

PHILOSOPHY OF THE EAST
Philosophy of Religion and Religious Studies
ФИЛОСОФИЯ ВОСТОКА

Философия религии и религиоведение

Оригинальная статья

Философские науки

УДК 2-1:[294.3;242]+75.046

DOI 10.31696/2618-7043-2020-3-4-1010-1027

Коронованный Будда Амаравати и каноническая концепция Чаккаватти

Игорь Викторович Грунин

Независимый исследователь, Пермь, Россия,

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

Аннотация. Статья является своеобразным «постскриптумом» к работе автора, в которой была сформулирована гипотеза о существовании в палийском каноне и развивающей его идеи постканонической литературе фундаментальных истоков, порождающих образ коронованного Будды. На основе этой гипотезы исследуются образцы иконографии раннего буддизма, в частности школы Амаравати, иллюстрирующие взаимоотношения Чаккаватти и Будды. Обосновывается вывод о возникновении образа коронованного Будды практически одновременно с антропоморфным изображением Просветленного.

Ключевые слова: Амаравати; коронованный Будда; ранний буддизм; чаккаватти (чакравартин)

Для цитирования: Грунин И. В. Коронованный Будда Амаравати и каноническая концепция чаккаватти // *Ориенталистика*. 2020. Т. 3, № 4. С. 1010–1027. DOI: 10.31696/2618-7043-2020-3-4-1010-1027.

Original article

Philosophy studies

DOI 10.31696/2618-7043-2020-3-4-1010-1027

Crowned Buddha of Amaravati and the Cakkavatti canonical concept

Igor V. Grunin

Independent researcher, Perm, Russia,

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

Abstract. The article represents a kind of “postscriptum” to the author’s hypothesis about fundamental sources found in Pali canon and early post-canonic literature that gave birth to formation of the crowned Buddha image. This hypothesis underlies this study of early Buddhist iconography, in particular with respect to images belonging to the Amaravati school, which illustrate the relationship between the Buddha and Cakkavatti. The author substantiates the conclusion that the image of the crowned Buddha had emerged almost simultaneously with the anthropomorphic image of the Enlightened One.



Контент доступен под лицензией Creative Commons Attribution 4.0 License.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 License.





Keywords: Amaravati; Crowned Buddha; early Buddhism; Cakkavatti (Cakravartin)

For citation: Grunin I. V. Crowned Buddha of Amaravati and the Cakkavatti canonical concept. *Orientalistica*. 2020;3(4):1010–1027 (In Russ.) DOI: 10.31696/2618-7043-2020-3-4-1010-1027.

Введение

Принято считать, что образ коронованного Будды появляется достаточно поздно в индийском искусстве и иконографии. Традиционно он ассоциируется с эпохой Палов¹ (рис. 1), что воспринимается как косвенное свидетельство связи образа с идеями махаяны. Однако если гипотеза о существовании истоков образа непосредственно в палийском каноне [2] верна, то почему он возникает столь поздно?

Образ коронованного Будды в раннем буддизме: к постановке проблемы

Следует оговориться, что сама идентификация образа коронованного Будды представляет собой сложную научную проблему. Прежде всего, в силу кажущейся самопротиворечивости подобные изображения традиционно определялись как образы Бодхисаттвы (пали Бодхисатты)² до момента Великого Исхода и Отречения. Кроме того, они часто попадали в поле зрения ученых в качестве обособленных объектов, что затрудняло их атрибуцию и оставляло широчайший простор для спекуляций и субъективизма. Поэтому, если мы хотим выяснить, когда именно в действительности возникает образ коронованного Будды, мы должны, во-первых, отбросить сложившийся стереотип, связывающий данный образ с относитель-



Рис. 1. Коронованный Будда. Рельеф, базальт. Ок. X в. Бихар, Индия. Индийский музей, Калькутта (Колката). Фото автора

Fig. 1. Crowned Buddha. Relief, basalt. Ca. 10th century. Bihar, India. Indian Museum, Calcutta (Kolkata). Photo by the author

¹ Последние десятилетия наметилась тенденция сдвига атрибуции коронованных образов на более ранние периоды – V–VI вв. (см.: [1, p. 1]).

