, что характерно, часто выдаются вперед (особенно верхняя губа), а уголки их чуть приподняты в лёгкой улыбке. Лаосцы называют такую улыбку «счастливой», а исследователи – «архаической», сравнивая с более правдоподобно выглядящей улыбкой кхмерских будд или почти строгим выражением тайских лиц. Эффект архаичности усиливается, когда губы окрашивают красным лаком или покрывают специальными сплавами: коричневато-серебристым (*самлит*) или красновато-золотистым (*тхонгнак*) [101, с. 166–167, 174–179]. Расстояние между ртом и носом обычно маленькое, за счёт чего подбородок, напоминающий округлый плод, кажется несколько массивным. Шея не длинная, но и не короткая, как у многих мьянманских будд, и почти всегда на ней изображают три складки, символизирующие «три драгоценности» – Будду, Дхамму и сангху.

Такой иконографический признак, как *урна* (лаосск. *унна*, символ внутренней энергии), отличающий индийских и дальневосточных будд, у лаосских и северо-тайских практически отсутствует. Вероятно, первоначально она рисовалась краской и со временем стиралась [70, с. 69]. Там же, где урна существует, сделанная с помощью гравировки, она обычно выглядит как спиралевидный магический знак «ОМ». У будд в иконографии *сонгкхьянг* (в королевских одеждах) *урну* иногда делают в виде инкрустированной розетки.

Форма ушей также может служить атрибутивной чертой лаосских будд. Кроме ранних образцов (до XVI в.), уши у них довольно крупные, вогнутые, порой слегка оттопыренные, что придаёт изображениям наивно-фольклорный характер. Серповидный изгиб ушей вызывает у лаосцев ассоциации с «четвертинкой луны». Ушная раковина у многих скульптур заострена в верхней части (что невольно заставляет вспомнить образы европейской демонологии), а отверстие в ней выполнено в виде спиралевидной детали. Мочки ушей, как и положено по канону, длинные, но почти никогда не касаются плеч (в отличие от мьянманских будд). Вертикальные полосы на них редко бывают сквозными. Это словно «заросшие»





76.

*Будда с “пламенеющей” ушницей*

Вьентьян, ват Сисакет.  
XVII в. (?)  
Бронза, лак, литьё, позолота

77.

*Будда с полусферической ушницей*

Луангпхабанг, ват Тхатлуанг.  
XIII–XV вв.  
Камень, стук, лак, позолота

мочки – намек на то, что когда-то Будда носил тяжелые королевские серьги.

Лоб обычно окаймлён простой узкой полоской, тогда как у позднемьянманских будд он отделяется от волос орнаментированной лентой. Иногда волосы огибают лоб волнообразно, наподобие двухлопастной арки, повторяющей изгиб бровей. Густая шапка волос покрывает голову, полукругом спускаясь на затылок. Согласно легенде, волосы Будды после обряда обрезания закрутились в 360 мелких завитков по движению солнца – слева направо [129, с. 49]. Располагают локоны ровными рядами, трактуя весьма разнообразно: в виде плоских спиралей, называемых «раковинами улитки», либо остроконечных витых спиралей, напоминающих закрученный хвост скорпиона с жалом (завиток так и называют – «хвост скорпиона»), либо в виде острых или скруглённых бугорков. Покрытая остроконечными локонами голова Будды ассоциируется с усеянным шипами плодом дуриана, а состоящие из плоских завитков волосы – с кожей хлебного дерева. В миниатюрной пластике локоны изображают схематично – мелкими бугорками или просто гравированной сеточкой.

*Ушница*, обозначаемая в Лаосе термином *кеса*, традиционно полусферическая, мягких очертаний, хотя у скульптур XVI–

XVIII вв. она может быть достаточно выпуклой. Самое примечательное – это наверхие-*кхет*, чаще всего пламевидной формы и почти всегда крупных размеров (по сравнению с *ушницами* тайских или сингальских будд). Пламевидный *кхет*, воспринятый из сукхотхайской иконографии и обозначаемый иногда тайским термином *расми*, стал наиболее характерной деталью лаосской иконографии. Однако в ранней пластике венчающую часть *ушницы* выполняли в виде полусферического, иногда почти круглого элемента – символа «жемчужины» Дхаммы. Таким *кхетом* увенчан Будда Пхабанг, поэтому *ушница* подобного типа называют выполненными в кхмерском стиле, но встречаются они редко [101, с. 118, 120, 280]. Финиал может иметь вид бутона лотоса, а гладкий конусовидный *кхет* в Лаосе сравнивают с бутонем цветка банана. Классическим же считается *кхет* в форме четырёхгранной, слегка сужающейся внизу пирамидки на круглом, окаймлённом лепестками лотоса основании. Изредка оно имеет филигранный ободок, или полосу инкрустаций из драгоценных и полудрагоценных камней, или «жемчужницу» из рельефных шариков [68, с. 94–95]. На передней и задней гранях *кхета* может изображаться спиралевидный завиток (знак «ОМ»). *Кхет* и *кесу* нередко зо-





78.

**Будда Манвисай**  
**(победитель Мары)**

Вьентьян, Хо Пхакэу.  
XVII–XVIII вв.  
Бронза, литьё, позолота

лотят, а в целом они ассоциируются со ступой, являющейся вместилищем реликвий. Поэтому *кхет* нередко бывает съёмным – он закрывает отверстие в *ушнише*, куда вкладывают драгоценности.

Тело Будды лаосские скульпторы, согласно канону, передают мягкими округлыми формами, «без сутулости, без видимых мускулов, сухожилий, скелета», прямым и неподвижным, подобно «пламени в безветренном месте» [190, с. 10]. На теле нет никаких выпуклостей, кроме рельефно выделенных, обведённых концентрическими линиями сосков груди (но и их не всегда показывают). А единственная упомянутая среди знаков-*лаккхан* «впадина»-пупок изображается редко в отличие от классических кхмерских и тайских образов. *Чакра* (лаосск. *тхамтяк*) на ладонях и ступнях также появляется не часто и имеет самые разные конфигурации: от простого круга, ромба, свастики до колеса со спицами и лотосовидной розетки. Пропорции фигуры, как уже говорилось, не всегда соответствуют иконометрическим предписаниям. Сидящие будды бывают слегка приземистыми, стоящие же, напротив, сильно вытянутыми. Грудь и плечи довольно массивные, что, по мнению скульпторов, придаёт торсу Будды «львиные черты». Длинные руки, подобные «хоботу слона»,

у стоящих будд могут достигать колен, а то спускаться и ниже. Кисти рук крупные, с изящно изогнутыми пальцами (как правило, разной длины у ранних образцов и одинаковой – у поздних) и аккуратно проработанными лунками ногтей, иногда покрытых красным лаком.

Монашеское одеяние плотно облегает тело Просветлённого, которое словно просвечивает сквозь тонкие ткани. Оно состоит из трёх традиционных частей (пал. *тичивара*): *пакхом* (*уттарасанга*) – верхний плащ; *пхасалонг* (*антаравасака*) – нижняя несшитая юбка, укрепляемая поясом; *сангхати* (*сангхати*) – широкая накидка [75, с. 15–20]. Есть два основных способа ношения монашеского облачения: по «открытой моде», т.е. с обнажённым правым плечом в жаркий сезон года, и по «закрытой моде», когда в прохладное время монахи закрывают плечи и плащом, и накидкой. Первый способ характерен почти для всех сидящих будд, второй – для стоящих с одинаковыми жестами рук (иногда и для сидящих, но тоже с «удвоенной» *мудрой*). При открытом плече край плаща диагонально пересекает грудь и волнообразно спускается с левой руки на бедро или колено. Перекинутая через левое плечо, свёрнутая в узкую ленту накидка повторяет линию плаща и доходит спереди











79.

**Будда в позе “лотоса”  
(падмасана)**

Северный Лаос. XVI в. (?)  
Бронза, литьё, позолота  
Фото С. Лопетчарата [101]

80.

**Будда в стиле “арья”**

XVII–XVIII вв. (?)  
Бронза, литьё, позолота  
Фото С. Лопетчарата [101]



обычно до талии, а сзади – до пьедестала. У редких скульптур, близких стилю ранней Ланны, короткий конец *сангкхати* лежит на левом плече, завершается он простым прямоугольным срезом, изредка волнистым или наподобие «хвоста ласточки» [101, с. 122, 126–128]. Талия подчёркнута поясом, который в действительности мог находиться под плащом, но хорошо виден за счёт эффекта «свечения» тела Будды, как и идущая по центру вертикальная кромка нижней юбки у стоящих фигур.

В лаосской скульптуре встречаются редкие образцы, показывающие особый способ ношения пояса – он завязывается узлом (или бантом) немного выше пояса и поверх плаща. Эта особенность есть только у сидящих фигур, принадлежащих обычно школе «арья» [101, с. 131, 218]. Вполне возможно, что скульпторы воспроизводили существовавший у лесных монахов тип одежды, но не исключено влияние китайской и вьетнамской пластики, где завязанный узлом пояс весьма типичен для буддийских персонажей. В Лаосе завязывание таким способом пояса разрешалось монахам во время длительных медитаций<sup>32</sup>.

32. А. Грисволд приводит примеры такой детали и в одежде учеников Будды, например у статуэтки Сарипутты из Чиангсэна, датируемой по надписи 1727 г. [71, с. 15].

Помимо монашеской «униформы» Будду облачают в королевские одежды, точнее, к монашеской одежде добавляют украшения и корону. Образ «коронованного» Будды (*сонгкхьянг*) символизирует достижение им Просветления и возник на основе имеющихся в религиозных текстах указаний на то, что во время этого события Будда на некоторое время вознёсся над землей, а спустившиеся с небес боги незримо увенчали его голову короной [144, с. 116]. Это был божественный знак, свидетельство того, что отныне он становится королём Дхаммы. Своего рода легитимация духовной власти Будды происходит и во время чтения им первой проповеди в Сарнатхе, когда, образно говоря, он «вернул Колесо Закона» и стал подобен *чаккаваттину* – праведному вселенскому монарху<sup>33</sup>. «Коронованный» образ также напоминает о всемогуществе Будды, сумевшего в этом облике обратить в свою веру непомерно возгордившегося царя Джамбупати<sup>34</sup>.

Первые изображения «украшенного» Будды появляются в индийском искусстве

приблизительно в VII–VIII вв. и регулярно встречаются в искусстве Палов-Сенов (780–1250) [110, с. 167, 186–188]. В индокитайской пластике самый старый образец – бронзовая статуэтка VIII–IX вв. из Южного Таиланда [16, с. 201, ил. 61]. Но, пожалуй, именно в Индокитае «коронованный» Будда приобрёл наибольшую популярность. Этому способствовал культ *дева-раджи* – «бога-царя», который с XIV–XV вв. стал господствовать в придворной жизни стран тхеравады. На сложение иконографии «коронованного» Будды оказала влияние также махаянская концепция «трёх тел» Будды. Согласно ей, Будда в монашеской одежде олицетворяет его земное тело (*нирманакая*), а «коронованный» – «тело наслаждения» (*самбхогакая*). Невоплотимым считается «тело закона» (*дхармакая*), символизирующее трансцендентную сущность Будды. Кроме того, «коронованная» фигура ассоциировалась с Буддой будущего – Меттеей, вера в которого глубоко укоренилась среди жителей Индокитая [74; 129, с. 58].

---

33. *Чаккаваттином* (скр. *чакраваттином*) называют идеального монарха, перед которым в один прекрасный момент появляется колесо власти и славы как знак его великих заслуг и праведности. С его помощью монарх покоряет других правителей с тем, чтобы установить на земле царство справедливости [187, т. 2, с. 624].

34. Легенда о Джамбупати является апокрифическим текстом, неизвестным в Индии и на Шри-Ланке. По мнению Д. Фикл, её сочинили монские буддисты, скорее всего, в XI–XII вв. в Таиланде [47, с. 85–88].



У ранних изображений украшения сравнительно скромные – ожерелье, браслеты, серьги и корона-*мукута* (лаосск. *мунгут*) в виде невысокой диадемы. Тип такой диадемы был воспринят тайскими и лаосскими мастерами из кхмерского искусства X–XII вв. С XIII в. у неё появляется листообразный декор, как у индийских будд стиля Палов-Сенов. Будды XV–XVIII вв. украшены уже более пышно: длинное кольцо на груди, иногда с перевязью, браслеты у плеч, локтей и на запястьях, перстни на пальцах и остроконечная *мукута* с высокими треугольными выступами. С конца XVIII в. под влиянием бангкокской школы Будда получает почти полные королевские украшения. Диадема превращается в многоярусную корону с характерной деталью *канчиак* в виде крыльев за ушами. Их пламеобразный абрис повторяется в крылышках, украшающих плечи, колени статуи и вертикальную полосу посередине юбки. Двойные или тройные браслеты охватывают не только руки, но и лодыжки Будды. Порой вся его одежда покрыта, словно богатым шитьем, рельефным растительным узором. Что особенно

примечательно, стоящий «коронованный» Будда обычно «обут» в узорчатые туфли с загнутыми носами – это единственный иконографический тип, имеющий такую необычную деталь<sup>35</sup>.

Интерес представляют пьедесталы скульптур, являющиеся в ряде случаев неотъемлемой частью образа Будды. Пьедестал может быть, как уже говорилось, своего рода реликвиарием, поскольку в него вкладывают священные предметы, фрагменты буддийских текстов. В этом случае он имеет внутреннюю полость и дно. Часто Будду помещают на небольшую подставку, повторяющую очертания сидящей фигуры. Её основание может быть полукруглым, овальным, в форме «фасоли» или многогранным. Высокий многогранный постамент иногда называют «алмазным тронem». Классической формы пьедестал состоит из нескольких ярусов, в центре сужается и слегка напоминает песочные часы; его стенки могут быть украшены сквозным орнаментом в виде фигурных медальонов. Некоторые пьедесталы конца XVIII–XIX вв. выполнены по типу бангкокских тронов – высоких мно-

---

35. В таи-лаосской пластике встречаются, правда редко, буддийские персонажи, одетые подобно «коронованному» Будде, но монашескую *антавасаку* у них заменяет юбка-штаны (*панунг*). Такие образы исследователи склонны определять как скульптуры местных правителей и принцев, отождествлявших себя с Буддой [73, с. 11–13].





81.

**“Коронованный” Будда**

Луангпхабанг, *ват Соп*.

XVIII–XIX вв.

Бронза, лак, литьё, позолота

82.

**“Коронованный” Будда**

Таиланд, бангкокская школа.

XIX в.

Бронза, литьё, лак, позолота,  
вставки зеркального стекла

Собрание ГМВ,

инв. № 1743 II

83.

**Будда на “алмазном троне”**

Вьентьян, *ват Сисакет*.

XVI–XVII вв. (?)

Бронза, литьё, лак, позолота



гоярусных усечённых пирамид, покрытых сложным декором.

Верхнюю часть и ярусы пьедесталов обычно обрамляют листья лотоса – цветка, имеющего важные семантические характеристики. Лотос, поддерживающий отмеченное «божественным совершенством» тело, выступает как знак просветлённости Будды и символ его учения. Он олицетворяет свободу от земных уз, чистоту и незамутнёность сознания мудреца-архата, которого в буддийских сентенциях «Дхаммапады» сравнивают с растущим из грязи, но остающимся безупречно чистым прекрасным цветком [174, с. 13, 89]<sup>36</sup>.

