ОБЗОР БУДДИЙСКОГО ДУХОВНОГО ИСКУССТВА

Ом Чанд Ханда

Доктор истории и литературы,
директор индийско-американской
неправительственной организации «Infinity
Foundation», почетный член общества «Кали».
Индия, г. Шимла.
oc_handa@hotmail.com

Перевод с английского и редактирование:
И.В. Фотиева.

Аннотация

В статье анализируется буддийское изобразительное искусство. Подчеркивается специфика тибетского буддизма в сравнении с исходным индийским вариантом буддийского вероучения, что наложило отпечаток как на тематику произведений, так и на художественное воплощение основных идей и мотивов. Приводится классификация пантеистической «вселенной» ваджраянского буддизма, детально анализируется символика, которая образует основу буддийского искусства (символика цвета, жестов-мудр и т.д.), а также принципы иконологии. Делается вывод о том, что для адекватной оценки этого искусства важно понять его интеллектуальную сущность и значимость его символики, так как само художественное мастерство здесь является не самоцелью, а инструментом для достижения духовной цели.

Ключевые слова: искусство; буддизм; буддийское искусство; символика; иконография.

Библиографическое описание для цитирования:

Ханда О.Ч. Обзор буддийского духовного искусства // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 219-245. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.015. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1641189/23/>.

Буддийское искусство в высшей степени мистично и духовно. Его тематика, в своем эзотеризме, чрезвычайно обширна, сложна и запутана и включает все постижимые и непостижимые существа, феноменальные и ноуменальные, во всех сферах. Наиболее значимой в ваджраянском буддизме является его пантеистическая система, разработанная для того, чтобы дать популярную интерпретацию различным абстрактным и сложным доктринальным концепциям. С этой целью был разработан сложный иерархический ряд Будд, который впоследствии был расширен и усовершенствован путем включения в него многих метафизических манифестаций

Будда и их женских аналогов. Кроме того, следует принять во внимание, что буддизм Ваджраяны¹ ассимилировал неисчислимые божества культов Шивы, Шакти, а также других до-буддийских брахманических культов Тибета, чтобы отождествить буддизм с местным вероучением, делая его приемлемым для мирян. Таким образом, тибетская версия ваджраянского буддизма очень сложна и может существенно отличаться от своего индийского варианта, а пантеистическая вселенная ваджраянского буддизма весьма обширна. Она может быть представлена в виде следующих десяти категорий: (1) Мануши-Будды, (2) Дхиани-Будды, (3) Небесные Бодхисаттвы, (4) Человеческие Бодхисаттвы, (5) Божества-Повелители, (6) Дхарампалы – охраняющие божества, (7) Дакини (женские охраняющие божества), (8) Брахманические божества, (9) боги сельских общин и (10) личные боги. Подробное обсуждение тибетской ваджраянской пантеистической системы буддизма – предмет отдельных исследований. Поэтому здесь мы даем лишь краткое введение в тему.

Будды в своих неисчислимых формах занимают самое высокое место в буддийской пантеистической иерархии. Среди них Дхиани-Будды и Будды Медицины изображены сидящими в *ваджрасане*, с характерными жестами (*мудрами*). Они представлены в строгих монашеских одеждах. Однако когда Дхиани-Будды изображены в состоянии *самбхогакая*, то есть в глубокой медитации, то на них мы видим царские одежды, драгоценности, короны и т. д.

Бодхисаттвы также украшены драгоценностями. Будда Авалокитешвара является самым популярным в гималайском (тибетском) буддизме. Его изображение занимает центральное место в росписи храмов эпохи Ринчен Зангпо², то есть в монастырях, основанных самим Ринчен Зангпо и его младшими современниками. На фресках той эпохи он изображен четырехглавым и одиннадцатоголовым, имеющим тысячи глаз, по одному на каждой ладони.

Наиболее «человечными» среди Будд являются их земные проявления – Будды Мануши, Будды Прошлых Эпох, или Татхагаты. Согласно махаянской традиции, существует семь их проявлений: 1) *rNam-gzigs* (Випашин), 2) *gTsug-gtor-chan* (Шихин), 3) *Tam-chad-skyob* (Вишвабху), 4) *Khor-wa-hjigs* (Кракучандра), 5) *gSer-thub* (Канакамун), 6) *Od-sruns* (кашьяпа) и 7) *Sakya-thub-pa* (Шакьямун). Все Будды Мануши изображены в одеждах индийских монахов.

Индийские святые, выдающиеся ламы и великие покровители буддизма в Тибете также были обожествлены как смертные бодхисаттвы. Среди них десять учеников Будды и восемнадцать *стхавир*³, которые распространяли Дхарму в разных странах, являются индийскими святыми. Многие из этих стхавир были современниками Будды, которые жили и после него. Кроме того, многие теоретики и философы махаянской школы также были обожествлены как бодхисаттвы. Среди них особо значимы имена Ашвагхоши, Нагарджуны, Арьядевы, Асанги, Васубандху, Дхармакирти, Чандракирти, Шантаракшиты и Атиши. Тем не менее, представители тантрической школы махаяны занимали более высокое место среди смертных бодхисаттв. Их почитали как *маха-сиддхи*⁴. Кроме того, Гуру Падмасамбхава, великий представитель ваджраянского буддизма и основатель буддизма в Центральном Тибете, воспринимался выше, чем сам Будда, последователями секты Ньингма, которую он основал. Для подчеркивания его восьмикратных тантрических способностей его представляли в иконографии в восьми

проявлениях как: 1) *Гуру Ринпоче*, Драгоценный Учитель, 2) *Падмасамбхава* в позе махамудры, 3) *Гуру Пама Гьялпо*, царственный владетель Трипитаки⁵, 4) *Гуру Дордже Доло*, Алмазный Защитник, 5) *Nyima Ozer*, Сияющее Солнце Тьмы, 6) *Shakyasengge*, Второй Шакья, 7) *Guru Sengge Dadag* Проповедник Дхармы и 8) *Lodan-Chog-sre*, Проповедник Знаний.

Среди обожествленных тибетских лам основатели различных сект также называются бодхисаттвами. Таким образом, обожествлены Цонкапа Лосанг Дракпа, основатель секты Гелукпа; Марпа и Миларепа, основатели Кагьюпа; и Сакья Пандита, известный лама секты Сакьяпы. Статус бодхисаттвы также был присужден Сонгцэну Гампо, мудрому царю Тибета, Тхонми Самбхота, который считается автором тибетской письменности, и царю Тисонгу Децэну, который пригласил Падмасамбхаву в Тибет.

Две жены Сонгцэна Гампо – Конг-Джо Венченг из Китая и Бхрикути из Непала – также были обожествлены как бодхисаттвы женского пола: как *Dolma Karpo* (Белая Тара) и *Dolma Janguli* (Зеленая Тара). Кстати, *Dolma Janguli* (Зеленая Тара) и *Dolma Karpo* (Маричи Ваджра-Варахи) являются двумя наиболее почитаемыми из двадцати одного проявления Тары в тибетском буддизме. У *Dolma Karpo* (Маричи Ваджра-Варахи) есть прекрасный и богато вырезанный древний деревянный храм для нее в городе Удайпуре в долине Лахул Чандрабхага штата Химачал-Прадеш (Индия).

Демонические манифестации Будд и бодхисаттв – это Опекающие божества. Кроме того, различные секты тибетского буддизма также представляли своих собственных божеств-опекунов. Соответственно, *rDo-rjejigs-byed* (Ваджра Бхайрав) и *bDe-mchog* (Самвара) – Опекающие божества секты Гелукпа; *rDo-rjephur-ba* (Ваджра Пхурба) – секты Шакьяпа; а *Dub-pa-koh-gye* – секты Ньингмапа. Другими Опекающими божествами являются *Kye-rdo-rje* (Хеваджра), *Sans-gyes-t'od-pa* (Буддакапала), *gShin-rje* (Яма) и т. д.

Chos-skyong (Дхармапалы, то есть охраняющие божества) подчинены Опекающим божествам. Они изображены в отталкивающих образах, имеют яростный и наводящий ужас вид. Брахманический злодей Бхайрав, возможно, породил концепцию Дхармапалов, охраняющих божеств, в махаянском буддизме, и он может быть трансформацией Дакини (женских охраняющих божеств) и метаморфозой богини Кали.