² Транскрипция имен и терминов в статье дается в зависимости от контекста и языка обсуждаемых текстов.



но поздними идеями махаяны, а следовательно, мешающий «разглядеть» его в иконографии раннего буддизма. Во-вторых, следует обратить особое внимание на сохранившиеся циклы взаимосвязанных изображений, позволяющие рассмотреть тот или иной образ во взаимодействии с другими персонажами нарратива, что дает возможность глубже понять его символический смысл и повышает достоверность атрибуции. Как следует из написанного ранее [2, с. 546–554], применительно к образу коронованного Будды особый интерес представляют скульптурные серии, иллюстрирующие взаимоотношения Просветленного и Вселенского Монарха.

Фигура чакравартина (пали *чаккаватти*) занимает особое место в рельефах школы Амаравати³, где насчитывается несколько десятков изображений Вселенского Правителя [3, р. 149]. Один из таких образцов (рис. 2 а, б) заслуживает самого пристального внимания. Датированный



Рис. 2 а, б. Рельеф опоры наружной ограды ступы Амаравати. Ок. II в. Государственный музей Ченнаи.

Фото Дж. Хантингтона. Архив фотографий буддийского и азиатского искусства

Fig. 2 a, b. Relief of the base of the outer fence of the Amaravati stupa. Ca. 2nd century. Government Museum of Chennai.

Photo by John C. Huntington, Courtesy of the Huntington Photographic Archive of Buddhist and Asian Art

³ Здесь и далее термин «Амаравати» обозначает не конкретную географическую локацию, а школу в буддийском искусстве и иконографии, сформировавшуюся в древней Андрхе. Насчитывается более сотни археологических сайтов, связанных с данной школой (Амаравати, Нагарджунаконда, Джаггайапета и многие другие).



II в. [4, pl. 115; 5, pl. XXXIII] рельеф опоры наружной ограды ступы Амаравати содержит серию сцен, композиционное решение которых со всей очевидностью демонстрирует их взаимосвязь. Несмотря на это, первоначальные описания рельефа содержали весьма спорные утверждения, что «центральный диск не показывает какой-либо связи с окружающими панелями» [6, p. 28]. Эта точка зрения оказалась на удивление живуча. В процессе уточнения атрибуции сюжетов периферийные панели и центральный медальон по-прежнему трактовались некоторыми исследователями как не связанные между собой по смыслу (см., например: [7, p. 315]). В начале XX в. панель в центре нижнего ряда была идентифицирована как изображение Чакравартина, окруженного семью сокровищами, тогда как центральная часть рельефа была истолкована как образ Бодхисаттвы на небесах Тушита [4, pl. 115]. Последняя идентификация находит последователей вплоть до настоящего времени [3, p. 150], наглядно демонстрируя описанное выше стремление трактовать любое изображение из агиографических серий, украшенное короной и драгоценностями, как образ Бодхисаттвы, т. е. относя его ко времени до момента Просветления.