Особый тип представляет постамент в форме свернувшегося кольцами змея-нака с высоко поднятым кашюшоном из драконообразных голов. Пришедший, вероятно, из кхмерского искусства, такой пьедестал получает свои интерпретации в Лаосе: количество голов у *нака* варьируется от одной до семи, пасти их могут быть прикрытыми, но чаще – оскаленными, головы увенчаны острыми изогнутыми хохолками, а в облике некоторых проглядывают черты китайского дракона.



36. О символике лотоса подробнее см. [31, с. 17–22; 171, с. 108–111; 187, т. 2, с. 71–72].



## Асаны и мудры

---

Сложившаяся в Лаосе и других странах тхеравады иконография Будды базируется на концепции Совершенного человека, находящей выражение как в знаках *лаккханы*, так и в сочетаниях поз и жестов – *асан* и *мудр*, дополненных в отдельных случаях атрибутами. Сочетания эти настолько разнообразны, что именно они позволили мастерам тхеравады создать впечатляющую по количеству изображений Будды иконографическую систему. Большинство из них (55 образцов) вошли в составленный мной «Свод иконографических типов Будды» (далее – Свод), на который я буду опираться при анализе лаосской иконографии.

Появление четырёх типов Будды (пал. *ирияпатха*) – сидящего, стоящего, идущего и лежащего – традиция связывает с легендарным эпизодом из жизни Учителя. Совершая Великое чудо в Саваттхи (скр. Шравастии), он с помощью магии сотворил множество своих «двойников», находившихся в самых разных позах и заполнивших всё воздушное пространство [144, с. 138]. То, что все типы имеют индийское происхождение, признаётся большинством исследователей. Но если сидящие и стоящие фигуры типичны

для всех буддийских школ, то образы идущего и лежащего Будды, несмотря на преобладание первых двух типов, получают в Индокитае широкое распространение, редко встречаясь за его пределами. В отношении идущего Будды показательным то, что одна из древних скульптур в этой позе (II–III вв. н.э.) найдена на территории Таиланда при раскопках буддийского комплекса в Понгтуке<sup>37</sup>. Долгое время этот тип существовал в единичных экземплярах, пока в XIII в. сукхотхайские мастера не «реанимировали» образ, да в такой блистательной форме, что их даже стали считать изобретателями данного типа. Лаосские мастера, воспринявшие это «новшество», изображали его не реже, чем тайцы.

Для сидящих будд характерны три основные *асаны*. Самая распространённая – *вира-сана* (героическая поза, лаосск. *кхатсамат*), при которой правая нога покоится на левой (рис. 1). Гораздо реже, в основном у ранних образцов или подражающих скульптурам других школ, встречается *падмасана* – «поза лотоса», другое её название *дхьянасана* – «поза созерцания», когда ноги скрещены и ступня одной ноги лежит на голени другой

---

37. Скульптура относится к школе Амаравати [27, с. 34–35]. Среди других известных изображений «идущего» Будды этой школы – бронзовая скульптура V в. из Британского музея [209, с. 70–71, ил. 1].



(рис. 2). В Лаосе её чаще именуют «алмазным сиденьем» (*ваджрасана*, лаосск. *кхатсаматпхет*), что символизирует твёрдость и непоколебимость Будды в достижении цели. Третья поза – *праламбападасана*, так называемая европейская поза, когда ноги Будды опущены вниз (рис. 3). Характерная для раннебуддийской пластики, она прочно закрепляется в лао-тайской иконографии, хотя и уступает в количественном отношении другим *асанам* (таблица – Асаны).

К редким позам относится *сукхасана*, или «приятная поза», со свободным положением ног, которые просто скрещены в лодыжках (рис. 4). Она встречается у скульптур стиля Дваравати, чаще всего изображающих учеников Будды [16, ил. 44]. В Лаосе самый выразительный пример – скальные статуи будд Вангсанга X–XII вв. *Сукхасана* соответствует реальной позе буддийских монахов, находящихся в длительной медитации, но для развитой иконографии она не характерна. Лаосский учёный Пання Пхуй трактует её иначе, соотнося с изображением Будды в сцене обрезания волос – его левая нога лежит на пьедестале, а правая свободно свисает вниз (рис. 5) [194, с. 8–9]. Крайне редко используется *раджамиласана* (лаосск. *ласамиласана*) – «королевская поза», когда правая нога персонажа поднята и опирается на пьедестал (рис. 6). В такой позе изображают индуистских божеств, обычно Витсанукама<sup>38</sup>. В иконографических изводах есть ещё одна необычная поза: колено-

38. Витсанукам (пал. Виссакамма, скр. Вишвакарман) – божественный архитектор, покровитель искусств и ремесел. Его изображения в позе *раджамила* характерны для кхмерского искусства, скульптура такого типа есть, например, в собрании ГМВ [170, с. 118, ил. 56]. В Лаосе Витсанукам изображается редко, одна из статуэток, хранящаяся в Музее Пхакэу, опубликована П. Боргом, но атрибутирована неверно – как изображение Будды, хотя по иконографическим признакам это явно образ божественного мастера [17, с. 33].



85.

*Идущий Будда (лила)*

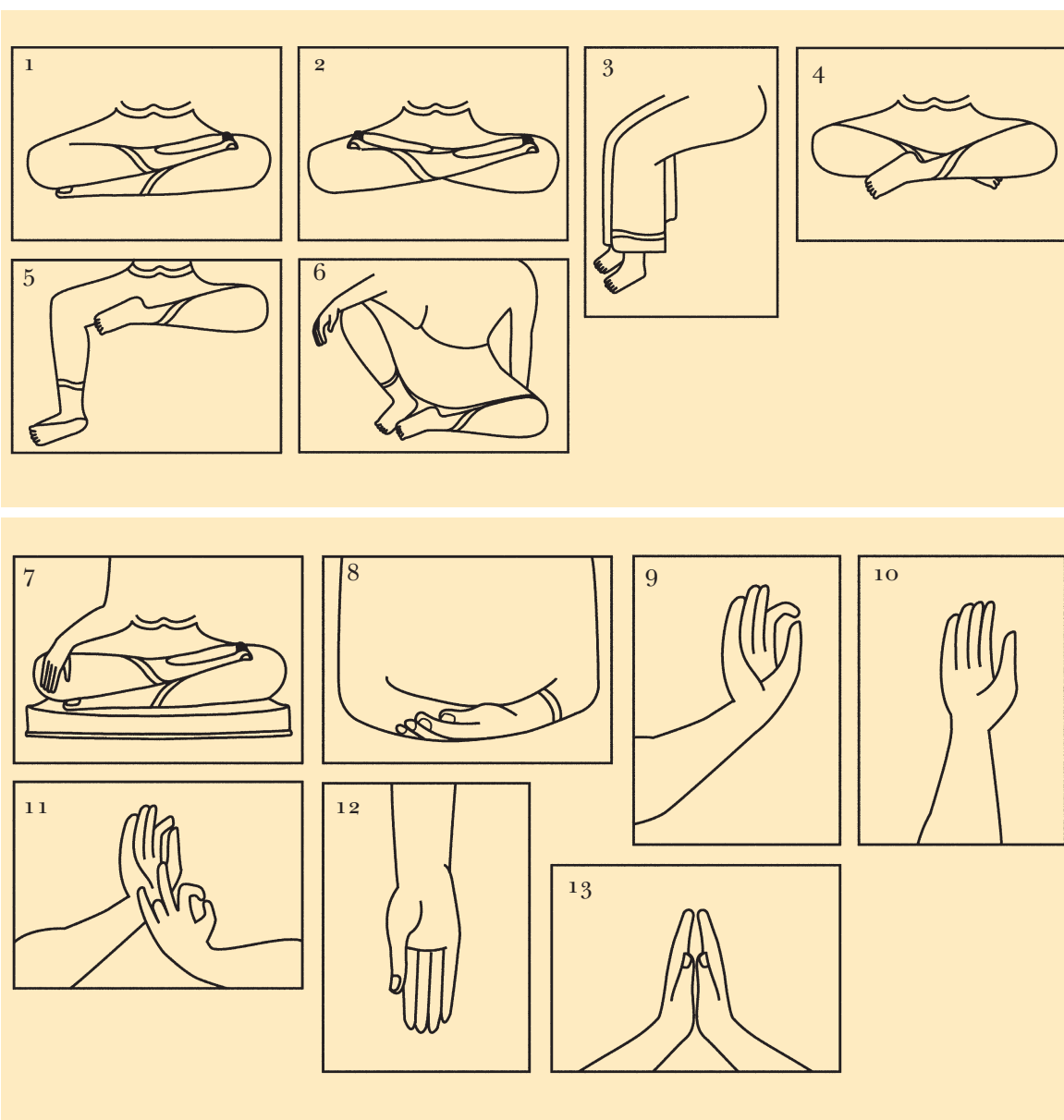
Вьентьян, Хо Пхакэу.

XVI-XVII вв.

Бронза, литьё

Асаны

Мудры



86.

*Будда в “сукхасане”  
(приятной позе)*

Пров. Вьентьян, скальный  
монастырь Вангсанг. X–XII вв. (?)  
Камень, лак, позолота



87.

*Будда “хамнят”  
(примиряющий родственников)*

Вьентьян, Хо Пхакэу.  
XVII–XVIII вв.  
Бронза, литьё





преклонённый Будда (*лойпхакхам*) опускает в воды реки золотой поднос (Свод, № 7). Подобная сцена встречается лишь в живописи и рельефах.

В традиционном наборе *мудр* основными в лаосской иконографии являются: *бхумиспарша* – «касающийся земли» правой рукой (рис. 7), *саматхи* – «медитирующий» со сложенными на ногах руками (рис. 8); *витарка* – жест поучения, при котором большой и указательный пальцы правой руки, обращённой ладонью наружу, соединены, образуя кольцо – символ Колеса Дхаммы (рис. 9); *абхая* – жест дарования бесстрашия, успокоения и защиты, обращённый ладонью к зрителю (рис. 10); *дхаммачакка* – «поворачивающий Колесо Закона», или читающий проповедь, когда обе руки находятся перед грудью: правая – в жесте *витарка*, а у левой соединены первый и третий пальцы<sup>39</sup> (рис. 11); *варада*, или *данамудра*, – «дарующий благословение, истинное знание», когда рука опущена вниз и обращена ладонью к зрителю (рис. 12). *Мудру анжалли*, при кото-

рой руки подняты к груди и ладонями прижаты друг к другу (рис. 13), лаосцы и тайцы называют *вай* (почтение, моление), изображая так обычно учеников Будды, божеств и донаторов. Встречаются различные варианты *абхаямудры*, причём «удвоенная» (лаосск. *хамнят* – «примирающий родственников») наиболее популярна в Лаосе. Нередко руки Будды просто опущены вниз (поза *кхонфон* – «вызывающий дождь»), а могут быть скрещены на груди или животе, символизируя определённые моменты медитации. Изредка используется двойная *абхаяпрадана* (лаосск. *пётлок* – «открывающий миры»), когда ладони опущенных рук Будды приподняты (Свод, № 37)<sup>40</sup> (таблица – Мудры).

Комбинации этих и ряда других, менее употребляемых, жестов с разными позами составляют солидный иконографический свод, который постепенно сложился в буддийском искусстве Лаоса и Таиланда. В середине XIX в. король Сиама Рама III (1824–1851) попросил принца Параманутит Тинорасу, бывшего тогда буддийским патри-

---

39. Возможно и другое исполнение этого жеста: так, у обеих рук могут быть соединены большие и указательные пальцы. На вариативность *дхаммачакрамудры*, распространённой в махаянской традиции, указывает А. Терентьев [206, с. 60, рис. 5.5 и 5.6 на с. 53].

40. Как отмечает А. Терентьев, в жесте *абхаяпрадана* соединяются морфологические и семантические признаки жестов *варада* (даяние) и *абхая* (бесстрашие) [206, с. 58, ил. 4.0 на с. 52].

*Рождение Будды*

Луангпхабанг, портик храма Май.  
XX в.

Дерево, лак, резьба, позолота

архом, «исследовать канон и найти в нём отрывки, описывающие позы Будды. Были найдены описания 40 поз и соответственно этим описаниям сделаны 40 статуй» [179, с. 79]. Таким образом произошла, по-видимому, одна из первых в тхеравадинской традиции визуальных фиксаций изображений Будды. В дальнейшем эти скульптуры и их описания не раз служили своего рода учебным пособием для тайских и лаосских мастеров. На них основаны исследования принца Дамронга Рачанупхапа, опубликованные в книге «Изображения Будды в Сиаме», содержащие прорисовки с комментариями тех самых 40 поз Будды [36, с. 35–58]. Слегка изменённую и расширенную версию лаосской иконографии Будды даёт Пання Пхуй, включивший в свой свод 45 образцов [194]. В Оксфордском энциклопедическом издании 1994 г. иконографический список расширен до 56 образцов [121, с. 678–679]. Наконец, в последние десятилетия в Таиланде появились скульптурные галереи, как реальные (в комплексе ступы Патхомчеди), так и виртуальные, в которых можно насчитать более 60 различных изображений Будды<sup>41</sup>.

Во всех этих публикациях каждое изображение соотносится с определённым легендарным моментом в жизни Будды, и все они обычно выстроены в хронологическом порядке – от рождения до *ниббаны*. Такое расположение мне представляется наиболее удачным, тем более что в лаосских текстах перед названием иконографического образца стоит слово *панг*, что значит «момент», «эпизод», «период». Приблизительно такой же порядок принят и в составленном мной Своде<sup>42</sup>.

Все изображения Будды можно классифицировать по различным группам. Для начала надо выделить те, которые присутствуют преимущественно в живописи и рельефной пластике. Это образы (№ 1–3), иллюстрирующие важные эпизоды жизни Будды – рождение, уход из дворца и обрезание волос. В современном искусстве они стали встречаться и в круглой скульптуре, таковы монументальные статуи в парке монастыря Сьенгкхуан у деревни Тхадья (в 30 км от Вьентьяна, 1964–1975 гг.). Известным примером сцены рождения является резное панно на фронтоне храмового портика

41. История и культура Таиланда и стран Юго-Восточной Азии [<http://sawadeekrap.ru/Alphavit/Alphavit.php>].

42. Далее при ссылке на иконографический образец я буду указывать только его номер (№) согласно перечню в Своде.







88.

*Обрезание Буддой волос*

Луангпхабанг, портал храма  
Папхай. XX в.

Дерево, лак, резьба, позолота





в *вате* Май в Луангпхабанге. Этот сюжет и сцены, показывающие Сиддхатху покидающим верхом на коне родной город и сидящим с мечом в левой руке, собирающимся отрезать свои волосы, могут быть искусно вписаны в треугольный фронтон, или в десюдепорт, или в прямоугольные створки храмовой двери [207, ил. на с. 10].

К другим, менее популярным, но также практически отсутствующим в круглой скульптуре образам относятся Будда *лойпхакхам* – «опускающий в воду золотой поднос», где, как уже упоминалось, он изображается коленопреклонённым (№ 7), Будда *садэнг иттхипатихан* – «совершающий чудо» (№ 27), *садеттхангхыа* – «садящийся в лодку» (№ 29), *сонгнам* – «совершающий омовение» (№ 42). Чрезвычайно редко пластически воспроизводятся иконографические образцы № 8, 17, 24, 25, 32, 43, 45–49 и 54.

В целом в Своде превалируют сидящие фигуры (всего 27), однако и стоящих достаточно много (19), и если добавить к ним четыре варианта идущего Будды, то можно говорить о несомненном своеобразии лао-тайской иконографической системы, обладающей по сравнению с иконографией других

буддийских стран самым большим количеством образов стоящего-идущего Будды.