Многочисленные брахманические боги также были допущены в пантеистическую систему махаянского буддизма. Они могут быть упрощенно сгруппированы в восемь категорий: *lha* (девата, божества), *klu* (наг или змей), *gnod-sbyin* (Якша, или гений), *dri-za* (гандхарва, или ангел), *lha-ma-yin* (Асура, или Титан), *namk'ah-ldin* (Гаруда, или Феникс), *mi-ham-chi* (Киннар или небесный певец), *to-'bye-ch'en-po* (Махораг, или великий змей) и т. д.

Местные боги и личные боги в основном имеют происхождение из добуддийской религии Бон. Они были приняты в тибетский буддизм в процессе пантеистического синкретизма. Эти божества занимают подчиненное положение в пантеистической иерархии как защитники веры.

Иконология в духовном искусстве буддизма

Буддийское искусство не может быть правильно понято и оценено, если не будет должным образом постигнута внутренняя природа символов, которые образуют его основу. Каноническая интерпретация этих символов может помочь раскрыть секреты сложной буддийской тантрической доктрины: ее космологические феномены

и нумеральные абстракции. Фактически ваджраянский буддизм Тибета является настолько трудным для понимания вероучением, что его сложности могут быть должным образом объяснены и оценены только после того, как они представлены в виде формальных «посредников», то есть различными символическими способами. Большинство этих символов, взятых из индийских буддийских источников, претерпело значительный метаморфизм и модификацию в Тибете в соответствии с тантрическим уклоном тибетской версии ваджраянского буддизма. Кроме того, в него было введено еще много важных символов.

Каждое божество ваджраянского пантеона изображается определенным иконографическим способом через систему символов. Духовные состояния, позы, жесты рук (*мудры*), количество лиц и рук, цвета, костюмы, атрибуты и т. д. представлены в виде соответствующих символов, которые не только означают врожденные достоинства, способности и потенциальные возможности различных божеств, но также определяют эти божества в системах их *паривар* («семей»). Таким образом, каждый элемент иконы важен и значим в своем символическом значении; и вся икона является великим составным символом, который может представлять космическое явление, тантрическую систему, философскую идею или абстрактное понятие.

Будда изображается в иконографии как монах нищенствующего ордена, облеченный в простую одежду и с тонзурой. Его образ является универсальным символом мира, сострадания и милосердия. Он изображен сидящим на лотосе, который символизирует абсолютную чистоту и божественное рождение. Выражение его лица отражает божественное *саттвическое*⁶ спокойствие. Это выражение также характерно для бодхисаттв – небесных отражений Будды.

Однако, в отличие от нищего Будды, небесные бодхисаттвы изображены как юные индийские принцы. Они изысканно одеты и украшены тринадцатью видами украшений, символизирующих их небесные качества и *раджастическую*⁷ сущность. При этом различия в духовном состоянии, положении, в наличии той или иной *мудры*, в костюме, цвете, атрибутах и т.д. могут олицетворять разные роли одного и того же божества. Например, популярное изображение бодхисаттвы Манджушри в качестве сострадающего божества, облаченного в царственные костюмы, представляет саттвический («мягкий») аспект его природы. Но его же изображение как *rDo-rjehJhigs-byed* (Ваджра Бхайрав) представляет его тамастический («жесткий») аспект.

Тамастический темперамент характеризует и *drag-pas* (жестокие божества). Они считаются Охранителями Доктрины. Эти божества изображаются в иконографии с большими головами, с третьим глазом на лбу, с громоздкими телами, колючими волосами, агрессивными жестами, ожерельями из черепов и огненными языками. Кроме того, они на своих изображениях попирают ногами человеческие существа. Но, хотя они выглядят угрожающе, никто из них не является демоном. На самом деле, чем милостивее и сострадательнее божество, тем более устрашающим показан его яростный аспект, так как угрожающий образ символизирует победу над силами, враждебными Дхарме.

Божества представлены в разных положениях, сидя и стоя, для того чтобы подчеркнуть разные духовные состояния, для усиления выражения сострадания или иного качества. Женские божества обычно изображаются с изгибами на уровне талии и шеи, которые представляют *dvibhang-mudra* (двабханг-мудру, позу двойного поворота)

и *tribhang-mudra* (трибханг-мудра, позу тройного поворота), чтобы создать эффект физической грации и гармонии. Тем не менее, это правило намеренно не соблюдается при создании образов жестоких женских божеств: они сделаны гротескно и жестко, чтобы олицетворять хаос и беспорядок.

Самая популярная сидячая поза для Будды – это *rdorjeskyil-drun* или *vajrasana* (ваджрасана), то есть «поза алмазной твердости». Будда сидит на тесно сжатых коленях со ступнями, развернутыми вверх. Эта поза символизирует неизменность и устойчивость. Когда человек сидит в ваджрасане с руками, свободно лежащими на коленях, позу называют *dhyanasana*, то есть позой медитации. Вот некоторые другие известные сидячие позы и их символическое значение: 1) *satvasana* (саттвасана), символизирующая первый уровень медитации, 2) *niyamapalanasana* (ниямапаланасана), представляющая вторую после саттвасаны стадию медитации, 3) *lalitasana* (лалитасана), означающая царственность, очарование и блаженство и 4) *Maitrey's asana* (асана Майтрейи), символизирующая вечную готовность.

Роль *мудр*, жестов рук, была решающей в качестве способа символического выражения. Различные формы жестов предписывают выражать различные духовные состояния, действия и достижения. Вот некоторые из значимых мудр:

1) *Abhay-mudra* (Абхай-мудра) символизирует смелость и бесстрашие. В этой мудре приподнята слегка согнутая правая рука. Рука повернута ладонью наружу, и все пальцы вытянуты на уровне плеча. Эта мудра связана с небесным Буддой Амогхасиддхи.

2) *Anjali-mudra* (Анджали-мудра) символизирует приветствие или акт выражения почитания. В этой мудре руки подняты над головой, ладони повернуты вверх, а пальцы вытянуты. Авалокитешвара в своем аспекте Будды Амитабхи изображается с этой мудрой.

3) *Bhootadamar-mudra* (Бхутадамар-мудра) – мудра, внушающая страх. Оба запястья скрещены на груди. Руки свободны, ладони направлены наружу. Указательный палец и мизинец прямые, а остальные пальцы слегка согнуты. Это мудра Бодхисаттвы Ваджрапани.

4) *Bhumisparsh-mudra* (Бхумиспарша-мудра) – наиболее распространенная мудра в изображениях Будды. В этой мудре левая рука лежит на коленях ладонью вверх. Правая рука лежит на правом колене; повернутая внутрь ладонь свободно висит, касаясь лотоса или земли. Эта мудра символизирует победу Будды над Марой – демоном. С этим жестом изображается небесный Будда Акшобхья.

5) *Buddhashraman-mudra* (Буддашраман-мудра) означает приветствие. В этой мудре правая рука, вытянутая наружу ладонью и пальцами вверх, расположена на уровне головы. Бодхисаттва Васудхара и богиня-Бодхисаттва Ушнишавиджая изображаются с этой мудрой.

6) *Dharmachakrapravartan-mudra* (Дхармачакраправартан-мудра), то есть «Поворот Колеса Закона», символизирует Будду как Проповедника Дхармы. Обе руки подняты на уровне груди, левая рука прикрывает правую.

7) *Karan-mudra* (Каран-мудра) указывает на злые намерения. За исключением указательного пальца, который вытянут наружу, все пальцы согнуты в кулак. Мудрец Маричи изображается с этой мудрой.

8) *Kshepan-mudra* (Кшепан-мудра) означает разбрызгивание амриты (амброзии). В этой мудре руки соединены ладонями и обращены вниз, а кончики пальцев касаются кубка амриты.

9) *Namaskar mudra* (Намаскар-мудра) – мудра молитвы. Обе руки сложены перед грудью. Будда Авалокитешвара и бог Яма изображены с этой мудрой.

10) *Pashatarjani-mudra* (Пашатарджани-мудра) – то же самое, что *tarjani-mudra* (тарджани-мудра), но с пальцами, согнутыми в виде круга. Бог Дзамбала изображается с этой мудрой.