Лежащий Будда (№ 55) присутствует в лаосской скульптуре не часто, и основное его значение – «переход в *ниббану*» (*ниппхан*). Но иногда его наделяют другим смыслом – это спящий или отдыхающий Будда (*пханон*). Появилась такая интерпретация сравнительно недавно и, возможно, связана с тем, что местным жителям было трудно объяснить иностранцам истинное значение образа. Ведь такое сложное философское понятие, как *ниббана*, постоянно подвергается различным толкованиям в исследованиях не только востоковедов, но и ортодоксальных тхеравадинов. В последнее время можно услышать от местных гидов и другое объяснение этого образа. Согласно легенде, однажды Будда посрамил и обратил на путь истинный демона-гиганта Асуриндараху. Чудесным образом увеличившись, он во много раз превзошел размеры демона, затем показал ему небеса и богов, фигуры которых были также намного больше демона. И совершая это чудо, Просветлённый возлежал на правом боку, как и во время перехода в *ниббану*<sup>43</sup>. В Лаосе не так широ-

43. См., например: <http://www.buddha-images.com/seven-days.asp>; <http://www.buddha-images.com/reclining-buddha.asp>. Лежащим иногда изображают Будду-аскета, слушающего игру бога Пха Ина (см. № 4).

90.

**Будда, переходящий в ниббану**  
Пров. Луангпхабанг,  
пещеры Пак-У.  
XX в.  
Дерево, лак, резьба, позолота

91.

**Будда Манвисай и Будда,  
переходящий в ниббану**  
Вьентьян,  
ват Пхасайсеттхатхилат.  
XVI–XVII вв.  
Металл, лак, литье, позолота

92 а-б.

**Будда “саматхи”  
(медитирующий) и Будда  
“витарка” (поучающий)**  
Вьентьян. XX в.  
Стук, лак, позолота, роспись

ко распространена практика сооружения монументальных статуй лежащих будд, характерная для Мьянмы и отчасти Таиланда. Тем не менее они создаются, как, например, современные бетонные статуи в монастырях Тёмпхет и Тхат Луангтай во Вьентьяне. Лежащий Будда чаще встречается в миниатюрной пластике: его включают в набор будд-символов дней недели, используют в качестве амулета.

Если выделить в Своде наиболее употребляемые образцы, то их окажется немного, не более десяти. Самый распространённый – Будда Манвисай (№ 9), ибо он символизирует не только его Просветление, но и победу над владыкой мирских наслаждений Марой. В этом образе незримо присутствует богиня земли Нанг Тхолани, свидетельница многочисленных заслуг Будды, которую он призвал с помощью жеста *бхумиспарша* и которая уничтожила войско Мары. По иконографии Манвисай выполняют обычно главные алтарные статуи, его бесконечно тиражируют в самых различных материалах – от огромных кирпично-стукковых скульптур до миниатюрных бронзовых статуэток.

Не менее важным является тип Будды *саматхи* (медитирующий, № 13), который отражает один из моментов его Великой медитации, напоминая верующим о главном

средстве духовного совершенствования и помогая достичь высокой степени концентрации сознания. С жестом *саматхи* всегда изображается Будда *накпок* – «укрытый *наком*» (№ 14), также отсылающий к эпизоду медитации. В религиозных текстах часто говорится о том, как надо правильно медитировать, чтобы достичь желаемых результатов. Известна история о юноше-ювелире, который стал буддийским монахом и начал учиться медитировать, но сначала у него ничего не получалось. Тогда Будда чудесным образом создал цветок лотоса из чистого золота и велел юноше смотреть на него. Вскоре молодой монах впал в транс, и тогда Учитель заставил цветок увянуть. Юноша подумал: «Если даже этот неодушевленный цветок увял, то как быстро увядают люди, привязанные к этому миру», – и, продолжая медитировать, стал архатом [25, т. 1, с. 21–23].

Другие образы сидящего Будды воспроизводятся лаосскими мастерами намного реже. Это, во-первых, Будда, проповедующий свое учение, причём в его двух иконографических ипостасях. Одна из них – Будда в *падмасане* с жестом *дхаммачакка* (№ 21), который появляется в северолаосской скульптуре под влиянием искусства Мьянмы, где такие образы можно обнаружить повсеместно.









но. Там его иногда связывают и с другим событием – совершением Буддой Великого чуда в Саваттхи [190, с. 16]. Проповедующий Будда в позе *вира* и с жестом *витарка* (№ 22) более типичен для лаосской традиции, самый ранний пример которого – статуи X–XII вв. из пещер Вангсанга (см. ил. 86).

Особо следует отметить образ Будды *самдэнгсалатхам* – «показывающий суть старости» (№ 53), обе руки которого покоятся на коленях ладонями вниз. В классической скульптуре Индокитая эта иконография практически не употребляется. Но она довольно популярна в народном искусстве Лаоса. Во всяком случае, из 35 опубликованных С. Лопетчаратом «фольклорных» скульптур семь даны именно в этой позиции [101, с. 261, 263–265]. Использование удвоенного жеста *бхумиспарша* в этом образе семантически оправданно. Произнося в конце жизни проповедь и говоря о бренности тела, неизбежности старости и смерти, Учитель вновь и вновь напоминает о пути спасения, который открылся ему под деревом Бодхи. «...Дхамма благих не приближается к старости», – утверждает он [174, с. 26].

Образ сидящего Будды с сосудом в руках имеет четыре версии (№ 5, 18, 19, 20), однако в скульптуре не всегда чётко выражена её принадлежность к той или иной версии, по-



93.

**Будда “самдэнгсалатхам”  
(показывающий суть старости)**

Северный Лаос.  
XVII–XVIII вв. (?)  
Бронза, лак, литъё, позолота  
Фото С. Лопетчарата [101]

94.

**Будда с чашей для подаяний и  
Будда со слоном и обезьяной**

Вьентьян, ват Тхат Луангтай.  
XX в.  
Стук, лак, позолота

сколько различаются они минимально (формой сосуда или положением руки). Обычно её атрибутируют просто как «Будда, вкушающий пищу». Будда, сидящий в «европейской позе» (*пфаламбападасана*), известный ещё в долансангскую эпоху, но редко изображаемый в классический период, в XX в. вновь появляется в круглой скульптуре, что связано с влиянием тайской школы. Этот образ чаще всего соотносят с иконографией *палелай* – «в лесу Палелай» (№ 51), даже если рядом с Учителем нет традиционных фигур слона и обезьяны, прислуживавших ему в лесу. Такая поза используется также в сцене принятия Буддой пищи от Судсаты (№ 5) перед началом Великой медитации.

В образе стоящего с чашей для подаяний Будды *умбат* (№ 26) нашёл отражение один из важных буддийских ритуалов – ежедневный сбор пищи монахами. Держащий обеими руками чашу (*бат*) Будда типичен в творчестве народных мастеров [101, с. 260, 265], а в последние десятилетия стал чаще появляться в крупной храмовой пластике, вероятно, в связи с популярностью композиций, символизирующих дни недели.

Среди других стоящих фигур получили распространение Будда *хамнят* – «примиряющий родственников» с двойной *абхаей* (№ 31), Будда *хамсамут* – «усмиряющий воды»



с *абхаей* правой руки (№ 30)<sup>44</sup>, Будда *накхавалок* – «усмиряющий слона» с *абхаей* левой руки (№ 32), Будда *хампхакэнтян* – «останавливающий сандаловую статую» (№ 33). Многозначность используемого в этих образах жеста *абхая* обусловлена связанными с ними красочными легендами, хотя иногда иконография не соблюдается и *абхая* выполняется по-другому, что не всегда позволяет дать точную атрибуцию сюжета скульптуры, особенно если она находится вне контекста её первоначального бытования. *Абхая* у сидящих будд в круглой пластике использовалась редко, но в рельефных композициях на тему Просветления с этим жестом изображается Будда *хамман* – «останавливающий Мару» (№ 16).

Многочисленны изображения стоящего Будды *кхофон* (или *хьекфон*) – «вызывающий дождь» (№ 41), в поклонении которому аккумулируются народные представления о находящейся во власти Будды живительной

небесной влаги, дающей жизнь рисовым полям и возрождающей природу. Деревянные статуи Просветлённого, опустившего вниз руки с изящно изогнутыми кистями, словно застывшего в ожидании чуда, украшают многие алтари храмов Лангпхабанга<sup>45</sup>. В Северном Лаосе образ Будды *кхофон* иногда называют *пётлок* – «открывающий миры» (в Своде ему соответствует Будда с опущенными и повёрнутыми к зрителю ладонями, № 37). Такая трактовка появилась под влиянием иконографической традиции Ланны и Мьянмы [129, с. 45].

Тип идущего Будды представляют в Своде *т्योंгкомкэу* – «идущий по драгоценной дорожке» (№ 11), *лила* – «идущий» (№ 38) и два варианта «оставляющий след ступни» (№ 39, 40). Три последних отличаются вариативностью жестов: у Будды могут быть *мудры абхая* или *витарка* (причём исполняет он их любой рукой), реже – опущенные руки. Хотя в иконографических списках ка-

---

44. В тайских иконографических списках Будда *хамсамут* даётся с двойной *абхаей*, в то время как Будда с *абхаей* правой руки определяется как «успокаивающий родственников». В Лаосе же последнее значение, напротив, имеет Будда с двойной *абхаей* (*хамнят*). Возможно, при составлении иконографического списка Пання Пхуй ошибся и образы поменялись местами [194]. Тем не менее во второй половине XX в. именно эти семантические характеристики были закреплены в лаосском каноне.

45. О распространённости образа *кхофон* говорят и работы провинциальных мастеров, которые порой удивительно непосредственно трактуют позу Будды: его длинные руки не просто опущены вниз, а слегка приподняты вместе с полукружьями монашеского плаща, придавая фигуре в целом очертания летучей мыши [101, с. 265].



95.

*Будда Манвисай и Будда  
“хамман”  
(останавливающий Мару)*

Луангпхабанг, двери храма Нонг.  
XX в.  
Дерево, лак, резьба, позолота

96.

*Будда “кхофон”  
(вызывающий дождь)*

Вьентьян, ват Сисакет. XVII–  
XVIII вв.  
Бронза, лак, литьё, позолота



ждому образу соответствует определённая *мудра*, все фигуры часто называют просто «идущими». В сцене спуска с небес лаосские мастера изображают Будду идущим со слегка выдвинутой вперед правой ногой и с поднятой в жесте *абхая* правой рукой. Но бывает и наоборот: левая рука поднята, ей соответствует шаг вперед левой ногой, а правая рука опущена<sup>46</sup>. В Музее Пхакэу хранится одна из лучших статуй Будды *лила* XVI–XVII вв., выполненная в сукхотхайском стиле (см. ил. 85). Стройную фигуру с тонкой талией и широкими плечами плотно облегает монашеский плащ с открытым правым плечом. Прямая левая нога словно утверждает *витаркамудру* (поучение) поднятой левой руки, в то время как правая нога грациозно отставлена назад. Движение лёгкое, плавное, спокойное – поистине небесное нисхождение Учителя, которое лаосскому мастеру прекрасно удалось передать при помощи традиционных пластических средств.

Наконец, весьма распространённым является «коронованный» Будда (*сонгкхьянг*), имеющий в Своде две версии (№ 52). Это

сидящая фигура с жестом *бхумиспарша*, что наиболее соответствует семантике образа (ибо после Просветления Будда стал королём Дхаммы), и стоящая фигура с жестом двойная *абхая*. Эти иконографические варианты чаще всего воспроизводят в скульптуре (см. ил. 81, 82). Вместе с тем в королевских одеждах может изображаться Будда самых различных типов и с разными *мудрами*. Встречаются также изображения «украшенного» Будды – без короны и ювелирных украшений (или очень скромными), но с золочеными орнаментами на монашеском одеянии.

---

46. К ранним образцам идущих будд относятся скульптура XV в. из *вата* Сиенгтхонг [7, с. 223, рис. 62] и четыре бронзовых статуэтки начала XVI в. из Музея королевского дворца в Луангпхабанге [68, с. 95–96]. Подробно образ идущего Будды рассмотрен в статье Р.Л. Брауна «Бог на Земле: идущий Будда в искусстве Южной и Юго-Восточной Азии» [23].



97.

*Будда “лила” (идуций) и Будда  
“кхофон” (вызывающий дождь)*

Пров. Луангпхабанг.  
XVIII в.

Дерево, лак, резьба, позолота  
Собрание ГМВ,  
инв. № 7719 II, 7720 II

98.

*“Украшенный” Будда*

Пров. Луангпхабанг,  
пещеры Пак-У.  
XX в.

Дерево, лак, резьба, позолота



## Иконографические циклы

Помимо дефиниций по формальным признакам иконографические образцы можно сгруппировать по тематике и символично-образному содержанию. Наибольшее распространение получили три изобразительных цикла. Первый из них, посвящённый важнейшим событиям жизни Будды, сложился в искусстве стран тхеравады в раннем средневековье. В него вошли:

- 1) Рождение (№ 1);
- 2) Просветление (№ 9);
- 3) Первая проповедь (№ 21 и 22);
- 4) Спуск с небес Таватимса (№ 38);
- 5) Укрощение слона Налагири (№ 32);
- 6) Двойное чудо (№ 27);
- 7) В лесу Парилейака (Палелай, № 51);
- 8) Париниббана (№ 55).

Этот цикл получил детальную разработку в Мьянме начиная с VIII–IX вв., где эти сюжеты воспроизводили и по отдельности, и в одной композиции [190, с. 15–19]. Чаще всего их изображали на терракотовых вотивных таблицах, где центральное место занимал Будда с *бхумиспаршамудрой*, наверху располагалась *париниббана*, а остальные сюжеты – по бокам<sup>47</sup>. В Северном Лаосе глиняные таблички с одной или несколькими фи-

гурами из цикла «восьми сцен» также имели хождение.

Во втором сюжетном цикле, называемом *самсатия* – «семь недель», объединены образы Великой медитации Будды, во время которой он достиг Просветления. Каждой неделе соответствует определённый образ:

- 1) Будда Манвисай с жестом *бхумиспарша* (№ 9);
- 2) Будда *тхуайнет* – смотрящий не моргая на дерево Бодхи со скрещёнными на животе руками (№ 10);
- 3) Будда *тхонгкомкэу* – идущий по драгоценной дорожке со скрещёнными на животе руками (№ 11);
- 4) Будда *хампхенг арияясаття* – стоящий со скрещёнными на груди руками (№ 12);
- 5) Будда с жестом *саматхи* (медитирующий) (№ 13);
- 6) Будда *накпок* – укрытый змеем-наком от тропического ливня и наводнения (№ 14);
- 7) Будда *хапмаксоммо* – принимающий от бога Индры плод миробалана, который восстановил его силы после длительной аскезы (№ 15).

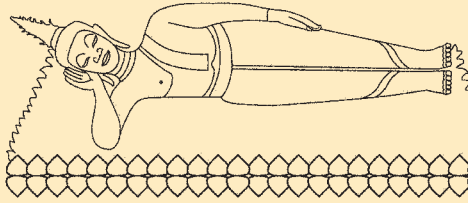
47. Самые ранние каменные и терракотовые плиты со сценами из жизни Будды происходят из Бенгалии и Бихара и датируются VII–IX вв. [34, с. 174, ил. 129]. В Мьянме стелы и вотивные таблицы с этим циклом характерны для Паганской эпохи (XI–XIV вв.), одна из таких табличек хранится в собрании ГМВ [166, с. 4–5].



5



8



4



6



2



3



7



1



1



2



3



4



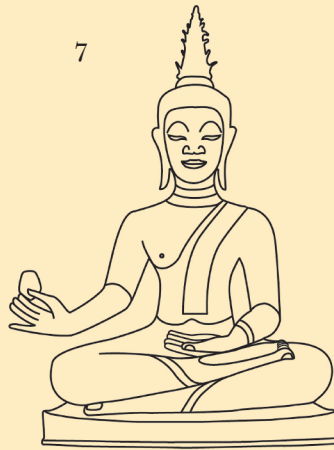
5



6



7





100.

*Цикл семинедельной  
медитации Будды*

Как полагают исследователи, цикл сложился на Шри-Ланке, но не ранее V–X вв., хотя упоминания о 49-дневной медитации постоянно встречаются в палийских текстах «Типитаки», а более подробные описания – в цейлонских хрониках IV–V вв. («Дипавамсе» и Махамсамсе») [32, с. 43, табл. XVIII–XIX; 63, с. 157–159]. В них, однако, нет указаний, как именно надо изображать Будду в разные недели. В Индокитае наибольшее внимание этим сюжетам уделяли буддисты Ланны. В Чиангмае семь статуй в память о медитации Будды по приказу короля Тилоки (1441–1487) были установлены в храме *вата* Тет Йот (Семь шпилей) (см. ил. 26). В Лаосе иконография «семи недель» стала известна не ранее XV–XVI вв., но целиком этот цикл в скульптуре встречается редко. Создают отдельные образы, к лучшим из которых относится скульптура Будды *тхуайнет* XVII–XVIII вв. из Музея Пхакэу, чеканность классических форм которой подчёркивает «благородная» бронзовая патина.

Надо отметить, что существуют небольшие расхождения в различных версиях цикла «семи недель». Будда «четвёртой недели» в цейлонской иконографии даётся не стоящим, а сидящим со скрещёнными на груди руками, а в одной из тайских версий этот момент олицетворяет Будда в пламенеющем

101.

*Будда “тхуайнет”  
(смотрящий не мигая /на дерево  
Бодхи/)*

Вьентьян, Хо Пхакэу.  
XVII–XVIII вв.  
Бронза, литьё, позолота



ореоле с *мудрой бхумиспарша* [121, рис. 13]. Есть разночтения и в трактовке Будды «третьей недели». В Ланне и Лаосе до XVIII в. его изображали идущим не со скрещёнными на животе руками, а со свободно опущенными вниз вдоль тела, как у статуи XV в. из *вата* Сиенгтхонг в Луангпхабанге [7, с. 223, ил. 62]. Фигура с жестом *саматхи* иногда ассоциируется не с пятой, а с первой неделей, что вполне оправданно, учитывая огромную роль процесса медитации в ритуальной практике буддистов.

Изображения будд, соотносящиеся с планетами и днями недели, представляют третий тематический цикл, ставший особенно популярным в искусстве Таиланда и Лаоса с 80-х гг. прошлого столетия. Сложился цикл, по-видимому, под влиянием мьянманской традиции, где он был известен, по крайней мере, с периода династии Коунбаун (1752–1885) и базировался на средневековой астрологической системе. Согласно ей, во Вселенной насчитывается девять планет (вместе с Солнцем, Луной и мифическими небесными телами Раху и Кету), каждой из которых соответствуют реальное или мифическое животное, ученик Будды и день восьмидневной недели (дополнительный день занимает часть среды и четверга). В таи-лаосской астрологии сложился свой набор соответствий между планетами, днями недели и образами Будды. При этом среда может

делиться как на две, так и на три части, и в последнем случае цикл включает все девять планет. По сообщению К. Страттон, символические соотношения в девятидневном цикле выглядят следующим образом [129, с. 69–70]:

- 1) Воскресенье – Солнце, Будда со скрещёнными на животе руками (№ 10);
- 2) Понедельник – Луна, Будда с жестом двойная *абхая* (№ 31);
- 3) Вторник – Марс, лежащий Будда *париниппхан* (№ 55);
- 4) Среда от восхода солнца до полудня – Меркурий, Будда с чашей (№ 26);
- 5) Среда от полудня до заката солнца – Раху, Будда в лесу Палелай (№ 51);
- 6) Среда от заката солнца до полудня в четверг – Юпитер, Будда *саматхи* (№ 13);
- 7) Четверг от полудня – Кету, Будда Манвисай (№ 9);
- 8) Пятница – Венера, Будда со скрещёнными на груди руками (№ 12);
- 9) Суббота – Сатурн, Будда, укрытый *нагом* (№ 14)<sup>48</sup>.

В эволюции этого цикла характерна тенденция к уменьшению входящих в него изображений и замене некоторых образов другими. В культовой практике XX в. чаще встречается композиция из будд восьмидневной

48. Несколько иные соответствия будд и дней недели показывают наборы современных статуэток. Так, комментирующие скульптуры будд таблички, которые я видела в Чиангмае в 2005 г. в *вате* Чиангман, устанавливали следующую связь: 1) воскресенье – стоящий Будда со скрещёнными на животе руками; 2) понедельник – стоящий Будда с *абхаямудрой* правой руки; 3) вторник – лежащий Будда; 4) среда до заката солнца – стоящий Будда с чашей; 5) среда от заката солнца до его восхода в четверг – Будда в лесу Палелай; 6) четверг от восхода солнца – Будда *саматхи*; 7) пятница – Будда со скрещёнными на груди руками; 8) суббота – Будда, укрытый *нагом*. Будда Манвисай, хотя и входил в этот набор, но с днем недели не соотносился.



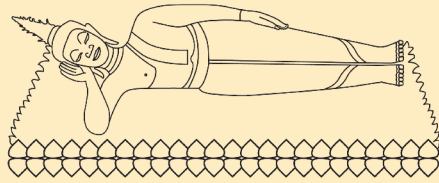
1



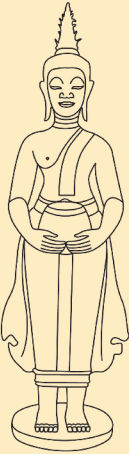
2



3



4



5



6



7



8



9



недели. Она отличается от девятидневного цикла тем, что со средой здесь соотносятся только два образа: Будда *умбат* и Будда в лесу Палелай. В Лаосе распространённым вариантом цикла стала композиция из семи фигур, соответствующих традиционной для григорианского календаря семидневной неделе, который принят и в странах Индокитая. В этом случае среду олицетворяет только одна фигура – Будда *умбат*. Порядок фигур также может варьироваться. Миниатюрные наборы «будд семи дней» из металлических сплавов пользуются большим спросом как у местного населения, так и у туристов. Более того, популярность цикла способствовала развитию монументальной скульптуры, в которой стали намного чаще, чем раньше, воспроизводиться такие иконографические типы, как Будда второй и четвёртой недель медитации или Будда со слоном и обезьяной. Теперь их трудно назвать редкими: в монастырских двориках Лаоса сейчас можно увидеть выполненные в человеческий рост или выше подобные позолоченные или раскрашенные скульптуры. Рядом с буддами могут стоять богиня земли Нанг Тхолани, отжимающая воду со своих волос, а в качестве охранителей – индуистские божества (Индра, Брахма, Вишну и др.) и мифические животные.





103.

*Богиня земли Нанг Тхолани*

Луангпхабанг. Конец XX в.  
Стук, лепка, позолота, роспись

104.

*Скульптуры будд*

Вьентьян, *ват* Тхат Луангтай.  
Конец XX в.  
Стук, лепка, позолота





105.

*Сцена перехода Будды в ниббану*

Саваннакхет. XX в.

Стук, лепка, роспись

106.

*Скульптура буддийского монаха*

Вьентьян, ват Онгты.

2001 г.

Металл, литьё

## Иконография «без границ»

Иконографическая система тхеравады отличается удивительным многообразием поз и жестов, и рассмотренный выше Свод изображений Будды, естественно, не является полным. Гипотетически другие сочетания *мудр* и *асан* вполне возможны, и всегда можно найти образцы, не входящие в канонические своды<sup>49</sup>. Несомненно, на сложение новых иконографических вариантов оказывали влияние как махаянистские традиции, так и хорошо разработанная иконография индуистских божеств. Это проявилось, скажем, в возникновении такого образа, как Будда *тхамматяк* – «держатель Колеса Закона» (№ 23), где колесо, один из важных символов в буддизме, напоминает атрибут бога Вишну – метательный диск-*чакру*. Примером данной иконографии может служить статуя из вьентьянского *вата* Тхонгпонг, изготовленная в 1966 г. [19, с. 7, ил. 5].

Что касается других буддийских персонажей, то они присутствуют в лаосской культовой пластике в незначительном количестве. Для изображения будд, предшествующих Готаме, характерна та же иконогра-

фия, и о том, что это другой будда, изредка сообщает надпись на пьедестале<sup>50</sup>. Создают также скульптуры монахов (в последние десятилетия всё чаще), стоящих или сидящих с жестами *анжали* или *саматхи*, с такими же, как у Будды, удлинёнными мочками ушей, но бритоголовых и без *ушниши*. В посвящённых *ниббане* Будды композициях окружающие его ложе ученики могут показываться и с другими жестами рук: прижатые к груди, касающимися ладонями глаз, протянутыми к Будде. Так, на фронтоне одного из храмов Саваннакхета Просветлённого окружает множество учеников, каждый из которых по-своему переживает «уход» Будды. По своей значимости, духовной наполненности и даже композиционно эта сцена невольно заставляет вспомнить европейские интерпретации Тайной вечери.

Особое место занимает Пхакатяй – толстый монах, сидящий со сложенными под большим животом руками. Он отождествляется с одним из главных учеников Будды – Маха Кассапой, но чаще – с Буддой будущего Меттеей (скр. Майтрея). В его иконографии

49. Например, в одном из храмов *вата* Пхратхат Луанг в Лампанге находится статуя сидящего Будды (XVI–XVII вв.?) с двойной *абхаей* – жест, который для сидящих фигур практически не употребляется.

50. На это указывает О.П. Дешпанде при атрибуции хранящейся в Эрмитаже тайской скульптуры Будды с надписью «Ревата» [172, с. 96, ил. 27].





явно видны черты, присущие всегда улыбающемуся толстяку Будаю в Китае (Хотэю в Японии), также считающемуся воплощением Майтреи. Лаосцы именуют Пхакатая «счастливым Буддой». В местной притче о нём говорится, что в юности он был очень красивым юношей, но, став буддийским монахом, решил изменить внешность, чтобы избежать женских чар и соблазнов. Пхакатая начал много есть и безобразно потолстел, но таким образом сохранил чистоту души и стал архатом<sup>51</sup>.

Возвращаясь к храмовой скульптуре, важно подчеркнуть, что структура алтарей не является, за редким исключением, замкнутой и строго фиксированной. На многоступенчатых алтарных конструкциях статуи будд расставляют в достаточно свободном порядке. Главные композиционные принципы – симметричность и фронтальность, так как это необходимо для ясного, безошибочного прочтения образа при обращении к нему верующего. Выбор статуи в качестве главной алтарной святыни зависит от степени значимости самой скульптуры и её иконографии. Чаще всего это Будда Манвисай



51. Одна из известных бронзовых скульптур Пхакатая, датируемая по надписи 1647 г., до недавнего времени украшала центральную часть алтаря храма Сисакет во Вьентьяне [19, с. 28, ил. 19]. В 1981 г. она ещё находилась в храме, но когда я была во Вьентьяне в 1986 г., она уже исчезла и, к сожалению, до сих пор неизвестно её местонахождение.

и Будда *саматхи*, доминирование которых в алтаре определяется той важной семантической нагрузкой, которую они несут. Центральную фигуру, как правило самую значительную и по размеру, нередко фланкируют скульптуры с удвоенными *мудрами* (*хамнят*, *кхофон* и др.) или с одинаковыми, но выполняемыми разными руками жестами, как бы в зеркальном отражении (например, *хамсамут* и *хампхакэнтян*). Тем не менее строгой иерархии в расположении образов нет, скульптуры могут переставляться, а новые статуи органично вписываются в алтарное пространство.

Буддийская иконография в целом – это динамичная, развивающаяся во времени и пространстве художественная модель, обладающая, подобно всей системе религиозных значений тхеравады, по выражению А.С. Агаджаняна, «парадоксальным сочетанием духовного авторитета, основанного на неизменности и преемственности, с удивительной многозначностью и открытостью к интерпретациям» [149, с. 14]. Она также отличается широтой и богатой палитрой интерпретационного поля, ибо традиционное и современное, тхеравадинское и махаянистское, буддийское и небуддийское в ней постоянно взаимодействуют, синтезируются, подвергаются переосмыслению. Всё это способствует дальнейшему развитию иконографии, позволяет дополнять своды новыми образами Будды и наполнять новыми смыслами старые. Тенденция к созданию иконографической системы «без границ» неизбежно приводит к сближению иконографических комплексов разных стран, что и наблюдается в современном буддийском искусстве Индокитая. И не последнюю роль в этом процессе играет Лаос.

107.

***Пхакатяй – “счастливый Будда”***

Пров. Луангпхабанг, пещеры  
Пак-У. XIX в. (?)

Камень, стук, лепка, роспись

108.

***Алтарь храма***

Луангпхабанг, *ват* Май.

Конец XVIII–XIX в.





# Свод иконографических типов Будды

1



**Рождение.** Это великое событие произошло в роще Лумбини, где мать будущего Будды царица Майя в сопровождении своей сестры Паджапати и слуг остановилась на отдых. Она родила сына стоя под деревом *сала*, держась за его ветвь. Сиддхаттха Готата чудесным образом появился из ее правого бедра и сразу сделал семь шагов, и при каждом шаге под его ногой вырастал цветок лотоса. Подняв вверх руку, он «львиным»

голосом объявил, что это его последнее рождение и что его учение будет господствовать и на земле, и на небе. Принца показывают идущим с поднятой в жесте *абхая* правой рукой (редко с опущенными руками). Справа Майю поддерживает коленапреломлённая Паджапати.

2



**Уход из дворца.** Когда Сиддхаттхе исполнилось 29 лет, он тайно покинул дворец, решив стать странствующим отшельником, чтобы найти путь избавления человечества от страданий. Его изображают верхом на скачущем коне Кантхаке в короне и с коротким мечом в правой руке. За ним следует его возничий Чанна. Внизу часто можно видеть четырех божеств-охранителей,

поддерживающих копыта коня, чтобы их стук не разбудил дворцовую стражу.

3



**Обрезание волос.** Когда Сиддхаттха достиг леса, он обменялся одеждой с повстречавшимся ему одетым в лохмотья нищим. Затем, сев под дерево, отрезал мечом свои длинные волосы и бросил вверх, их подхватил бог Пха Ин (Индра) и поместил в небесную ступу Суламани. Будущий Будда изображается в свободной позе *сукхасане* (или в *вирасане*), в левой поднятой руке у него меч, а

правой он придерживает конец волос. Сцену обычно дополняют фигуры возницы и умирающего коня Кантхаки, который не перенёс разлуки с принцем.

4



**Будда *тхуккаракирия* – «умерщвляющий плоть».** Как известно, попытка Будды достичь Просветления путём умерщвления плоти чуть не привела его к смерти. В образе аскета его показывают обычно со скрещёнными на груди руками, но, как принято в Лаосе, не чересчур истощённым. Постигание Буддой тщетности аскетизма в живописи показывают так: перед ним изображается бог Пха Ин, играющий на трёхструнном

музыкальном инструменте. Сильно натянутая струна, звук которой олицетворяет чрезмерные земные удовольствия, обрывается. Звук слабо натянутой струны не слышен и затухает, как жизнь аскета. И только ясный и чистый звук правильно натянутой средней струны осмысливается Сиддхаттхой как мелодия Срединного пути.