11) *Samadhi-mudra* (Самадхи-мудра), или *Dhyan-mudra* (Дхьяни-мудра), или мудра медитации. Символизирует спокойствие и углубленность. Руки лежат на коленях, правая на левой, все пальцы вытянуты, ладони направлены вверх. Это мудра Гаутамы Будды, Манджушри и Амитабхи.

12) *Sharan-mudra* (Шаран-мудра) символизирует дарование утешения. Она идентична варда-мудре, но со слегка согнутой рукой и ладонью, висящей вниз.

13) *Tarjani-mudra* (Тарьяни-мудра) – жест, производимый угрожающе вытянутыми указательным пальцем и мизинцем. Он отгоняет злых духов. Это мудра Маричи.

14) *Tarpan-mudra* (Тарпан-мудра) – мудра почтения. Рука или обе руки согнуты и подняты на уровне плеч. Ладони повернуты вниз, вытянутый палец направлен к плечам.

15) *Uttarabodhi-mudra* (Уттарабодхи-мудра) символизирует состояние высшего сознания. Небесный Будда Вайрочана изображается с этой мудрой. Все пальцы и ладони сомкнуты; большие и указательные пальцы касаются кончиками друг друга и вытянуты вверх.

16) *Vajrahunkar-mudra* (Ваджрахункара-мудра) – Мудра Великого Всевмещения, со скрещенными запястьями и руками, держащими скипетр и колокол. Это мудра Дхьяни Будд в позиции уаб-ум со своими супругами.

17) *Vajratarjani-mudra* (Ваджратарджани-мудра) – то же самое, что и тарджани-мудра, но с *ваджрой*⁸ («ударом молнии») в руке. Ваджрапани изображается с этой мудрой.

18) *Varda-mudra* (Варда-мудра) символизирует благотворительность. С этой мудрой изображены небесный Будда Ратнасамбхава, Гаутама Будда, Белая Тара и Зеленая Тара. Обе руки свободно висят, все пальцы вытянуты вниз, ладонь повернута наружу.

19) *Vitark-mudra* (Витарк-мудра) – мудра доказательства и объяснения буддийского учения, с поднятой рукой и соприкасающимися указательным и большим пальцами.

В живописи и иконографии духовные ипостаси бодхисаттвы обычно изображаются в виде образов-голов среди прядей волос на его голове. Образ многоголового Авалокитешвары в храме Трилокинатх в долине Лахул Чандрабхага в штате Химачал-Прадеш (Индия) служит тому примером. Там в венце бодхисаттвы Авалокитешвары помещено изображение небесного Будды Амитабхи. То, как эта традиция воплощалась в индуистской иконографии в более поздний период, можно видеть на каменных изображениях в Лахамандале, в штате Уттаракханд (Индия). Эти лики-ипостаси иногда символизируются их мистическими эмблемами. Так, Вайрочана символизируется *charka* (диск); Акшобхья – ваджрой; Ратнасамбхава – *ratna* (драгоценностью); Амитабха – *rakta-padma* (красным лотосом) и т. д.

С подъемом тантризма махаянские буддийские божества были наделены многочисленными способностями, которые стали выражаться в увеличении числа лиц

и рук. Таким образом, различные божества стали изображаться многоголовыми и многорукими. Бодхисаттва Авалокитешвара, наиболее популярный в тибетском буддийском вероучении, предстал четырехглавым и одиннадцатоголовым, с тысячей рук и с глазом на каждой ладони. Множество голов Авалокитешвары свидетельствуют о его заботе о благополучии живых существ, а тысячи рук с открытыми глазами символизируют его бдительность и доброжелательность.

Значение цвета в буддийском искусстве

Цвета имеют большое символическое значение в буддийском искусстве. Белый цвет представляет раджастический («царственный») характер, желтый – саттвическое (равновесное) настроение, а красный, синий и черный – тамастический (жесткий) характер. Как правило, боги изображены белым и желтым; гоблины – красным, а демонические персонажи окрашены в черный цвет. Эта цветовая символика очень близка традиционной индийской, зафиксированной в классических трактатах. Цвета, используемые при изображении небесных Будд, символизируют пять космических элементов. Таким образом, белый – это пространство, синий – воздух, желтый – земля, красный – огонь и зеленый – вода.

Многие сложные, составные символы, монограммы и мотивы также стали использоваться для представления различных буддийских божеств, событий, причинных связей и канонических абстракций в буддийском духовном искусстве. Десять *rNam-bcu-dbang-ldan*, то есть Десять Могуущественных Единиц, является одной из таких составных мистических монограмм, изображаемых на *cho-pen*, «флаге удачи». Эта монограмма представляет собой комбинацию из семи букв и мотивов для луны, солнца и пламени. Различные части этой монограммы окрашены в синий, черный, зеленый, красный, белый и желтый цвета (рис. 1).

Рис. 1. Мистическая монограмма.

Еще один популярный сложный символ, воплощающий весь спектр тибетских буддийских вероучений, – *sDon-brTsonDam-pa*. В нем в символической форме представлены три покровителя религии: Манджушри – бодхисаттва Мудрости – представлен *Ser-phying-gyi-gLegs-bam* (Книгой Мудрости) и *ral-gri* (Пламенным Мечом).

Ваджрапани – бодхисаттва Силы – символизируется *ne-Tso* (двуглавым зеленым попугаем). Авалокитешвара – бодхисаттва Сострадания – представлен *Ngang-paSer-pa* (двуглавой оранжевой уткой). Эта «буддийская Троица» Мудрости, Силы и Сострадания олицетворяет способность действовать, говорить и мыслить. Этот мотив также означает эпохальное событие: распространение буддизма в Тибете. Океан символизирует Шантаракшиту⁹, лотос символизирует рожденного в лотосе Падмасамбхаву, а «Книга-и-Меч» – благочестивого царя Трисонга Децена¹⁰. Двуглавая оранжевая утка также символизирует индийского ученого Вимламитру и его школу. Двуглавый попугай является символом Вайрочана и других переводчиков (рис. 2).

Рис. 2. Буддийская «Троица».

Наиболее значимой из монограмм тибетского буддизма является графическое изображение *Srid-pahi hKhor-lo*, то есть «Колеса жизни». Она помещается на стене рядом с центральным входом в храм. Согласно традиции, первое «Колесо жизни» изобразил сам Будда. Самая ранняя версия этого мотива найдена в одной из пещер в Аджанте [1, с. 309]. Индийский монах Банде Яше внес этот символ в Тибет в VIII веке н.э., изобразив его в монастыре Самья. Эта внушительная круглая монограмма символизирует циклическую причинную связь, которая представлена тщательно продуманной матрицей символических знаков и мотивов в двенадцати овальных оправах обода. Символ *mGon-poNag-po* – Махакальпа, или Великое Время – представлен в «Колесе Жизни» как всепроникающее чудовище, крепко сжимающее край «Колеса Жизни» в своих мощных челюстях и лапах. Неф содержит петуха, змею и свинью, каждый из которых пытается поглотить другого, символизируя похоть, ревность и жадность; и каждая из этих фигур окрашена в красный, зеленый и черный цвета соответственно. Основное поле монограммы предназначено символизировать шесть сфер жизни, то есть сферу богов, сферу человечества, обитель титанов, сферу призраков, сферу ада и сферу зверей. «Колесо Жизни» – мощный и прекрасный символ буддийского духовного искусства, выражающий самые тонкие аспекты буддийской философии.

Иконография

Иконография буддийского духовного искусства очень сложна. Оставаясь стандартизированной на протяжении веков, в условиях строгого соблюдения канонов, она препятствовала любым попыткам тематической новизны, инноваций и творческих исканий. После многих лет напряженного обучения под руководством учителя новичок был полностью готов следовать по проторенной дорожке. Таким образом, продолжался процесс неизменного воспроизведения вековых тем. Даже когда новичок сам становился мастером, он никогда не стремился быть оригинальным и удовлетворялся тем, что может верно воспроизводить то, чему его учили. Таким образом, любое стремление к индивидуальному выражению полностью исключалось. Тем не менее, художник мог придумывать и воплощать свою собственную, новую тему, если, конечно, у него хватало интеллектуальных способностей для концептуализации и интерпретации какой-либо философской абстракции. Однако даже тогда он должен был строго соблюдать канонические правила и параметры.