5



**Будда хапкхауматхунанят** – «принимающий рис с мёдом и молоком». Когда будущий Будда незадолго до Великой медитации сидел под деревом, деревенская девушка по имени Судсата, приняв его за духа дерева, поднесла ему на золотом подносе рис, сваренный на меду и молоке, взятый от тысячи коров. Будда сидит на скалистом возвышении в позе *праламбапада* со сложенными на коленях руками ладонями вверх (иногда в позе *вира*).

6



**Будда санматхунанят** – «вкушающий рис с мёдом и молоком». Приняв пищу от Судсаты, Сиддхаттха совершает последнюю перед 49-дневной медитацией трапезу. Он сидит, держа левой рукой на скрещённых ногах небольшой сосуд (или поднос), в который опущена его правая рука. Иногда он поддерживает сосуд обеими руками снизу.

7



**Будда лойтаххам** – «опускающий в воду золотой поднос». После еды Сиддхаттха подошел к берегу реки и совершил омовение, затем опустил золотой поднос в воду, загадав, что если тот поплывет против течения, то он станет Буддой. Так и случилось. Сиддхаттху здесь показывают в «нестандартной» позе – коленопреклонённым, протягивающим вперед правую

руку с подносом. Его действия вызывают ассоциации с древним ритуалом жертвоприношения охранителям вод, и не случайно опустившийся затем в воду сосуд оказывается во дворце короля *нагов*.

8



**Будда хатньякха** – «принимающий траву кха». Перед началом медитации спустившийся с небес Пха Ин в образе старца преподнёс Сиддхаттхе священную траву *кха* (*куса*), и, когда тот расстелил ее под деревом Бодхи, она чудесным образом превратилась в лotosовое сиденье, на котором Будда находился в течение первой недели медитации. По другой версии, восемь связок

травы ему подарил заготовитель сена Сотхия. Принимающего траву Будду изображают стоящим с опущенной левой рукой и протянутой вперед правой.

9



**Будда Манвисай – «побеждающий Мана (Мару)».** Образ, отражающий важнейшее событие в жизни Будды – победу над божеством мирских наслаждений Марой и достижение Просветления, которое произошло в первую неделю медитации. Будда сидит с жестом *бхумиспарша* (касание земли), призывая богиню земли Нанг Тхолани. Появившаяся богиня

подтвердила его праведность и потоком воды, возлитой бодхисаттой на землю в знак своих добродетельных поступков во всех предыдущих рождениях, смыла армию демона Мары. Это самый распространённый иконографический образец не только в Лаосе, но и во всех странах тхеравады.

10



**Будда тхуйнет – «смотрящий не моргая».** Образ второй недели медитации напоминает о том моменте, когда Будда, сойдя с лotosового трона, на короткое время поднялся в воздух, чтобы дать знак богам о своём Просветлении. Затем он опустился с северо-восточной стороны от дерева Бодхи. Со скрещёнными на животе руками простоял он в медитации

неподвижно всю неделю, глядя не моргая на дерево Просветления.

11



**Будда тьонгкомкэу – «идуший по драгоценной дорожке».** Третью неделю медитации Просветлённый прогуливался по сияющей драгоценными камнями и золотом дорожке с крытой галереей, созданной им между тем местом, где он стоял, и деревом Бодхи. В этой позиции Будда не меняет положения рук – они также скрещены на животе, только левая нога слегка

отставлена назад – первое в иконографической хронологии изображение идущего Будды.

12



**Будда хампхенг ариясаття – «созерцающий истину».** В начале третьей недели медитации в конце дорожки появился созданный богами Драгоценный павильон (Ратанагара), в котором Будда провёл четвертую неделю, размышляя о Дхамме. Изображается стоящим со скрещёнными на груди руками.



13



**Будда *саматхи*** – «**медитирующий**». Пятую неделю Просветлённый сидел под деревом *аджапала* (деревом козы), называвшимся так потому, что рядом был расположен сарай для коз. Образ сидящего со сложенными в жесте *саматхи* руками Будды является вторым по популярности иконографическим образцом после Будды Манвисай. Это связано не только с важностью момента, но и со значимостью

процесса медитации в ритуальной практике буддистов.

14



**Будда *накок*** – «**укрытый наком**». Шестую неделю Будда провёл, размышляя на берегу пруда. Внезапно начавшийся тропический ливень вызвал наводнение, и вышедшая из берегов вода уже грозила затопить Просветлённого, не желавшего прерывать медитацию. Его спас владыка змей-*наков* Мучалинда, который поднял Будду над водой на

кольцах своего тела и укрыл капюшонами семи голов.

15



**Будда *хапмаксоммо*** – «**принимающий плод соммо**». Во время седьмой недели созерцания Буддой Дхаммы властитель небес Пха Ин преподнёс Будде плод тропического растения *соммо* (*миробалан*). Обладавший чудесными питательными свойствами, он сразу же восстановил физические силы Просветлённого после длительного воздержания.

Сидящий Будда держит в правой руке продолговатый фрукт, левая рука покоится на скрещённых ногах ладонью вверх.

16



**Будда *хамман*** – «**останавливающий Мана (Мару)**». Потерпев неудачу в попытке помешать Сиддхаттхе достичь Просветления, демон Мара решил просить его немедленно перейти в *ниббану*, чтобы он не смог стать Учителем. Но, зная о своей миссии, Будда отверг предложение Мары. В этом эпизоде его правая руку поднята в жесте

*абхая* (она может быть у плеча или перед грудью), левая же осталась в *саматхи*. Изредка используют «европейскую позу» (*пфаламбападасану*).

17



**Будда *патханпхакесатхат*** – «дающий волосы со своей ушниши». На 50-й день, когда Будда закончил медитацию, ему пришли поклониться два купца, Тапоуса и Пхалика. По традиционной версии, это были монские купцы из Суваннабхуми (Золотой земли), а одна из лаосских легенд говорит, что они прибыли из страны лао. Купцы поднесли ему сладкие рисовые пирожки, а в обмен получили

восемь золотых волосков, которые Будда собственноручно вырвал со своей *ушниши*.

18



**Будда *пасанбат*** – «соединивший четыре чаши в одну». Когда Тапоуса и Пхалика вознамерились сделать подношение, четыре *локапала*, охранители сторон света, заметили, что у Будды нет ничего, чтобы принять пищу. Они поднесли ему четыре драгоценных каменных сосуда, которые Просветлённый волшебным образом соединил в один простой *бат* –

полусферический сосуд. Его форма стала традиционной для чаш, которые используют буддийские монахи во время сбора подаяний.

19



**Будда *хат саттуконсуттупхонг*** – «принявший сладкие рисовые пирожки». Будда изображён с сосудом, в который Тапоуса и Пхалика положили пирожки. Иконография образа почти идентична предыдущему (*пасанбат*), только сидящий Будда поддерживает *бат* обеими руками снизу.

20



**Будда *пхаттакит*** – «вкушающий пищу». Это эпизод первой трапезы Будды после Просветления, когда он ел принятое от купцов угощение. В этой позиции Будду изображают так же, как в момент вкушения принятой от Судаты пищи (№ 6), только поддерживает он не плоскую чашу, а полукруглый *бат*, но и в том и в другом случае его правая рука слегка опущена в сосуд.



21



**Будда *патхомтхесана* – «проповедующий свое Учение».** Образ, символизирующий чтение Буддой Первой проповеди. Вскоре после медитации он направился в Сарнатх близ Варанаси, где встретил пятерых аскетов, с которыми скитался по Индии. В Оленьем парке Просветлённый произнес перед ними проповедь, рассказав о четырех благородных Истинах и Восьмеричном пути избавления от страданий. Образ

проповедующего Будды с *мудрой дхаммачакка* в *падмасане* более характерен для искусства Мьянмы и Северного Таиланда. Иногда так изображают Будду в сцене совершения Великого чуда в Саваттхи (№ 27).

22



**Будда *патхомтхетсана* – «проповедующий свое учение».** Данный образец тоже отражает момент Первой проповеди, но чаще – чтение Буддой проповеди на небесах Таватимса, где его слушали мать Майя и спустившиеся с других небесных сфер боги (см. № 36, 37). Сидящий Будда поднял правую руку в жесте *витарка* (поучение), левая покоится на ногах в *мудре*

*саматхи*. Обычно его изображают в позе *вира*, но изредка в *падмасане* или в «европейской позе» (*пфаламбападасане*).

23



**Будда *тхамматяк* – «держатый Колесо Закона».** Редкий иконографический вариант, также соотносимый с Первой проповедью, во время которой Будда привёл в движение «Колесо Дхаммы». Считается, что именно с этого момента буддийское учение стало распространяться в мире. Оригинальность образа определена наличием атрибута – большого колеса с втулкой и

спицами, которое сидящий Будда держит в левой руке, правая поднята в жесте *абхая*.

24



**Будда *патхан эхипхиккху* – «совершающий ординацию бхиккху».** Образ, связанный с образованием монашеской общины – сангхи. Первыми получившими ординацию монахами были пять аскетов, прослушавших проповедь Будды в Сарнатхе. Позже к ним присоединились Моголлана, Сарипутта, Ананда, Кассапа, Субхути, ставшие главными сподвижниками Будды. Учитель

изображён с жестом правой руки, напоминающим *абхая*. Только его слегка согнутые пальцы словно указывают на вступающего в сангху иницируемого.

25



**Будда *сиакхасавок*** – «указывающий на главных учеников». Иллюстрация сцены назначения Сарипутты и Могалланы своими «заместителями», руководителями сангхи. Позиция Будды сходна с предыдущей, лишь его правая рука с указующим перстом отведена в сторону и вниз (в тайской иконографии он может указывать вверх). Главные ученики в живописных

версиях часто изображаются по сторонам Учителя (Сарипутта – слева, Могаллана – справа), и все персонажи канонической триады показываються стоящими.

26



**Будда *умбат*** – «державший бат». Это момент сбора пищи – традиционный ритуал, установленный Буддой и до сих пор совершаемый каждое утро буддийскими монахами. Он даёт возможность мирянам, делающим подношение, совершить доброе дело и приобрести тем самым религиозную заслугу. Легенда говорит, что, когда Будда впервые исполнял этот ритуал, множество

людей получили *бун* (заслугу). Все они положили дары в его чашу, которая волшебным образом вместила огромное количество подношений. В скульптуре сосуд чаще всего бывает съёмным.

27



**Будда *садэнг иттхитатихан*** – «совершающий чудо». Эпизод совершения Буддой Великого чуда в Саваттхи входит в группу главных событий его жизни. Согласно легенде, противники Будды, узнав, что он собирается показать свои магические способности у дерева манго, тайно ночью вырубали в окрестностях Саваттхи все манговые рощи. Прибывший сюда утром Будда дал садовнику косточку манго и попросил посадить ее. Лишь только косточка была закопана в землю, из неё появился росток и моментально выросло огромное дерево, которое тут же зацвело и дало плоды. Затем Будда совершил чудо. Он поднялся в воздух, и из верхней части его тела вырвался столб пламени, а из нижней – поток воды, потом огонь и вода поменялись местами, и вскоре шестицветные

струи воды и огня стали исходить из каждой части его тела, меняясь местами и достигая границ самых отдаленных уголков Вселенной. Потом Будда создал множество своих «двойников» – сидящих, стоящих, идущих и лежащих на лotosовых тронах, также испускающих водные и огненные лучи. Поэтому чудо в Саваттхи называют «двойным». Изображение Будды стоящим на лотосе в пламенеющем ореоле характерно для тайской традиции, в Лаосе же эту сцену чаще всего олицетворяет сидящий Будда с жестом *дхаммачакка* (№ 21).





**Будда *халмакмуанг*** – «принимающий плод манго». Иллюстрация момента принятия Буддой от садовника плода манго во время совершения «двойного чуда» в Саваттхи. Сидящий Будда держит перед собой в правой руке продолговатый плод, а левая рука покоится на колене.



**Будда *садеттхангхья*** – «садящийся в лодку». Это момент совершения Буддой другого чуда. Однажды король змей-*наков* пригласил его посетить подводное царство реки Ганг. По этому случаю было изготовлено множество богато украшенных лодок, а поверхность воды покрыта лотосами пяти цветов. С великими почестями усадил *нак* Будду в лодку и раскрыл над ним пирамиду белых зонтов. Будда же с помощью магии создал миллионы своих «двойников» и поместил их в плывущие по воде лодки, над которыми тут же взметнулись ослепительно белые зонты. Эпизод наделён и символическим смыслом: река – это сансара, бесконечный поток жизни, а лодка – Восьмеричный путь, которым следует Будда и его приверженцы. Учитель восседает в «европейской позе»,

его левая рука покоится на бедре ладонью вниз, а правая поднята в *абхьямудре*, благословляя всех отправляющихся в плавание.



**Будда *хамсамут*** – «усмиряющий воды». Образ соотносится с эпизодом обращения в буддийскую веру огнепоклонников. Плывущий в лодке Будда был снесён разбушевавшейся рекой к водопаду, но благодаря своей магической ауре он, стоя под потоками воды, остался совершенно сухим. Присутствующие при этом язычники были так поражены

этим чудом, что тут же стали учениками Просветлённого. Образ усмиряющего водную стихию Будды, стоящего с поднятой в жесте *абхая* правой рукой, имеет также аллегорическое значение: только успокоение «океана» человеческих страстей может привести человека к избавлению от привязанности к миру.

31



**Будда хамнят** – «прекращающий ссоры родственников». Образ связан с известным сюжетом о разрешении Буддой спора между сакьями, его родственниками по отцу, и колыями из Девадахи – родины его матери, которые во время засухи не могли прийти к соглашению по поводу пользования водами реки Рохини, разделяющей их царства. Узнав о конфликте, Будда по воздуху перенёсся

в это место и застыл прямо над рекой. При его чудесном появлении ссоры прекратились. Прочтя проповедь, Будда убедил всех мирно уладить дело и предотвратил чуть было не начавшуюся войну между родственными племенами. Стоящая фигура Будды с двойной *абхямудрой* осмысляется как символ мирного разрешения всех жизненных коллизий.

32



**Будда накхавалок** – «усмиряющий слона». Иллюстрация легендарного эпизода, вошедшего в цикл восьми главных сцен из жизни Будды. Двоюродный брат Будды Девадатта был сначала его учеником, но затем вышел из сангхи и создал собственную секту, ратовавшую за большую суровость и аскетизм. Девадатта постоянно преследовал и покушался на жизнь Будды. Однажды он заключил союз с сыном

царя Бимбисары и уговорил его напустить на Будду дикого опьянённого слона Налагири (лаосск. Налакили). Однако Учитель одним жестом сумел остановить свирепое животное, слон упал на колени и поклонился Будде, который прочёл ему наставления Дхаммы. Стоящий Будда поднимает правую руку в *мудре абхая*, при этом его голова слегка повернута влево.

33



**Будда хамтхакэнтян** – «останавливающий сандаловую статую». Стоящая фигура с поднятой в жесте *абхая* левой рукой воспроизводит момент «приветствия» Буддой сандаловой статуи Пхакэнтян, сделанной по приказу короля Косалы Пасенади во время отсутствия Просветлённого, проповедовавшего на небесах Таватимса. Вернувшийся на землю Будда был приглашён во дворец Пасенади

и увидел стоящую на алтаре деревянную статую, которая вдруг ожила и сделала несколько шагов ему навстречу. Подняв руку, Будда остановил статую и, поражённый её сходством с собой, провозгласил, что она достойна стать образцом для всех его изображений. Иногда Будду в этом моменте изображают идущим, т.е. с выдвинутой вперед левой ногой, как в иконографии *мла* (№ 38).