Следовательно, воплощение того или иного образа было не столько творческим процессом художника, сколько высокодуховным упражнением. По словам Мэйтри Натха, овладение изобразительным искусством, помимо астрологии, медицины, грамматики и риторики, было одной из важнейших задач для рукоположенного монаха, поскольку «без овладения пятью областями знания даже Высшие Святые не смогут достичь состояния Будды» [2, с. 60]. Этот канонический уклон сделал буддийское духовное искусство высокоинтеллектуальным, но в то же время достаточно стереотипным и менее эстетичным. Поэтому, чтобы оценить это искусство, важно понять его интеллектуальную сущность и значимость его символики, так как само художественное мастерство здесь – не самоцель, а инструмент для достижения духовной цели.

В Виная-питаке¹¹ изложены подробные инструкции относительно мер, конструкций и форм выражения различных элементов в изобразительном искусстве. Особое внимание уделено канонической точности фигур Будд, бодхисаттв, Великих Матерей, гневных якиши (духов природы) и других существ, обладающих человекоподобными формами. Вначале иконографическая формула для представления этих форм была основана на индийской системе *navtal* («из девяти пядей»). Согласно этой системе, идеальная фигура человека составляет девять пядей в высоту, при этом пядь – расстояние между максимально раздвинутыми концами большого и указательного пальцев. Это также расстояние между линией волос и подбородком. Таким образом, высота лица – одна пядь. Одна пядь равна двенадцати «ангулусов» (ширина пальца), один «ангулус» равен четырем «фазам», а одна «фаза» – двум ячменным зернам.

Поскольку эта система была внесена из Индии в Тибет через Непал, она стала рассматриваться как «непальский стиль». Согласно этой системе, стоящая человеческая фигура имеет девять пядей в высоту. Каждая пядь представляет один уровень Космоса. Таким образом, считается, что идеальная фигура человека из девяти пядей воплощает Макрокосм в микрокосме. Поэтому *rupakaya* (рупакайя)¹² Будды в этой системе считается символом Макромира. Эти соотношения важны, так как они воплощают философский принцип взаимозависимого происхождения существ и объясняют концепцию нирваны как переходной фазы, посредством которой конечное переходит в бесконечное.

Эта индийская система была расширена и дополнена в Тибете под влиянием доктрины тантры. Позже, под китайским влиянием, духовное искусство Тибета претерпело определенные изменения, но эти изменения были ограничены только иконографическим представлением божеств местного происхождения. Несмотря на это, данная индийская система продолжала постепенно вытесняться китайской и местной иконографической практикой, пока тибетское духовное искусство не сформировало своих специфических черт, которые отличали его от индийского или китайского стилей, и не превратилось в отдельный тибетский стиль. Тем не менее, индийские иконографические нормы продолжали оставаться стандартом для идеальной человеческой фигуры. Увеличение в изображаемой фигуре этих норм символизировало сверхчеловеческие способности, а уменьшение – «недочеловеческие» черты субъекта.

В соответствии с тибетской иконографической системой изображения создаются с использованием различных единиц измерения, в диапазоне от десяти до шести пядей в зависимости от статуса субъекта в пантеистической иерархии. Любое отклонение от этого правила считается греховным нарушением. Таким образом, Будды, бодхисаттвы и святые изображены в десятимерной шкале, но одна пядь для Будды составляет двенадцать с половиной *sar-mo* (ангулусов) против обычных двенадцати. Таким образом, высота изображения Будды от темени до подошв и ширина между кончиками средних пальцев вытянутых рук описывают квадрат с длиной стороны 125 ангулусов. Для Будды, изображаемого в сидячем положении, иконографические нормы для верхней части тела должны быть такими же, как и для стоящей фигуры, но для нижней части нормы были предписаны путем тщательного расчета так, чтобы размер каждой части тела не был нарушен.

Каноны мер в трактатах устанавливают, что Будды и обожествленные ламы должны быть размером 125 *sar-mo* (ангулусов); бодхисаттвы, Локапалы и местные божества – 120 ангулусов; женские изображения – 108 ангулусов; гневные божества, дхармпапы, якши и т. д. – 96 ангулусов и карликовые божества – 72 ангулусов (рис. 3 и 4).

Хотя каноны для форм человекоподобных существ были жесткими и непогрешимыми, все же художник мог отклоняться от них при изображении природы. Он мог по своему вкусу создавать живописные пейзажи со скалами, водопадами, садами, плодоносящими и цветущими деревьями, животными, птицами, облаками и т.д., так как все эти элементы имеют неиндийское происхождение и не регулируются классическими индийскими нормами. Мы не встречаем никаких указаний в классических индийских текстах относительно изображения этих элементов. Они проникли в буддийское искусство Тибета из китайской традиции.

Чтобы завершить наше обсуждение, мы теперь кратко рассмотрим технические аспекты буддийского искусства. Ремесленники и художники развили и усовершенствовали различные методы создания «двумерных» (плоскостных) и «трехмерных» (объемных) изображений буддийских божеств. Для первого типа, то есть рисунка, художники использовали технику росписи на оштукатуренных стенах. В основном здесь употреблялись минеральные пигменты разных цветов, а в исключительных случаях – золотой порошок. Растительные краски использовались редко (рис. 5).

Рис. 3. Мерная сетка изображения
сидящего Будды.

Рис. 4. Мерная сетка изображения
стоящего Будды.

Рис. 5. Изображение дхоти¹³ Авалокитешвары. Деталь фрески храма Сумцек Аха-Кханг, в Алчи (Ладакх).

В технике создания *танка*, то есть свернутых переносных свитков, изображения на грунтованной хлопчатобумажной ткани также рисовали с использованием минеральных пигментов. На них изредка вышивались благодарности (рис. 6).

Рис. 6. Художник, рисующий *танка*.

Если говорить о трехмерных изображениях, то техника создания фигур из дерева, возможно, была самой старой (рис. 7). За ней последовала техника создания лепных фигур из штукатурки. Некоторые из них можно видеть на монастыре Алчи в Ладакхе (Индия) и Табо Чохор в долине Спити в штате Химачал-Прадеш (рис. 8). Фигуры из металла были не очень популярны из-за неблагоприятных геофизических условий

в трансгималайских высотных регионах. Для изготовления монашеских музыкальных инструментов применялась техника листовой прессовки (рис. 9).

Рис. 7. Древнее изображение стоящего Будды со служителями, из деодара (из *Antiquities of Indian Tibet*, A. H. Francke, T. I).

Рис. 8. Древнее изображение стоящего Будды со служителями, из деодара (из *Antiquities of Indian Tibet*, A. H. Francke, T. I).

Рис. 9. Падмапани (литая бронза) в Ду-Кханг монастыря Данкар.

Резюмируя все сказанное, повторим еще раз нашу главную мысль. Буддийское искусство принципиально религиозно, а точнее – духовно. Это означает, что оно, как и всякое духовное искусство, лишь в минимальной степени было формой самовыражения художника. Его цель – донести до зрителей истины буддийского вероучения в символической форме, то есть в той форме, в какой они хотя бы отчасти становятся доступными рядовым людям; задать им высокий настрой и приобщить их к Высшей реальности. При этом и сами символы отнюдь не случайны; они являются адекватным выражением различных аспектов этой Высшей реальности. Поэтому неслучайно в Индии искусство рассматривалось как действенный способ духовного восхождения.

Примечания

1. *Ваджраяна* – тантрическое направление, образовавшееся внутри Махаяны в V веке нашей эры.
2. Буддийский наставник в Тибете, крупный переводчик с санскрита, X–XI вв. н.э.
3. *Стхавиры* – «старейшины»; Стхавиравада (Тхеравада), буквально – проповедующие со слов старейшин») – самая древняя из 18 школ буддизма.
4. Традиционное название в индуизме и буддизме людей, достигших в процессе психопрактик сверхспособностей, – *сиддхи*.
5. *Трипитака* – свод буддийских священных текстов, созданных в V–III вв. до н. э. на Первом Буддийском соборе.
6. От *саттвы* – одна из основных гун (качеств природы Космоса и человека). Среди трех гун – *саттва*, *раджа* и *тамас* – саттва считается наиболее высокой, благой и чистой.
7. Гuna *раджас* (см. предыдущий комментарий) олицетворяет активность, энергию, страсть. Часто «раджастический» интерпретируется как «царственный».
8. *Ваджра* – мифологическое ритуальное оружие в тибетском буддизме.
9. *Шантаракишта* – крупнейший буддийский философ Индии и учитель VIII века, настоятель монастыря-университета Наланда.
10. Тридцать восьмой царь Тибета, правивший в 755–797 гг. Сыграл важную роль в установлении и развитии буддизма в своей стране.
11. *Виная-питака* («Корзина дисциплины») – буддийское писание, первая из трех частей Трипитаки, собрания священных буддийских текстов.
12. *Рупакая* – в буддийской мифологии махаяны одно из «трех тел» (Трикая) Будды.
13. Традиционный вид мужской одежды, распространенный в Индии.

Литература

1. Fergusson, J. F. & Burgess, J. Cave Temples of India. London: W. H. Allen & Co., 1880.
2. Gyatsho, Thubten Legshay. Gateway to the Temple. Kathmandu: Ratna Pustak Bandar, 1979.

Статья поступила в редакцию 05.10.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.015

REVIEWING BUDDHIST ECCLESIASTIC ART

Om Chand Handa
Doctor of history and literature,
Director of Infinity Foundation,
Honorary Member of Kalp Foundation.
India, Shimla.
oc_handa@hotmail.com

Translation from English and editing: I.V. Fotieva.

Abstract

The article analyzes Buddhist art. The specificity of Tibetan Buddhism is emphasized in comparison with the original Indian version of the Buddhist creed, which left its mark on the themes of the works, as well as on the artistic embodiment of the main ideas and motives. The pantheistic “universe” of Vajrayan Buddhism is classified, the symbolism that forms the basis of Buddhist art (symbolism of color, gestures-wise, etc.), as well as the principles of iconology, are analyzed in detail. The conclusion is made that for an adequate assessment of this art it is important to understand its intellectual essence and the significance of its symbolism, since Buddhist art is a tool to achieve a spiritual goal.

Keywords: art; Buddhism; Buddhist art; symbolism; iconography.

Bibliographic description for citation:

Handa O.C. Reviewing Buddhist Ecclesiastic Art. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), pp. 219-245. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.015. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1641189/23/> (In Russian and English).

The Buddhist art is highly mystic and essentially ecclesiastic. Its thematic sphere is extremely vast, complex and abstruse under esotericism, extending over all the conceivable and unconceivable existences: phenomenal and noumenal in all the spheres. The most significant aspect of Vajrayan Buddhism is the range of its pantheistic system, evolved to give popular interpretation to the various abstract and complex doctrinal concepts. To that end, an elaborate range of the Buddhas was envisioned and that was enlarged and elaborated further by the induction of many metaphysical manifestations and their female counterparts. Besides, admitting innumerable divinities of the Shaiv, Shakta and other Brahminic cults, the Vajrayan Buddhism also assimilated hosts of pre-Buddhist Bon deities of Tibet to identify it with the native creed so that it was acceptable to the lay folks. Thus, the Tibetan version of Vajrayan Buddhism may be significantly different and very complex from its Indian archetype. Under such inductions, the pantheistic universe of Vajrayan Buddhism is very vast. That may be broadly grouped into the ten categories. Those are: (1) the Manushi Buddhas, (2) the Dhyani Buddhas or Jins, (3) the Celestial Boddhisattvas, (4) the Human Boddhisattvas, (5) the Tutelary deities, (6) the *Dharmapals* – the protective deities, (7) the *Dakinis* (the female protective deities), (8) the Brahminic deities, (9) the local and country gods and (10) the personal gods. To discuss in detail the Tibetan Vajrayan pantheistic system of Buddhism

is by itself an exhaustive and independent study. Therefore, only a brief introduction of that extremely complex subject is intended here.

The Buddhas in their innumerable forms rank the highest in the Buddhist pantheistic hierarchy. Among those, the Dhyani Buddhas and the Medicine Buddhas are depicted seated in the *vajrasan*, describing their characteristic hand gestures. They are represented in the austere attires of the monks. However, when the Dhyani Buddhas are depicted in the *sambhog-kaya* form, i.e., in the refulgent reflex, they are adorned with the royal robes, jewels, crowns, etc.

The Boddhisattvas are fully adorned and bejewelled. Avalokiteshvar is the most popular of the category in the Himalayan (Tibetan) Buddhism. One may find him occupying central position in the murals of Rinchen Zangpo Age establishments, i.e., the monasteries that Rinchen Zangpo Age and his junior contemporaries founded. In the murals of that age, he is represented as the four-headed and eleven-headed, having a thousand eyes, one on each palm.

The most human among the Buddhas are their earthly manifestations – the Manushi Buddhas or the Buddhas of Past Epochs or the Tathagats. According to the Mahayanist tradition, there are seven such manifestations: (i) *rNam-gzigs* (Vipashyin), (ii) *gTsug-gtor-chan* (Shikhin), (iii) *Tam-chad-skyob* (Vishvabhu), (iv) *Khor-wa-hjigs* (Krakuchand), (v) *gSer-thub* (Kanakamuni), (vi) *Od-sruns* (Kashyap), and (vii) *Sakya-thub-pa* (Shakyamuni). All the Manushi Buddhas are shown as clad in Indian monk's garb.

The Indian saints, the apotheosised lamas and the great patrons of Buddhism in Tibet have also been deified as the mortal Boddhisattvas. Among them, the ten disciples of the Buddha and the eighteen *sthavirs*, who propagated the Dharma in different lands, are the Indian saints. Many of those *sthavirs* were the Buddha's contemporary, who lived after him. Besides, many theoreticians and philosophers of the Mahayan School were also deified as the Boddhisattvas. Among those, the names of Ashvaghosh, Nagarjun, Aryadev, Asang, Vasubandhu, Dharmakirti, Chandrakirti, Shantarakshit and Atish are the significant ones. However, the Tantric exponents of the Mahayan School earned a higher place among the mortal Boddhisattvas. They were esteemed as the *maha-siddhas*. Above all, Guru Padmasambhav, the great exponent of the Vajrayan Buddhism and the founder of Buddhism in Central Tibet came to be esteemed even higher to the Buddha himself among the followers of the Nyingma sect that he founded. To highlight his eight-fold Tantric faculties, he is represented in iconography in eight manifestations, as (1) the *Guru Rinpoche*, the Precious Teacher, (2) the *Pamasolwa*, Padmasambhav in the mahamudra posture, (3) the *Guru Pama Gyalpo*, the king-possessor of the Tripitak, (4) the *Guru Dorje Dolo*, the Diamond Protector, (5) the *Nyma Ozer*, the Radiant Sun of Darkness, (6) the *Shakyasengge*, the Second Shakya, (7) the *Guru Sengge Dadag*, the Propagator of Dharma and (8) the *Lodan-Chog-sre*, the Propagator of Knowledge.

Among the apotheosised Tibetan lamas, the founders of different sects are also ranked as the Boddhisattvas. Thus, Tsongkhapa Lotro Trakpa, the founder of Gelukpa, Marpa and Milaripa, the founders of Kargyupa and Sakya Pandit, the famous lama of Sakyapa are apotheosised. The status of Boddhisattva was also conferred upon Songtsen Gampo, the sagacious king of Tibet, Thomi Sambhot, who introduced script for Tibetan dialect, and the king Trhisong Detsen, who invited Padmasambhav to Tibet.

The two wives of Songtsen Gampo, Kong-jo Wencheng from China and Bhrikuti from Nepal were also deified as the female Boddhisattvas as the *Dolma Karpo* (the White Tara) and the *Dolma Janguli* (the Green Tara) respectively. Incidentally, the *Dolma Janguli* (Green Tara) and the *Dolma Pagmo* (Marichi Vajra-Varahi) are the two most revered of the twenty-one

manifestations of Tara in the Tibetan Buddhism. *Dolma Pagmo* (Marichi Vajra-Varahi) has a beautiful and richly carved ancient wooden temple to her at Udaipur in the Chandrabhaga Valley of Lahul in Himachal Pradesh (India).