34



**Будда патхананхай** – «дарующий бесстрашие». Стоящий Будда изображён с *мудрой абхая*, исполняемой правой рукой. Жест имеет в данном случае соответствующее палийскому термину значение – «без страха» – и дан в сочетании с *мудрой варада* – «дарение».



35



**Будда патханпхон** – «дарующий благословение». В этом образе по сравнению с предыдущим Будда меняет жесты рук: правая опущенная рука показывает *варадамудру*, а поднятая к плечу левая – *abhaya mudra*, что в целом символизирует открытие Буддой своего учения существам всех миров и благословение тех, кто вступил на буддийский путь. В раннебуддийской пластике жест

левой руки может быть другим: она просто поднята к плечу, словно поддерживая накидку-*sanghati*.

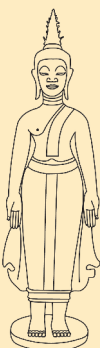
36



**Будда тхесана ангхетлэпхон** – «проповедующий и обращающий в свою веру». Стоящий Будда с двойной *витаркой* символизирует распространение Дхаммы во всех сферах Вселенной. Обычно отождествляется с конкретным моментом – чтением Буддой проповеди на небесах Таватимса своей матери Майе и богам.

Иконография характерна для ранней пластики стиля Дваравати.

37



**Будда пётлок** – «открывающий миры». На небесах Таватимса (Тхавадынг) Будда провёл три месяца дождливого сезона – времени традиционного буддийского поста. Чтобы услышать проповедь Просветлённого, его мать Майя спустилась с неба Тусита и вместе с ней миллионы богов Девалоки. Сидя на великолепном троне из драгоценных камней, который ему уступил бог Пха Ин, Будда читал «Абхидхамму-питаку» (третью часть «Типитаки»). В конце проповеди он с помощью своих магических способностей показал матери и богам три сферы Вселенной: подземное царство с мучающимися в аду грешниками, земной мир и множество небесных миров. Так ему удалось обратить в свою веру всех обитателей небес. Образ стоящего Учителя с жестом двойная *варада* воспринимается

как символ открытости буддийского учения всем существам во Вселенной.

38



**Будда *лила* – «идущий».** Эта позиция символизирует нисхождение Будды с небес на землю после проповеди. Спуск начинался с вершины горы Меру, и Учитель шествовал по алмазной лестнице, сопровождающий его Пха Ин (Индра) – по золотой, а Пха Пхом (Брахма) со свитой – по серебряной. Божества держали над Учителем белый зонт и опахало, осыпали цветами,

музыканты улаждали его слух божественной музыкой. Будда изображается идущим со слегка выдвинутой вперед правой ногой, правая рука поднята в жесте *абхая*. Но иногда бывает наоборот: левой руке в *абхаямудре* соответствует шаг вперед левой ногой, а правая рука опущена.

39



**Будда *надисатханхой пхпхутхабат* – «оставляющий след ступни».** В данном образе нашли отражение легенды, рассказывающие о посещении Буддой различных мест, где он проповедовал свое учение и оставлял «отпечатки своей ступни». Считается, что самый известный след находится на пике Адама в Шри-Ланке, куда наделенный магической способностью летать по воздуху Просветлённый пе-

ренёлся из Индии. На каменной плите, где он стоял, отпечаталась его ступня со 108 священными знаками. Эта диаграмма, как говорят легенды, была затем скопирована и послужила образцом для многочисленных повторений. Поза Будды здесь такая же, как у идущего с небес, но вместо жеста *абхая* правая рука показывает *витаркамудру*.

40



**Будда *прадиттханхой пхпхутхабат* – «оставляющий след ступни».** Символика образа идентична предыдущему, но название и поза взяты из тайской иконографии. Это Будда, идущий со свободно опущенными руками по вытянутому овальному пьедесталу, форма которого напоминает большой «отпечаток ступни».

41



**Будда *хсophon (или хьекфон)* – «вызывающий дождь».** Однажды во время сильной засухи в царстве Косала пруд близ обители Будды в Джетаване обмелел и живущие в нём существа стали погибать. Видя это бедствие, Учитель исполнился сострадания, встал на берегу пруда и обратился с молитвой дождя. Услышав, владыка небес послал в Косалу богиню

дождя Мекххалу. И та полетела, завернувшись в дождевую тучу, разразившуюся сильным тропическим ливнем. Скульптуры стоящего с опущенными руками Будды удостоиваются особого почитания в конце сухого сезона – начале сезона дождей. Образ иногда интерпретируется в соответствии с северо-тайской традицией: это Будда *пётлок* – «открывающий миры» (см. № 37).



42



**Будда соннам** – «совершающий омовение». Образ связан с ритуалом омовения, особенно торжественно совершаемом буддийскими монахами в дни праздников, во время Пимая – Нового года. Его проводят также перед началом длительной медитации, как это когда-то делал Будда. В этой иконографии у Будды не совсем традиционное одеяние – на нём только

свёрнутая накидка и нижняя юбка *пхасалонг* (*антаравасака*). Иногда ее подол заткнут сзади за пояс, образуя характерную для купальной и рабочей одежды юбку-штаны (*панунг*). Левая рука Будды опущена, правая – приложена ладонью к груди.

43



**Будда кхантхарарат хьекфон** – «гандхарский, вызывающий дождь». Образ, навеянный известными гандхарскими и кушанскими скульптурами. В Лаосе его определяют как «вызывающий дождь», хотя по типу и по *мудрам* он сильно отличается от иконографии Будды *хьекфон* (№ 41). Сидящий Будда поднял левую руку со слегка согнутыми пальцами, другой

рукой он показывает *мудру варада* – «дарение» (у тайских образцов поднята обычно правая рука, а левая лежит на колене).

44



**Будда кхантхарарат** – «гандхарский». Иконографическое решение образа здесь действительно близко гандхарским образцам, что выражается, прежде всего, в покрывающих весь монашеский плащ волнообразных складках и свободной позе. Правая рука стоящего Будды поднята к плечу в *витаркамудре*, а левая, слегка согнутая в локте, опущена вниз, но тоже с жестом *витарка*. Могут быть и другие *мудры*, а главным иконографическим признаком является своеобразная разработка одежды. Этот образ, более характерный для тайской иконографии, в Лаосе изредка встречается в миниатюрной пластике и живописи.



**Будда *кхаллай пхаваккали* – «отсылающий монаха Ваккали».** Связанная с этим образом легенда основана на буддийском постулате о возможности моментального прозрения. Ваккали, сын брахмана, увидев однажды Будду, был поражён его красотой и стал всюду следовать за ним. Он не сводил с него глаз даже во время медитаций. Наконец Будда решил, что если монах не испытает потрясения, то не сможет постичь истину. Будда ушёл в монастырь в Раджагахе, но запретил Ваккали идти за ним. В течение трёх месяцев *бхиккху* не видел Учителя и в отчаянии решил броситься в пропасть. Когда он уже стоял на вершине скалы Грифов, Будда создал свой «образ» и, словно луч света, послал его Ваккали. Увидев Учителя и услышав его слова «Созерцающий Дхамму, созерцает меня. Иди,

Ваккали, не бойся...», *бхиккху* спокойно шагнул в пропасть. Медленно падая, он полностью освободился от всех чувств и опустился на землю, достигнув состояния Просветлённости. Будда изображается сидящим с указующим вниз жестом правой руки.



**Будда *хампхёнгтхенг кхуампейулэжхуамтай* – «размышляющий о сути бытия и смерти».** В тайской иконографии стоящий Будда с указующим жестом правой руки называется *чысун* – «указывающий на труп». Однажды Будда показал ученикам разлагающееся мертвое тело и, видя, как они зажимают носы, прочел наставление о необходимости

постоянно сдерживать свои чувства и помнить о том, что всех ожидает смерть. Ведь и созерцая гниющую плоть, можно достичь Просветления. Поэтому труп фигурирует среди сорока традиционных объектов медитации наряду с такими возвышенными, как «три драгоценности» – Будда, Дхамма и сангха.

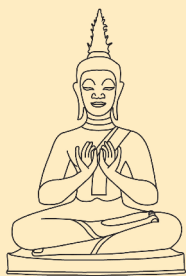


**Будда *бонгкаматхан* – «показывающий непостоянство мира».** Приписываемые Будде рассуждения о непостоянстве, иллюзорности мира часто встречаются в буддийских текстах. Так, говоря о женской красоте, Будда указывал на её преходящий характер и на субъективность её оценок. Он вспоминал, как ночью, уходя из дворца, видел безобразно разметающихся во сне женщин,

которые ещё днем казались ему прекрасными. Только понимающий это способен вырваться из круга сансары. «Вот путь, и нет другого для очищения зрения. Следуйте по нему. Всё иное – наваждение Мары», – говорится об этом в стихах «Дхаммапады». У стоящего Будды правая рука опущена вниз в дарующей *мудре варада*.



48



**Будда хойкхем (или сонкхем)** – «вставляющий нитку в иголку». Аллегорический образ, указывающий на единственно верный, но сложный путь постижения Истины: иголка – это сам Будда, а нитка – следующий за ним монах-бхиккху. Сидящий Будда сложил у груди руки, соединив большие и указательные пальцы, словно вставляя нитку в иголку.

49



**Будда понсангкхан** – «испивший чашу зла». Чтобы помешать Будде достичь Просветления, Мара использовал все средства: и сладкие речи, и угрозы, и своих дочерей, и армию демонов. Будда «испил чашу зла», но остался верен своему Пути. Последнее искушение случилось в конце его жизни. Как-то Просветлённый размышлял о возможности справедливого правления, не приносящего никому зла. Мара появился перед Буддой и попросил его превратить горы Гималаи в золото. «Ведь с таким богатством – искушал демон, – ты сможешь стать самым могущественным монархом». «Как можно довольствоваться золотом, видя, как в мире постоянно множатся страдания?» – ответил Будда. С этими словами, повергшими в смятение Мару, он прижал правую ладонь к груди. В этой иконографии Будда может изображаться и стоящим.

50



**Будда пхатпханняман** – «защищённый от Мары». Сидящий Будда держит перед собой опахало-кханталабат – знак защиты от чар и соблазнов Мары, символ отрешённости от мира и погружённости в медитацию. Образ напоминает важный постулат учения Будды о том, что весь окружающий мир – иллюзия, мираж. В этом призрачном, вечно меняющемся потоке жизни есть лишь три прибежища

– Будда, Дхамма и сангха. Опахало входит в группу восьми предметов, которые могут быть у монаха в личном пользовании (наряду с тремя видами одежды, сосудом для подаяний, зонтом, ситечком для процеживания воды и иголкой). Существуют *кханталабаты* с особыми знаками, по которым определяется ранг монаха в иерархии сангхи.

51



**Будда палелай** – «в лесу Палелай». В этой композиции запечатлено пребывание Будды в лесу Палелай (Парилейака). Однажды после случившейся в монастыре ссоры Учитель удалился в лес и стал медитировать под деревом *сала*. Жившие в этих местах слон и обезьяна начали прислуживать знаменитому отшельнику. Слон, по имени Палелай, готовил ему воду для омовений, приносил лесные плоды, а обезьяна – медовые соты. От радости, что Будда съел её подношение, обезьяна стала прыгать по деревьям, но упала и разбилась. Когда же Будда покинул лес, слон, не выдержав разлуки с ним, умер от разрыва сердца. В честь него лес стал называться Палелай, а оба животных возродились на небесах в образе божеств. Будда изображён в «европейской позе» (*пфаламбапасаде*), правая рука лежит на колене ладонью вверх,

левая – ладонью вниз. У его ног маленькие фигурки слона и обезьяны.

52



**Будда сонгкхьянг** (или *тхонгкхьянг*) – «одетый в королевские одежды». Образ «коронованного» Будды отражает представление о нём как о владыке Истины и Дхаммы (Учения). По легенде, когда он достиг Просветления, божества незримо увенчали его короной, а после прочтения Первой проповеди его стали отождествлять с *чаккхаваттином* – идеальным монархом, королём Дхаммы. Другая легенда, бытующая в Индокитае, так объясняет происхождение образа. Как-то индийский царь, по имени Джамбупати (лаосск. Тёмпху), возомнил себя величайшим правителем мира. Чтобы проучить гордеца, Просветлённый принял облик «царя царей» и пригласил его в свой чудесным образом созданный дворец. И когда тот увидел сидящего на роскошном

троне Будду в великолепных чертогах, затмивших своей красотой всё, что когда-либо видел Джамбупати, его охватило раскаяние. Выслушав проповедь Будды о тщетности погони за богатством и славой и о Пути спасения, он стал его учеником и через некоторое время достиг архатства. В иконографии *сонгкхьянг* Будду изображают в короне, с украшениями поверх монашеского одеяния, в разных позах и с разными жестами.



53



**Будда *самдэнсаратхам*** – «показывающий суть старости». Как говорит легенда, 45-й дождливый сезон после Просветления Будда провёл в манговой роще близ Весали. Он был сильно болен, но силой духа сумел преодолеть боль и произнес перед учениками такую речь: «Смотрите, я старик. Мне почти 80 лет. Мое тело подобно полуразрушенной повозке, которая починена

на скорую руку... Также и тело приближается к старости, ибо жизнь имеет концом – смерть. Но дхамма благих не приближается к старости». Своей проповедью он сумел обратить в свою веру даже дряхлых стариков. Поэтому образ сидящего Будды, положившего обе руки на колени ладонями вниз, иногда называют «убеждающим стариков».

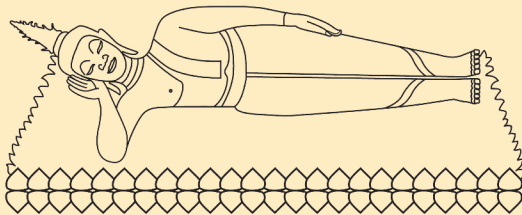
54



**Будда *кап утхаканг*** – «принимающий сосуд с водой». Незадолго до своего 80-летия Будда, следуя с монахами в Кусинагару, остановился в деревенском доме, где ему преподнесли некачественную пищу. И хотя Будда сразу понял это, он не стал отказываться от угощения. Почувствовав признаки отравления и приближение

смерти, Будда объявил ученикам о своём скором уходе в *ниббану*. Потом он попросил любимого ученика Ананду подать ему сосуд с водой и помочь совершить омовение. Этот момент и отражен в иконографии сидящего Будды с *батом* в правой руке.

55



**Будда *париниттахан*** – «переходящий в париниббану». Это великое событие произошло в священной роще близ Кусинагары, где Будда произнес последнее наставление ученикам. Умер он в окружении многочисленных почитателей, и у его ложа часто изображают коленопреклонённых монахов, учеников и даже пришедших из окрестных лесов животных. Сам Будда возлежит на правом боку, поддерживая голову правой рукой, свободно вытянув левую руку вдоль тела. В Лаосе этот иконографический образец иногда соотносят с одним из моментов отдыха Учителя и называют «спящий Будда» (*пханон*).