The demonic manifestations of Buddhas and Bodhisattvas are the tutelary deities. Besides those, the different sects of Tibetan Buddhism have also envisioned their own sectarian tutelary deities. Accordingly, *rDo-rjejigs-byed* (Vajra Bhairav) and *bDe-mchog* (Samvar) are the tutelary deities of Gelukpa; *rDo-rjephur-ba* (Vajra Phurba) is of the Sakya; and *Dub-pa-koh-gye* is of the Nyingmapa. Other tutelary deities are *Kye-rdo-rje* (Hevajra), *Sans-gyes-t'od-pa* (Buddhakapal), *gShin-rje* (Yam), etc.

Subordinate to the tutelary deities, are the *chos-skyong* (the *Dharmapals* i.e., the protective deities). They are depicted in the most hideous manner, having the fierce and dreadful appearance. The Brahminic fiend Bhairav might have given rise to the concept of *Dharmapals* — the protective deities — in the Mahayan Buddhism and so may be the induction of *Dakkinis* (the female protective deities), the metamorphoses of the Brahminic goddess Kali.

Numerous Brahminic gods have also been admitted into the Mahayan Buddhist pantheistic system. Those may be roughly defined under the eight categories as the *lha* (the *devata*), the *klu* (*Nag* or serpent), the *gnod-sbyin* (Yaksha or genii), the *dri-za* (*Gandharv* or angel), the *lha-ma-yin* (*Asur* or titan), the *namk'ah-ldin* (*Garud* or phoenix), the *mi-ham-chi* (*Kinnar* or the celestial singers), *to-'bye-ch'en-po* (*Mahorag* or the great reptiles), etc.

The local gods and personal gods are mostly of the pre-Buddhist Bon origin. They were admitted into the Tibetan Buddhism in the process of pantheistic syncretism. These deities occupy subordinate position in the pantheistic hierarchy as the defenders of faith.

Iconology in the Ecclesiastic Buddhist Art

The Buddhist art cannot be properly understood and appreciated unless the intrinsic nature of its symbols, which form its bedrock, is not properly comprehended. The canonical interpretation of these symbols may unfold the latent secrets of the complex Buddhist Tantric doctrine: the cosmological phenomena and the noumenal abstractions. In fact, the Vajrayan Buddhism of Tibet is so abstruse a creed that its complexities can only be properly explained and appreciated after these are rendered into the formal mediums through diverse symbolic modes. Most of these symbols, drawn from the Indian Buddhist sources, have undergone significant metamorphism and modification in Tibet to suit the Tantric bias of the Tibetan version of Vajrayan Buddhism. Besides that, many more quintessential symbols have been introduced in that.

Each deity of the Vajrayan pantheon is given a definite iconographic identity through the symbolic mode. The moods, attitudes, sitting postures, hand-gestures, number of faces and arms, colours, costumes, attributes, etc. not only constitute the characterising symbols that reflect the inherent virtues, faculties and potentialities of different deities, but these also identify those deities with their respective *parivars* (families). Thus, each element of an icon is important and meaningful for its symbolic significance; and the whole icon is a grand composite symbol that may represent a cosmic phenomenon, a Tantric system, a philosophical idea or an abstract concept.

The Buddha is depicted in the iconography as a mendicant clad in a most austere manner and supporting the tonsured hair. This representation is a universal symbol of peace, compassion and charity. He is depicted seated on a lotus-cushion that symbolises absolute purity and divine birth. The expression on his face mirrors divine calmness of the 'mild' form,

i.e., *satvik* temperament. This expression is also characteristic of the Boddhisattvas – the celestial reflexes of the Buddha.

However, unlike the mendicant Buddha, the celestial Boddhisattvas are portrayed like the youthful Indian princes. They are depicted dressed in the most elaborate manner and bedecked with the thirteen types of ornaments to symbolise their celestial regality or the *rajasik* temperament. Thus, the variation in mood, attitude, sitting posture, hand-gesture, costume, colour, attribute, etc. may represent different role of the same deity. For example, Boddhisattva Manjushri in his popular compassionate disposition, attired in the regal costumes, is regarded as the *satvik* (mild) deity, but his portrayal as the *rDo-rjehJhigs-byed* (Vajra Bhairav) represents his *tamsik* (fierce) aspect.

The *tamsik* temperament characterises the *drag-pas* (the fierce deities). They are regarded as the Protectors of the Doctrine. These deities are represented in the iconography with the large heads, having a third eye on their foreheads, having bulky bodies, thorny hairs, aggressive gestures, etc.. They are similar to the ‘to-was’, i.e., the angry deities. However, the *drag-pas* are characterised by the strings of skulls around their ‘flaming tongues’. Further, the *drag-pas* are shown trampling the prostrate bodies. Thus, though they may look menacing, but none of the *drag-pas* is demonic. In fact, the more merciful and compassionate the deity, the more awesome is his fierce aspect. The awe-inspiring appearance is intended to subdue and vanquish the forces inimical to the Dharma.

The deities are represented in different sitting and standing attitudes to accentuate different moods, which mainly serve to amplify the effect of compassion or otherwise of the subject. The female deities are usually portrayed with the twists at the waist and neck levels to describe *dvibhang-mudra* (double-twist posture) and *tribhang-mudra* (triple-twist posture) to create an effect of physical grace and linear harmony. However, this rule is deliberately set aside for the figures of fierce female deities; these are made grotesque and stiff to represent chaos and disorder.

The most favourite sitting posture for the Buddhas in the visual representation is the *rdorjeskyil-drun* or the *vajrasan*, i.e., the diamond or the adamantine or the fixed posture. It is a well-known Buddha posture, in which the legs are firmly locked with the soles shown fully upwards. This posture symbolises changelessness. When one sits in the *vajrasan* with the unlocked hands loosely resting in the lap, the posture is called *dhyanasan*, i.e., the meditational posture. The some other notable sitting postures and their symbolic significance are (1) the *satvasan*, symbolising the maiden emergence from meditation, (2) the *niyamapalanasan*, representing a meditational stage next to the *satvasan*, (3) the *lalitasan* signifying regality, charm and bliss and (4) the Maitrey’s *asan* suggests the ever-preparedness.

The role of hand-gestures has been crucial as the mode of symbolical expression. Various forms of hand-gestures are prescribed to express different moods, actions and achievements of the Buddha. Each of his hand-gestures has a standard mode to express a particular mood, action or situation. Some of the important hand-gestures are:

(1) *Abhay-mudra* symbolises audacity or fearlessness. In this *mudra*, the slightly bent right arm is elevated. The hand, with palm face outwards and all fingers are extended in level with the shoulder. This *mudra* is associated with the celestial Buddha Amoghasiddhi.

(2) *Anjali-mudra* symbolises salutation or an act of honour. In this *mudra*, the arms are extended outwards above the head, the palms are turned up and fingers extended. Avalokiteshvar holding image of Amitabh is depicted in this *mudra*.

(3) *Bhootadamar-mudra* is the awe-inspiring gesture. For this *mudra*, both the wrists are crossed against breast. The hands hold nothing and the palms are outwards. Index and little fingers are straight upwards and the others are slightly bent. This is the hand gesture of Bhootadamar Vajrapani.

(4) *Bhumisparsh-mudra* is the most common hand-gesture to represent the Buddha in art and iconography. In this *mudra*, the left hand rests on the lap, with palm upward. The right arm is pendant over the right knee; palm inwards all fingers down, touching the lotus cushion or earth. This *mudra* symbolises the Buddha's victory over Mar – the demon. The celestial Buddha Akshobhya is depicted in this gesture.

(5) *Buddhashraman-mudra* signifies greetings. In this *mudra*, the right hand, stretched outwards with the palm and fingers facing upwards, is positioned in level with the head. Vasudhara and Ushnishavijaya are depicted in this *mudra*.

(6) *Dharmachakrapravartan-mudra*, i.e., 'Turning the Wheel of Law', symbolises the Buddha as the Preacher of Dharma. In this *mudra*, both hands are against the breast, left hand covering the right.

(7) *Karan-mudra* indicates evil intent. Except the index finger, which is outstretched pointing outwards, all fingers are doubled into the fist. Marichi is represented in this *mudra*.