## Библиография

1. *Abhay, Nhouy (Thao)*. Le bouddhisme lao. // PRL, pp. 917-935.
2. *Anantasounthone Th.* Buddhism and Culture in Laos. // *Buddhists for Peace*, 1985, vol. 7, № 2, pp. 39-40.
3. *Annales du Lan Xang*. // PRL, pp. 1047-1076.
4. *Archaimbault Ch.* La fête du T'at à Luong Prabang. // AA, 1966, vol. XXIII-1, pp. 5-47.
5. *Archaimbault Ch.* La naissance du monde selon des traditions lao: Le mythe de Khun Bulom. // *La naissance du monde*. P., 1959, pp. 385-416.
6. *Archaimbault Ch.* Structures religieuses Lao (Rites and Mythes). Vientiane, 1973.
7. *Auboyer J., Beurdeley M., Bosselier J., Rousset H., Massonaud Ch.* Oriental Art. A Handbook of Styles and Forms. L., Boston, 1978.
8. *Aymonier E.* Voyage dans le Laos. 2 vols. // *Annales du Musée Guimet*. P., 1895-1897.
9. *Batteur Ch.* Sculptures rupestres au Laos (grotte de Nong-Phin). // BEFEO, 1925, vol. XXV, pp. 203-204.
10. *Bhattacharyya B.* The Indian Buddhist Iconography. L., 1924.
11. *Bhīrasri S.* An Appreciation of Sukhothai Art. // TC NS, 1968, № 17.
12. *Bhīrasri S.* Thai Buddhist Sculpture. Bangkok, 1954.
13. *Bidyalkarana (Prince)*. The Buddha's Footprints. // JSS, 1935, vol. XXVIII, pp. 1-14.
14. *Bizot F.* La consecration des statues et le culte des morts. // *Recherches nouvelles sur le Cambodge*. PEFEQ. P., 1994, pp. 101-139.
15. *Boisselier J.* La peinture en Thaïlande. Fribourg, 1976.
16. *Boisselier J.* La sculpture en Thaïlande. Fribourg, 1974.
17. *Borg P.* Les arts lao. // *La Revue Française. Le Laos*. P., 1967, № 203, pp. 27-36.
18. *Boun Souk (Thao)*. A propos du That Louang de Vientiane. // BARL, 1971, № 4-5, pp. 137-142.
19. *Boun Souk (Thao)*. L'image du Buddha dans l'art lao. Vientiane, 1971.
20. *Boun Souk (Thao)*. Louang Phrabang. 600-ans d'art bouddhique lao. P., 1974.
21. *Boun Souk (Thao)*. The Museum of Religious Arts of the Wat Phra Keo. Vientiane, 1970.
22. *Bowie T.* (ed.) The Arts of Thailand: A Handbook of the Architecture, Sculpture and Painting of Thailand (Siam)... Bloomington, 1960.
23. *Brown R.L.* God on Earth: The Walking Buddha in the Art of South and Southeast Asia. // AA, 1990, vol. L, pp. 73-107.
24. *Brus R.* The Royal Regalia of Thailand. // *Arts of Asia*, 1985, vol. 15, pp. 92-99.
25. *Buddhist Legends*. // Transl. from the original Pali text of the Dhammapada, commentary by E.W. Burlingame. Parts I-III. / The Harvard Oriental Series. Vols. 28-30. 1921, Cambridge, Massachusets.
26. *Buribhand L.B., Griswold A.B.* Thai Images of the Buddha. // TC NS, 1972, № 18.
27. *Cœdès G.* Indian Influences upon Siamese Art. // *Marg*, 1956, vol. IX, № 4, pp. 30-40.
28. *Cœdès G.* The Twenty-Five Hundredth Anniversary of the Buddha. // *Diogenes*, 1956, № 16, pp. 95-111.
29. *Colani M.* Mégalithes du Haut Laos. 2 vols. PEFEQ. P., 1935.
30. *Condominas G.* Notes sur le bouddhisme populaire en milieu rural lao. // BARL, 1973, № 9, pp. 27-120.
31. *Coomaraswamy A.K.* Elements of Buddhist Iconography. Cambridge, 1935 (repr. New Delhi, 1972).
32. *Coomaraswamy A.K.* Mediaeval Sinhalese Art. N. Y., 1956.



33. *Coomaraswamy A.K.* The Origin of the Buddha Image. N. Y., 1927.
34. *Craven Roi C.* A Concise History of Indian Art. L., 1976.
35. *Cummings J., Burke A.* Laos. Hong Kong: Lonely Planet, 2005 (1<sup>st</sup> ed. 1994).
36. *Damrong Rajanubhab (Prince).* Monuments of the Buddha in Siam. Bangkok, 1973 (2<sup>nd</sup> edition).
37. *Deydier H.* Etudes d'iconographie bouddhique et brâhmanique. // BEFEO, 1952, vol. XLVI, N° 1, pp. 257-265.
38. *Deydier H.* Introduction à la connaissance du Laos. Saigon, 1952.
39. *Deydier H.* Lokapala. Génies, totems et sorciers du Nord Laos. P., Plon, 1954.
40. Dialogues of the Buddha. / Transl. from pali by T.W. Rhys Davids and C.A. Rhys Davids. Vol. I-III. / Pali Text Society. Oxford, 1910-1921.
41. Digha-Nikāya. / Ed. by T.W. Rhys Davids and J.E. Carpenter. Vol. I-III. / Pali Text Society. L., 1890-1911.
42. *Diskul S.M.C.* Mueng fa Ded. An Ancient Town in Northeast Thailand. // AA, 1956, vol. XIX, 3/4, pp. 362-367.
43. *Diskul S.M.C.* The Buddha and the Snake King. // Hemisphere 15, 1971, N° 56, pp. 32-35.
44. *Dove V.* Northern Thailand. Legacies of the Lanna Thai Kingdoms. // Arts of Asia, 1991, vol. 21, N° 4, pp. 52-63.
45. *Dupont P.* Art de Dvāravatī et art khmèr. Les Buddhas debout de l'époque du Bayôn. // Revue des arts Asiatiques, t. IX, num. II. P., 1935, pp. 63-75.
46. *Fickle D.* Images of the Buddha in Thailand. Singapore, 1989.
47. *Fickle D.H.* Crowned Buddha Images in Southeast Asia. // Art and Archaeology in Thailand. Bangkok, 1974, pp. 85-119.
48. *Fickle D.H.* The Life of the Buddha Murals in the Buddhasawan Chapel (National Museum, Bangkok, Thailand). Bangkok, 1979.
49. *Finot L.* Notes d'épigraphie II. L'Inscription sanscrite de Say-Fong. // BEFEO, 1903, N° 3, pp. 18-37.
50. *Finot L.* Piedroit de Vat Phou. // BEFEO, 1915, vol. 15, N° 2, pp. 1-107.
51. *Finot L.* Recherches sur la littérature laotienne. // BEFEO, 1917, vol. 17, N° 5, pp. 1-218.
52. *Fraser-Lu S.* Burmese Crafts. Past and Present. Kuala Lumpur, Singapore, New York. 1994.
53. *Freeman M.* Lanna. Thailand's Northern Kingdom. Bangkok, 2001.
54. *Gagneux P.M.* Eléments d'épigraphie laotienne. // BARL, 1970, N° 1, pp. 36-44; 1970, N° 2, pp. 67-74; 1970, N° 3, pp. 68-72; 1972, N° 7-8, pp. 77-81.
55. *Gagneux P.M.* L'art lao. Présence et signification. Vientiane. 1969.
56. *Gagneux P.M.* Les sculptures rupestres de Vang Sang. // La Revue Française. Le Laos. P., 1967, N° 203, pp. 40-43.
57. *Gagneux P.M.* Notes sur la fonte des images du Bouddha (Laos: XV-XIX siècles). // Presence Indochinoise, 1979, N° 1, pp. 62-80.
58. *Gagneux P.M.* Vers une révolution dans l'archéologie indochinoise: le Buddha et la stèle de Thalât. // BARL, 1972, N° 7-8, pp. 77-82.
59. *Gallieni F.* Le Royaume du Lane Xang. // La Revue Française. Le Laos, N° 203, 1967, pp. 12-23.
60. *Gangoly O.C.* Southern Indian Bronzes. Calcutta (6. r.).
61. *Gangoly O.C.* The Art of Pallavas. Calcutta, 1957.
62. *Garnier F.* Voyage d'exploration en Indo-Chine effectué pendant les années 1866, 1867 et 1868 par une Commission française... T. 1-2. P., 1873.
63. *Gatellier M.* Le Bouddha debout aux mains croisées sur la poitrine, à Ceylon et en Thaïlande. // Arts Asiatiques, 1978, t. XXXIV, pp. 157-163.
64. *Gîteau M.* Iconographie du Cambodge post-angkorienne. P., 1975.
65. *Gîteau M.* Laos. Etude de collections d'art bouddhique. P., 1969.
66. *Gîteau M.* L'art du Laos. / PEFEQ. P., 2001.
67. *Gîteau M.* Le bornage rituel des temples bouddhiques au Cambodge. / PEFEQ, vol. LXVIII. P., 1969.
68. *Gîteau M.* Note sur les pièces d'art bouddhique de la collection de S.M. le Roi du Laos. // Arts Asiatiques, 1972, t. XXV, pp. 91-128.
69. *Gosling B.* Old Luang Prabang. Oxford, 1997.
70. *Griswold A.B.* Dated Buddha images of Northern Siam. Ascona, 1957.
71. *Griswold A.B.* Five Chieng Sen Bronzes of the 18th Century. // Arts Asiatiques, 1960, t. VII, fasc. I, pp. 15-19.
72. *Griswold A.B.* Imported Images and the Nature of Copying in the Art of Siam. // AA, 1966 / Essays to G.H. Luce. Supplementum 23, pp. 237-273.

73. *Griswold A.B.* Notes on Siamese Art. // AA, 1960, vol. XXIII, № 1, pp. 8–13.
74. *Griswold A.B.* Notes on Siamese Art, no. 5. The Conversion of Jambupati. // AA, 1961, vol. XXIV, pp. 295–298.
75. *Griswold A.B.* Sculpture of Thailand. Images of the Buddha. N. Y., 1976.
76. *Griswold A.B.* What is a Buddha Image? // TC NS, 1962, № 19.
77. *Groslier B.P.* The Art of Indochina, including Thailand, Laos and Cambodia. N. Y., 1962.
78. *Gupta S.P.* (ed.) The Roots of Indian Art. New Delhi, 1980.
79. *Hang Minh Kim.* Viengchan et son ancien site. // BARL, 1970, № 3, pp. 100–116.
80. *Harle J.C.* Gupta Sculptures. Oxford, 1974.
81. *Heywood D.* Ancient Luang Prabang. Bangkok, 2006.
82. *Horner I.B., Jaini P.S.* Apocryphal Birth-Stories (Paññāsa-Jātaka). 2 vols. / Pali Text Society. L., 1985.
83. Jātaka, or Stories of the Buddha's Former Births. Transl. from the Pali under the editorship of prof. E.B. Cowell. Vol. 1–6. Cambridge. 1895–1901.
84. *Jermawatdi, Promsak.* Thai Art with Indian Influences. New Delhi, 1979.
85. *Karpelès S.* Les grottes sculptées de la province de Vientiane: Vestiges l'art de Lavapuri. // PRL, pp. 770–776.
86. *Krairiksh P.* Sculpture of the Bangkok period. // Arts of Asia, 1982, vol. 12, № 6, pp. 69–86.
87. *Krairiksh P.* Semas with Scenes from the Mahānipātā-Jātakas in the National Museum at Khon Kaen. // Art and Archaeology in Thailand. Bangkok, 1974, p. 35–66.
88. *Krairiksh P.* The Sacred Image. Sculptures from Thailand. Köln, 1979.
89. *Lafont P.B.* Aperçus sur le Laos. Saigon, 1959.
90. *Lafont P.B.* Bibliographie du Laos. T. I–II. P., 1964, 1978. / PEFEQ, vols. L, CXVI.
91. *Lafont P.B.* Introduction du Bouddhisme au Laos. // France-Asie, 1959, vol. XVI, № 153–157, pp. 889–892.
92. *Lafont P.B.* Inventaire des manuscrits des pagodes du Laos. // BEFEO, 1965, vol. LII-2, pp. 429–545.
93. La Revue Française. Le Laos. P., 1967, № 203.
94. *Le Boulanger P.* Histoire du Laos Français. Essai d'une étude chronologique des principautés laotiennes. P., 1930.
95. *Le May R.* A Concise History of Buddhist Art in Siam. Tokyo, 1977.
96. *Lefèvre-Pontalis P.* Voyage dans le Haut-Laos et sur les frontières de Chine et de Birmanie. / Mission Pavie: Indochine, 1879–1895. Vol. V. P., 1902.
97. *Lévy P.* Deux relations de voyages au Laos au XVII-e siècle. // PRL, pp. 742–758.
98. *Lévy P.* Histoire du Laos. P., 1974.
99. *Lévy P.* Les traces de l'introduction du Bouddhisme à Luang Prabang. // BEFEO, 1940, vol. XL, pp. 411–424.
100. *Lingat R.* Le culte du Bouddha d'émeraude. // JSS, XXVII, 1935, pp. 9–38.
101. *Lopetcharat S.* Lao Buddha. The Image and Its History. Printed in Thailand, 2000.
102. *Luce G.H.* Old Burma – Early Pagan. 3 vols. N. Y., 1969–1970.
103. *Lyons E.* The technique of Thai traditional painting. // Art and Archaeology in Thailand. Bangkok, 1974, pp. 25–34.
104. *Lyons E.* The Tosachat in Thai Painting. Bangkok, 1963.
105. *Manich M.L.* History of Laos (Including the History of Lanna Thai, Chiangmai). Bangkok, 1967.
106. *Marchal H.* Iconographie bouddhique au Cambodge, au Thaïlande et au Laos. // France-Asie, 1970, vol. XXIV-2, № 201, pp. 163–179.
107. *Maspero G.* Say-Fong, une ville morte. // BEFEO, 1903, t. III, № 1, p. 1–17.
108. *Matics K.I.* Major Buddhist Images at Wat Po. // Arts of Asia, 1982, vol. 12, № 6, pp. 96–117.
109. Mission Pavie: Indochine, 1879–1895. 11 vols. P., 1898–1919.
110. *Mus P.* Le Bouddha paré. Son origine indienne. Çākyamuni dans le Māhayānisme moyen. Études indiennes et indo-chinoises. // BEFEO, 1928, vol. XXVIII, № 1–2, pp. 7–134, 153–278.
111. *No Na Paknam.* The Buddhist boundary markers of Thailand. Bangkok, 1981.
112. *Notton C.* The Chronicle of the Emerald Buddha. Bangkok, 1933.
113. *Pal P.* Art from Sri Lanka and Southeast Asia. Asian Art at the Norton Simon Museum. New Haven and London, 2004.
114. *Pal P.* Ideal Image. N. Y., 1978.
115. *Parmentier H.* L'art du Laos. 2 vols. P.–Hanoi, 1954. / PEFEQ, vol. 35.
116. *Penth H.* A Brief History of Lā Nā: Civilization of Northern Thailand. Chiang Mai, 1994.



117. *Penth H.* Inscriptions and Images on the Phra Mahā Thāt in Lamphūn. // AA, 1988–1989, vol. 49, pp. 351–369.
118. *Phimmasone, Phouwong.* Cours de littérature lao. // BARL, 1971, № 4–5, pp. 5–70.
119. *Phimmasone, Phouwong.* Le That Luang de Vientiane. Vientiane. / Tire a part de «France-Asie», № 82, Saigon, 1953.
120. *Phou, Thit.* Motifs d'art décoratif lao. Vientiane, 1960 (на лаосск. яз.).
121. Pictorial Thai & English Dictionary. The Oxford – Duden, 1994.
122. *Punjabhan N., Na Nakhonphanom S.* The Art of Thai Wood Carving. Sukhothai, Ayutthaya, Ratanakosin. Bangkok, 2535 B.E. (1992).
123. *Punjabhan N., Na Nakhonphanom S.* The Soul of Isan Wood Carving. Bangkok, 2536 B.E. (1993).
124. *Ranh J.B.* Légende de Phou Thao Phou Nang (Loung Prabang). // BARL, 1970, № 1, pp. 27–35.
125. *Roux H.* «Les Bouddhas morts» au Laos. // France-Asie, 1951, vol. VII, № 63, pp. 194–198.
126. *Sayavongkhamdy, Thongsā.* Les arts populaires lao. Vientiane (рукопись, б/г).
127. *Souvanna Phouma (Tiao).* Restauration du Ho-Phra-Kêo à Vientiane. // BAL, 1937, № 1, pp. 65–68.
128. *Souvannavong Ph.B.* Le That Louang de Vientiane. // BARL, 1970, № 3, pp. 7–20.
129. *Stratton C.* Buddhist Sculpture of Northern Thailand. Chicago, 2004.
130. *Stuart-Fox M.* A History of Laos. Cambridge, 1997.
131. *Swearer D.K.* Becoming the Buddha: the ritual of image consecration in Thailand. Princeton University Press, New Jersey, 2004.
132. *Tambiah S.J.* Buddhism and the Spirit Cults in North-East Thailand. Cambridge, 1975.
133. *Tambiah S.J.* The Buddhist Saints of the Forest and the Cult of Amulets. // Studies in Social Anthropology. Cambridge, 1984, № 49.
134. The Image of the Buddha. / Ed. by D.L.Snellgrove. P., 1978.
135. Treasures of Luang Prabang. Singapore, 2000.
136. *Viravong, Maha Sila.* Phongsavadan Lao (History of Laos). N. Y., 1964.
137. *Vo Tho Tinh.* Etude historique du Laos. // BARL, 1970, № 1, pp. 7–26; 1970, № 2, pp. 17–31; 1970, № 3, pp. 21–44; 1971, № 4–5, pp. 123–132; 1971, № 6, pp. 182–195.
138. *Vo Tho Tinh.* Le boun Kong Hôd au vat Kang Thông, Tasseng de Bo-O, Muong de Sai-Fong, Province de Vientiane. // BARL, 1970, № 3, pp. 73–88.
139. *Vo Tho Tinh.* Phra Lak – Phra Lam. Version lao du Ramayana Indien et les fresques murales du Vat Oup Moug, Vientiane. // BARL, 1971, № 6, pp. 1–94.
140. *Vongkot Rattana K.* Histoire des monastères de Louang Prabang. Vientiane, 1968 (на лаосск. яз.).
141. *Wells K.E.* Thai Buddhism. Its Rites and Activities. Bangkok, 1975.
142. *Wilding-White Ch. F. B.* Luang Prabang and its Temples. // Arts of Asia, 1976, vol. 6, pp. 50–57.
143. *Woodward H.W.Jr.* The Buddha's Radiance. // JSS, 1973, № 61, pt. 1, pp. 187–191.
144. *Woodward H.W.Jr.* The Sacred Sculpture of Thailand. The Alexander B. Griswold Collection. The Walters Art Gallery. Bangkok, 1997.
145. *Wray E., Rosenfield Cl., Bailey D.* Ten Lives of the Buddha. Siamese Temple Painting and Jātaka Tales. N. Y., 1972.
146. *Yupho Dh.* Dharmacakra or the Wheel of the Law. // TC NS, 1965, № 25.
147. *Zago M.* Bouddhisme lao contemporain. // BARL, 1973, № 9, pp. 130–138.
148. *Zago M.* Rites et cérémonies en milieu bouddhist lao. Roma (Documenta missionalia), 1972.
149. *Агаджанян А.С.* Буддийский путь в XX веке. Религиозные ценности и современная история стран тхеравады. М., 1993.
150. *Андросов В.П.* Буддизм Нагарджуны. М., 2000.
151. *Арнольд Э.* Свет Азии. СПб, 1906.
152. *Арья Шура.* Гирлянда джатак, или Сказания о подвигах Бодхисаттвы. / Пер. с санскрита А.П. Баранникова и О.Ф. Волковой. М., 1962.
153. *Асвагоша.* Жизнь Будды. / Пер. К. Бальмонта. М., 1913.
154. *Афанасьева Е.Н.* Буддизм тхеравады и развитие тайской литературы XIII–XVII веков. М., 2003.
155. *Афонин Д.С.* Дети Кхунборомы. М., 2000.
156. *Бектемирова Н.Н.* Буддийская сангха в независимой Кампучии. М., 1981.
157. *Берзин Э.О.* История Таиланда (Краткий очерк). М., 1973.
158. *Берзин Э.О.* Юго-Восточная Азия в XIII–XVI веках. М., 1982.
159. *Берзин Э.О.* Юго-Восточная Азия с древнейших времен до XIII века. М., 1995.

160. *Бонгард-Левин Г.М.* Древнеиндийская цивилизация. Философия, наука, религия. М., 1980.
161. *Вилавонг, Маха Сила.* Пават Пхатъеди Локатюламани лы Пхатхат Луанг Виангтян (История ступы Локатюламани, или вьентьянского Тхат Луанга). Б/м, б/г.
162. *Вилавонг, Маха Сила.* Пхонгсавадан лао (Лаосские летописи). Вьентьян, 1973.
163. *Венвилавонг, Булленг.* Синлапалай лао (Орнаментальное искусство Лаоса). Т. I–II. Вьентьян, 1979, 1983 (б/п).
164. Восток: Искусство быта и Бытия. М., 2003.
165. *Всеволодов И.В.* Бирма: религия и политика. М., 1978.
166. *Гожева Н.А.* Буддийские реликвии Мьянмы. М., 1990.
167. *Гожева Н.А.* История появления и развития буддийского художественного канона в Лаосе. // Научные сообщения ГМВ. Искусство Восточной и Юго-Восточной Азии. Проблемы канона и атрибуции. Вып. XXIV. М., 2001, с. 3–39.
168. *Гожева Н.А.* Традиционная скульптура Лаоса (по материалам выставки «Искусство Лаоса», 1982 г.). // Научные сообщения ГМИНВ. Вып. XIX. М., 1988, с. 57–66.
169. *Гожева Н.А.* Художественные произведения Лаоса в собрании ГМВ. // Научные сообщения ГМВ. Вып. XXI. М., 1992, с. 45–61.
170. *Гожева Н.А., Сорокина Г.М.* Традиционное искусство Юго-Восточной Азии в собрании Государственного музея Востока. М., 2001 (парал. текст на англ. яз.).
171. *Гожева Н.А., Сорокина Г.М., Чукина Н.П.* Волшебный мир узоров. Энциклопедия орнаментальных мотивов Юго-Восточной Азии. М., 2003.
172. *Дешпанде О.П.* Сиамское искусство XIV–XIX веков в собрании Государственного Эрмитажа. СПб, 1997.
173. Джатаки. / Пер. с пали и вступ. статья В. Захарьина. М., 1979.
174. Дхаммапада. / Пер. с пали, введение и комментарии В.Н. Топорова. М., 1991 (1-е издание 1960).
175. *Иванов В.В.* Эстетическое наследие древней и средневековой Индии. // Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979, с. 6–35.
176. *Иванова Е.В.* Очерки культуры тайцев Таиланда. М., 1996.
177. Искусство Индокитая. / Авторы Н.А. Гожева, Г.М. Сорокина, Т.Е. Шустова. М., 1991.
178. Календарные обычаи и обряды народов Юго-Восточной Азии. Годовой цикл. М., 1993.
179. *Корнев В.И.* Буддизм и общество в странах Южной и Юго-Восточной Азии. М., 1987.
180. *Корнев В.И.* Литература Таиланда. М., 1971.
181. *Корнев В.И.* Тайский буддизм. М., 1973.
182. *Кравцова М.Е.* Китайская версия буддийской канонической «Сутры о признаках» (Лакшанасутры). / Вступ. ст., пер. с кит. и коммент. М.Е. Кравцовой. // Восток, 1998, № 1.
183. Лаос. Справочник. М., 1994.
184. Лаосско-русский словарь. / Составители Л.Н. Морев, В.Х. Васильева, Ю.Я. Пламм, под ред. Пхайротха Вонгвиратха. М., 1982.
185. *Листопадов Н.А.* Бирма. Страна к югу от горы Меру. М., 2002.
186. Мифы и легенды в искусстве стран Юго-Восточной Азии. / Авторы Н.А. Гожева, М.Б. Кохан, Г.М. Сорокина, Н.П. Чукина. М., 1990.
187. Мифы народов мира. Т. 1–2, М., 1980, 1982.
188. *Ожегов С.С.* Архитектура Бирмы. М., 1970.
189. *Ожегов С.С., Проскуражкова Т.С., Хоанг Дао Кинь.* Архитектура Индокитая. М., 1988.
190. *Ожегова Н.И.* Искусство Бирмы. М., 1979.
191. *Осипов Ю.М.* Литературы Индокитая. Л., 1980.
192. *Осипов Ю.М.* Очерки истории лаосской классической литературы. СПб, 1991.
193. Паватньо Пхатхатлуанг Вьентьян Патхетлао (Краткая история вьентьянского Пхатхат Луанга в Лаосе). Вьентьян, 1985 (парал. текст на англ. яз.).
194. *Панья Пхуй.* Пхапхуттхакхуп танганг (Различные изображения Будды). Вьентьян, 1966.
195. Панчатантра. / Пер. с санскрита, предисл. и примеч. А. Сыркина. М., 1962.
196. *Пугаченкова Г.А.* Образ Будды в античном и раннесредневековом изобразительном каноне. // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973, с. 141–151.
197. Рамаяна. / Лит. изложение В.Г. Эрмана и Э.Н. Темкина. М., 1965.
198. *Рыбакова Н.И.* Искусство Камбоджи с древнейших времен до XIV века. М., 2007.



199. Сафронова А.Л. Буддийская сангха Шри-Ланки. Конец XIII – начало XX в. М., 1993.
200. Семяка Е.С. История буддизма на Цейлоне (Сангха в древности и в средние века). М., 1969.
201. Серебряный ключ. Тайские сказки. / Перевод и примеч. В. Корнева. М., 1963.
202. Сидорова В.С. Скульптура Древней Индии. М., 1971.
203. Скворцов В. Белые слоны удачи. М., 1981.
204. Софоклина Г.М. О канонических типах ритуальной утвари в художественном металле Камбоджи. // Научные сообщения ГМВ. Искусство Восточной и Юго-Восточной Азии. Проблемы канона и атрибуции. Вып. XXIV. М., 2001, с. 64–84.
205. Суваннавонг Х. Архитектура Лаоса. История развития и традиционные особенности. Автореферат на соискание уч. ст. канд. архитектуры. М., 1990.
206. Терентьев А. Определитель буддийских изображений. СПб, 2004 (парал. текст на англ. яз.).
207. Традиционное искусство Лаоса. / Автор Н.А. Гожева. М., 1987.
208. Чеснов Я.В. Историческая этнография стран Индокитая. М., 1976.
209. Шедевры бронзовой скульптуры Индии. Нью-Дели, 1988.
210. Шукуров Ш.М. Искусство и тайна. М., 1999.
211. Юго-Восточная Азия в мировой истории. М., 1977.
212. Юго-Восточная Азия: проблемы региональной общности. М., 1977.
213. Яковлева Е.А. Политическое развитие Лаоса и межгосударственные отношения на Индокитайском полуострове в конце XVII – середине 80-х годов XIX века. Дис. на соискание уч. ст. канд. истор. наук. М., 1994.

## Список сокращений

---

AA	Artibus Asiae. Ascona
BAL	Bulletin des Amis du Laos. Hanoi (4 numéros, 1937–1940)
BARL	Bulletin des Amis du Royaume Lao. Vientiane (9 numéros, 1970–1973)
B.E.	Буддийская эра, по традиции берет начало от момента перехода в нирвану исторического Будды (623–543 гг. до н.э.)
BEFEO	Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient. Hanoi, Saigon, Paris
BSEI	Bulletin de la Société des Etudes Indochinoises. Saigon
FAD	Fine Arts Department. Bangkok
JSS	Journal of the Siam Society. Bangkok
PEFEO	Publication de l'École Française d'Extrême-Orient. Paris
PRL	Présence du Royaume Lao. / France-Asie. T. XII. Saigon, 1956, № 118–120
TC NC	Thai Culture, New Series. Bangkok
ГМВ	Государственный музей Востока (ГМИНВ, Москва)
ГМИНВ	Государственный музей искусства народов Востока (ГМВ)
МАЭ	Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого. СПб.
др.-инд.	древнеиндийский язык
кхмерск.	кхмерский язык
лаосск.	лаосский язык
пал.	палийский язык
скр.	санскритский язык
тайск.	тайский язык



## Summary

The book «Golden Buddha of Laos» by Natalia Gozheva, Ph.D., a chief curator of the State Museum of Oriental Art in Moscow, is concerned with the image of the Buddha – the main character in the religious fine art of Laos. Packing an amazing amount of information (and numerous full-color photographs and drawings) of the Lao art, the author points out the significant and important role of the country in the creation of the Buddhist iconographic programme. The chronological framework of the history of sculpture, examined in this book is rather wide: from the middle of the first millennium AD to the modern era. The author pays special attention to the Buddha images of the 14th – 17th centuries created during the first independent Lao state Lanxang. One of the important events of this period was the adoption of Theravada Buddhism as the state religion, which determined further development of fine arts. It was then, in 1353, the sacred statue of the Golden Buddha (Phabang) had been brought from Cambodia to Laos, and it became a symbol of faith and Lao sovereignty. Since that time, the Buddhist art of Laos started to obtain its own unique features and specifics.

The basics of the iconography of the Buddha are the canonical texts of «Tipitaka» and various commentaries to them, some of which belong to the local Lao tradition. Religious texts also determined the aesthetics and ritual function of Buddhist sculpture. Analyzing the fundamental concepts that are typical for the whole Buddhist tradition, the author focuses

on those, which played a decisive role in the formation of proper Lao iconographic system. Its features found expression primarily in the interpretation of lakkhanas – «signs of perfection» of a Great man, which defined the «supernatural anatomy» of the Buddha. Lao images can be easily identified by their soft smile, ethnic type of face, «flaming» ushnisha, elongate proportions of the figure, and others. Systematizing Buddha images both by main types (sitting, standing, walking, lying) and by a combination of postures and gestures (asanas and mudras), as well as iconographic cycles («eight major events», «seven weeks of meditation», «astrological cycle»), the author fully reveals the originality of the Lao iconography of the Buddha.

In general, Lao Buddhist iconography is characterized by a rich palette of interpretational field, where Theravada and Mahayana, Buddhist and non-Buddhist, Tradition and Modernity are constantly intersected, combined, synthesized. All this contributes to the further development of the iconography, allows complementing iconographic codes of new images of the Buddha and filling the old ones with new meanings. Tendency to create the iconography «without borders» leads to rapprochement of iconographic systems of different countries, as observed in the modern Buddhist art of Indochina.

Государственный музей Востока



Наталья Анатольевна Гожева  
**Золотой Будда Лаоса**

Natalia Anatolievna Gozheva  
**Golden Buddha of Laos**



Подписано в печать 30.08.2016  
Печать офсетная. Тираж 500 экз.  
Отпечатано в типографии «Вива-стар»