(8) *Kshepan-mudra* signifies sprinkling of *amrit* (ambrosia). For this *mudra*, the hands, joined palm to palm, are turned downwards with the tips of fingers touching the *kalash* (goblet) of *amrit*.

(9) *Namaskar mudra* is the gesture of praying. For this *mudra*, both hands are folded in front of breast. Avalokiteshvar and Yam are represented in this *mudra*.

(10) *Pashatarjani-mudra* is the same as the *tarjani-mudra*, but with a pash (noose) in the hand. Jambhal is depicted in this *mudra*.

(11) *Samadhi-mudra* or *Dhyan-mudra* or the meditational gesture symbolises an equanimous attitude. Hands rest on the lap, right hand on the left hand, with all fingers extended and palms upwards. This is the *mudra* of Gautam Buddha, Manjushri and Amitabh.

(12) *Sharan-mudra* symbolises refuge-giving attitude. This gesture is identical to the *varda-mudra*, but with the arm, slightly bent and the palm hanging like a pendant.

(13) *Tarjani-mudra* is the gesture of warding off the evil spirits with forefinger and little finger outstretched menacingly. This is the gesture of Marichi.

(14) *Tarpan-mudra* is the gesture of paying homage. For this gesture, an arm or both arms are bent and raised at the shoulder level. The palms are turned downwards with the outstretched finger pointing towards the shoulders.

(15) *Uttarabodhi-mudra* represents a state of higher consciousness. The celestial Buddha Vairochan is depicted in this *mudra*. In this *mudra*, all fingers and palms are locked; thumbs and index fingers touch each other at tips and extend upwards.

(16) *Vajrahunkar-mudra* is the Gesture of Great Embrace with the crossed wrists and the hands holding a sceptre and bell. This is the *mudra* of Dhyani Buddhas in the *yab-yum* position with their consorts.

(17) *Vajratarjani-mudra* is the same as the *tarjani-mudra*, but with a *vajra* (thunderbolt) in the hand. Vajrapani is depicted in this *mudra*.

(18) *Varda-mudra* symbolises charity. The celestial Buddha Ratnasambhav, Gautam Buddha, the White Tara and the Green Tara are depicted in this gesture. In this *mudra*, both arms are pendant, all fingers extended downwards, palm turned outwards.

(19) *Vitark-mudra* is the gesture of argument to explain the Buddhist teachings with the hand raised and tips of forefinger and thumb touching.

In the art and iconography, the spiritual fathers of the Boddhisattvas are generally shown seated amidst the locks of hair on the head. The images of Avalokiteshvar in the Trilokinath temple in Chandrabhaga Valley of Lahul in Himachal Pradesh (India) are the examples to the point. There, the celestial Buddha Amitabh is depicted in the roundel of the crown of Boddhisattva Avalokiteshvar. How this formula was adopted into the Hindu iconography in the later period may best be known from the lifesize stone images of Jay and Vijay at Lakhamandal in Uttarakhand (India).

The surmounting Jins are at times symbolised by their mystic emblems. Thus, Vairochan is symbolised by the *charka* (disc); Akshobhya represented by the *vajra* (thunderbolt); Ratnasambhav indicated by the *ratna* (jewel); Amitabh represented by the *rakta-padma* (red lotus) and Amoghasiddhi symbolised by the *vishva-vajra* (double thunderbolt). These symbols are shown on the crowns of the respective Boddhisattvas. Sometimes, the Boddhisattvas are depicted as holding the symbols of their respective spiritual fathers (the *Jins*) in their hands as their attributes.

With the rise of Tantrism, the Mahayan Buddhist deities were endowed with the numerous faculties, which came to be expressed in the art and iconography by the increased number of faces and arms. Thus, various deities were given multi-headed and multi-armed forms. The Boddhisattva Avalokiteshvar, the most popular deity of the Tibetan Buddhist creed, was accorded the most pompous representation as the four-headed and the eleven-headed forms, with the thousand hands with open palms having an open eye on each of them. The extra heads of Avalokiteshvar signify his concern for the welfare of living existence and the thousand hands with the open eyes symbolise his watchful and benevolent disposition.

Significance of Colours in the Buddhist Art

The colours carry great symbolic significance in the Buddhist ecclesiastic art. White represents the *rajasik* (regal) temperament, yellow stand for the *satvik* (moderate) mood, and the red, blue and black signify the *tamasik* (fierce) disposition. As a rule, the gods are depicted white and yellow; the goblins are represented red and the demonic characters are painted black. This colour-symbolism is very similar to the traditional Indian concept recorded in the classical treatises. The colours, when identified with the Jins – the celestial Buddhas – symbolise five cosmic elements. Thus, the white is for space, the blue for air, the yellow for earth, the red for fire and the green for water (Fig. 1).

Certain composite symbols, monograms and motifs have also acquired considerable sanctimonious significance for representing the various Buddhist divinities, events, causal nexuses and canonical abstractions in the Buddhist ecclesiastic art. The *rNam-bcu-dbang-ldan*, i.e., the Ten Mighty Ones is one of such mystic monograms depicted on the *cho-pen*, i.e., the luck-flags. This monogram is a combination of seven letters and motifs for moon, sun and a flame. Different parts of this monogram are printed blue, black, green, red, white and yellow.

(Fig. 1) *The Mystic Syllables.*

(Fig. 2) *The Composite symbol representing the Buddhist Trinity.*

The *sDon-brTsonDam-pa* is another popular composite motif that epitomises the entire gamut of Tibetan Buddhist creed. The three patrons of the religion are represented in this motif in a symbolic manner. Manjushri – the Boddhisattva of Wisdom is represented by the *Ser-phying-gyi-gLegs-bam* (the Book of Wisdom) and the *ral-gri* (the Flaming Sword). Vajrapani – the Boddhisattva of Power – is symbolised by the *ne-Tso* (the twin-headed green parrot). Avalokiteshvar – the Boddhisattva of Compassion is represented by the *Ngang-paSer-pa* (the twin-headed orange duck). This ‘Buddhist Trinity’ of Wisdom, Power and Compassion is invoked for proficiency in action, speech and thought. This motif also signifies the epoch-making event of the spread of Buddhism in Tibet. The ocean symbolises Shantarakshit, the lotus is symbolical of the lotus-born Padmasambhav and the Book-and-Sword symbolises the pious king Trhisong Detsen. The twin-headed orange duck also symbolises the Indian scholar Vimlamitra and his school. The twin-headed parrot is symbolical of Vairochan and other translators (Fig. 2).

The most significant of the Tibetan Buddhist monograms is the pictorial representations of the *Srid-pahi hKhor-lo*, i.e., the ‘Wheel of Life’. This grand motif is painted essentially on the wall beside the main door of *lha-khang* (a temple). According to the tradition, the Buddha himself drew the first ‘Wheel of Life’ with the grains of rice. The earliest version of this motif appears in one of the caves at Ajanta [1, p. 309]. An Indian monk Bande Yashe introduced that in Tibet in the CE 8th century at the Samya monastery in Central Tibet. This imposing circular monogram represents the cyclic causal nexus through an elaborate matrix of symbolic devices and motifs drawn in twelve oval frames of the rim. The *mGon-poNag-po* – the Mahakal or the Great Time – is represented in ‘Wheel of Life’ as an all-pervading terrific monster who is gripping firmly the rim of the ‘Wheel of Life’ in his powerful jaws and paws. The nave contains a cock, a snake and a pig, each attempting to devour the other, symbolising the *rag* (lust), the *dvesh* (jealousy) and the *moh* (greed); and each of these figures is coloured red, green and black respectively. The main field is filled to symbolise six spheres of life, i.e., the spheres of gods, the sphere of humankind, the abode of titans, the sphere of tantalised ghosts, the sphere of hell and the sphere of beasts. The ‘Wheel of Life’ is so compendious

a symbol of the Buddhist ecclesiastic art that it can explain the subtlest aspects of the Buddhist philosophy in the most appealing and effective manner.

Iconographic Process

The iconographic process of the Buddhist ecclesiastic art is very intricate and complex. Having remained standardised through ages under its strict adherence to the canons, it has discouraged any attempt towards thematic novelty, innovation and creative imagery. Through years of strenuous apprenticeship under a teacher, the novice is fully conditioned to follow the beaten track. Thus, the process of unaltered reproduction of the age-old themes continues. Even at a stage, when a novice himself becomes a master, he never aspires to be original, but feels contented in reproducing faithfully what has been taught to him. Thus, any effort towards individualistic expression is completely excluded from the ‘work’, which has to be faithful to the formative and normative canonical requirements. Nevertheless, the artist is free to ‘create’ his own ‘theme’ if he has attained an intellectual faculty to conceptualise and interpret the abstraction. However, even then, he has to follow strictly the canonical regulations and parameters.

Therefore, the formalisation of an image may not be a creative process, but it is a highly spiritual exercise. According to Maitrey Nath, proficiency in the representational arts, besides the astrology, medicines, grammar and rhetoric, is one of the essentialities for an ordained monk, for “without bringing to mastery the five fields of knowledge even the Supremely Holy Ones will not attain a State of Buddhahood” [2, p.60]. That canonical bias of the Buddhist ecclesiastic art has made it highly intellectual, but also highly stereotyped and rigid and least aesthetic. Therefore, to appreciate this ‘art’, it is essential to understand its intellectual essence and the importance of its symbology, because it is not an end by itself, but a ‘tool’ to realise a spiritual end.

The *Vinay* prescribes detailed instructions regarding the measures, designs and treatments of different elements in the representational art. However, great emphasis has been laid on the canonical accuracy of figures of the Buddhas, Bodhisattvas, Great Mothers, wrathful Yakshas and other human forms. In the beginning, the iconographic formula for the depiction of these forms was based on the Indian *navtal* (nine-span) system. According to that system, an ideal normal standing human figure is nine spans tall if measured by his own *thal-rno*, or *tal* or span-unit, which is the distance between the tip of thumb and the tip of index finger of the outstretched hand. This is also the distance between the hairline and the chin. Thus, the face is one span-unit in length. One span-unit is equal to twelve *angulis* (finger unit or Bhoti: *sar-mo*). One *anguli* is equal to four *legs* (Bhoti: *kang-pa*) and one *leg* equals two barley grains (Bhoti: *ne*).

Since that system was introduced from India into Tibet through Nepal, it came to be regarded as the *bal-bris*, i.e., the Nepalese style. According to that system, the standing human figure measures nine spans in height. Each of these spans represents one division of the cosmos. Thus, a perfect human figure of nine spans is considered to epitomise the macrocosm into the microcosmic replica. Therefore, the *rupakaya* of the Buddha in the *navtal* scale is idealised as the symbol of the macrocosm. This relationship is important, for it follows the philosophical tenet of the interdependent origination of entities, and explains the concept of *nirvan* as a transitory phase, through which a finite ‘blows out’ into infinite.

The Indian *navtal* system was highly enlarged in Tibet under the Tantric influence. Later, under the Chinese iconographic influence, the ecclesiastic art of Tibet underwent certain changes, but those changes remained confined only to the iconographical treatment of the deities of local origin and landscaping. Even so, the Indian *navtal* system continued to be gradually superseded by the Chinese and local iconographic practices until Tibetan ecclesiastic art developed quintessential qualities that made it look different from the Indian or the Chinese styles as the *dblls-bris*, i.e., the Tibetan style of art. Nevertheless, the Indian iconographic norms continued to be the standard for an ideal human figure. The increase from those norms signified the superhuman faculties and decrease, the subhuman traits of the subject.

Under the Tibetan iconographic system, the images are created on the different span-measures, ranging between ten-span and six-span units according to the status of the subject in the pantheistic hierarchy. Any deviation from this rule is considered a sinful infringement. Thus, the Buddhas, Boddhisattvas and saints are depicted in the ten-span measure, but the one span-unit for the Buddhas measures twelve-and-half *sar-mo* (*angulis* or finger-widths) against the usual twelve finger-widths. Thus, the height of an image of the Buddha from the topknot to the sole and the width between the tips of the middle fingers of the hands of the outstretched arms describe a square of 125 finger-widths or the ten spans of twelve-and-half finger-widths each. For the Buddha portrayed in the sitting position, the iconographic norms for the upper portion shall be the same as for the standing figure, but for the lower part, grids have been prescribed by meticulous computation of the measurements so that the proportion of each part of body is not disturbed.

The measurements for the images of different subjects in the treatises provide that the Buddhas and deified lamas should be 125 *sar-mo*; the Boddhisattvas, the Lokapals and local deities 120 *sar-mo*; the female characters 108 *sar-mo*; the wrathful deities, Dharmapals, Yakshas, etc. 96 *sar-mo* and the dwarfed deities, 72 *sar-mo* (Fig. 3 and 4).

(Fig. 3) The *navtal* grid of the seated Buddha figure.

(Fig. 4) The Navtal grid of the standing Buddha figure.

Although the canons are rigid and infallible for depicting the forms of various figures so that these should conform to fixed iconographic norms, yet the artists may deviate from the canonical norms for the non-human depictions. He may create picturesque landscapes with cliffs, crags, waterfalls, gardens, fruiting and flowering trees, animals, birds, clouds, etc. of his liking. Because, all these non-human pictorial elements are of the non-Indian origin, hence these are not regulated by the classical Indian norms. In fact, we do not come across any stipulation in the classical Indian texts about the depiction of these non-figural elements. These crept into the Buddhist ecclesiastic art of Tibet from the Chinese tradition.

To conclude our discussion, let us now briefly glance over the technical aspects of the Buddhist ecclesiastic art. The artisans and artists have evolved and perfected various techniques to make the ‘two-dimensional’ and ‘three-dimensional’ images of the Buddhist deities and other divinities drawn from the Buddhist lore. For making the two-dimensional images, the artisans and artists adopted the technique of mural painting on the plastered walls. The mostly used the mineral pigments of various colours to make wall paintings. However, in exceptional cases, the artisans and artists also used gold powder. They rarely used vegetal colours (Fig. 5).

(Fig. 5) Textile design (detail) of the dhoti of Avalokiteshvar, Mural at Sumtsek Lha-khang at Alchi.

Making *thanka*, i.e., the rolled-up portable images, painting has been another technique of making two-dimensional images. In this technique, the images are made on the primed cotton cloth by painting, using mineral pigments. Embroidered *thankas* are also made, but such *thankas* are very rare (Fig. 6).

(Fig. 6) An artist engrossed in painting *thanka*.

Among the three-dimensional images, the technique of making of 'wooden images' was perhaps been the oldest (Fig. 7). That is followed by the technique of making 'stucco images'. Some of the 'stucco images' are three storey-tall, Alchi monastery at Alchi in Ladakh (India) and Tabo Chokhor in Spiti Valley of Himachal Pradesh (India) (Fig. 8). The technique of making 'metallic images' has not been very popular due to the adverse geo-physical conditions

in the high and trans-Himalayan regions, where the Buddhism has been the way of life. The sheet-pressing or repoussé technique is adopted for making monastic musical instruments etc. (Fig. 9).

(Fig. 7) The ancient image of the standing Buddha with attendants made of deodar wood (reproduced from *Antiquities of Indian Tibet* by A. H. Francke, Vol. I).

(Fig. 8) The ancient image of the standing Buddha with attendants made of deodar wood (reproduced from *Antiquities of Indian Tibet* by A. H. Francke, Vol. I).

(Fig. 9) Padmapani (cast bronze) in the Du-khang of Dbankar monastery.

Summarizing, we repeat once again our main idea. Buddhist art is fundamentally religious, or rather, spiritual. This means that it, like any spiritual art, was only to a minimum degree a form of self-expression of the artist. Its purpose is to convey to the audience the truths of Buddhist dogma in a symbolic form, that is, in the form in which they at least partially become accessible to ordinary people; introduce them to the Supreme reality. Moreover, the symbols themselves are by no means random; they are an adequate expression of various aspects of this Supreme reality. Therefore, in India, art was seen as an effective way of spiritual development.

References

1. Fergusson, J. F. & Burgess, J. Cave Temples of India, London: W. H. Allen & Co., 1880.
2. Gyatsho, Thubten Legshay. Gateway to the Temple. Kathmandu: Ratna Pustak Bandar, 1979.

Received: October 5, 2019.