В середине XX в. была предложена интерпретация периферийных панелей как иллюстраций «Мандхату-джатаки» [5, p. 222–224]. Эта трактовка в настоящее время разделяется большинством исследователей [7, p. 314–315; 3, p. 150–151; 8, p. 48, 59]. Палийская версия джатаки (*Mandhātu-jātaka* № 258) лишь кратко описывает величие достижений чаккаватти, чья власть была признана на небесах Таватимса (пали *Tāvātimsa*, санскр. *Trāyastrimśa*), где Сакка (Индра), Король тридцати трех богов, передал под его правление половину своего царства [9, p. 216–218]. Аналогичные тексты «северного» буддизма [10, p. 1–20], напротив, изобилуют подробностями завоевания чакравартином четырех материков и Небес тридцати трех богов. Тибетская версия джатаки, в частности, детально описывает, как Мандхатар (Мандхату)⁴ на пути к небесам Таватимса преодолевает сопротивление различных армий божеств, встающих у него на пути. Первым таким препятствием стали *наги*, победа над которыми, по мнению авторов, опирающихся на эту версию, изображена на правой панели нижнего ряда. В целом цикл периферийных панелей рельефа представляет собой изображение выдающейся «карьеру» чакравартина – от восхождения на престол, обретения семи сокровищ и статуса Вселенского Монарха, завоевания различных миров и до высшей точки, показанной на центральной панели верхнего ряда. На ней чакравартин изображен восседающим на одном троне с Индрой как равный Королю Богов. Собственно, именно последняя сцена послужила основанием определения всего рельефа как иллюстрации «Мандхату-джатаки».

⁴ Имя чакравартина встречается в текстах во множестве вариаций как на пали (*Mandhātu, Mandhātā*), так и на санскрите (*Mandhatar, Mandhātr* и др.).



Если в идентификации периферийных панелей на сегодняшний день среди исследователей наблюдается некоторое единство, то дискуссия по поводу центрального медальона далека от завершения. Существует, по меньшей мере, три интерпретации сцены. Помимо уже упомянутой трактовки центрального сюжета как образа Шветакету (санскр. *Śvetaketu*, пали *Setaketu*) [4, 7, 3], существует мнение, что «центральный медальон показывает царя [Мандхату], сидящего под небесными деревьями и наслаждающегося радостями небесной жизни со своими последователями» [5, р. 224]. Наконец, согласно третьей интерпретации [11]⁵, в центре рельефа изображен Индра, тогда как Мандхату – это фигура, расположенная в нижней части медальона и обращенная спиной к зрителю.

Первая трактовка выглядит явно искусственной, поскольку предполагает соединение в единой композиции разнородных, никак не связанных мотивов. Кроме того, она диссонирует с другими известными в Амаравати примерами изображений пребывания Бодхисаттвы на небесах Тушита, которые, как правило, соседствуют со сценами нисхождения белого слона (сна царицы Майи) (рис. 3), что связывает элементы рельефа в единое повествование. Поэтому авторы второй и третьей трактовок логично пытаются найти объяснение сюжета медальона внутри истории о Мандхату. Большинство второстепенных персонажей рельефа изображены в положении благоговейного почтения, которое трудно представить в сцене чувственного наслаждения на небесах под деревьями, исполняющими желания⁶, что позволяет усомниться во второй трактовке сюжета.



Рис. 3. Бодхисаттва на небесах Тушита (слева). Амаравати. Ок. II в. Индийский музей, Калькутта (Колката). *Фото автора*

Fig. 3. Bodhisattva in the Tushita heaven (left). Amaravati. Ca. 2nd century. Indian Museum, Kolkata (Calcutta). *Photo by the author*

⁵ Приводится по: [3, р. 151, fn. 10].

⁶ Достаточно сравнить рельеф с медальоном из Британского музея с изображением Сакки и Мандхату в окружении небесных нимф. – https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1880-0709-12.



Идентификация центрального персонажа как Индры также представляется весьма спорной, прежде всего, поскольку в джатаке подчеркивается, что Чакравартин равен в своем величии Королю Богов. Поэтому традиция требует изображать их сидящими рядом на одном уровне (троне) (см.: [3, p. 151, fn. 10])⁷, что можно наблюдать во множестве примеров в искусстве Амаравати⁸. В противоположность этому на рельефе мы видим, что предполагаемый Индра подчеркнуто возвышен над предполагаемым Мандхатю.

При идентификации сюжета центрального медальона особое внимание стоит обратить на деталь, зафиксированную уже в первых описаниях рельефа, которая то ли была быстро забыта, то ли старательно игнорируется исследователями как неудобная и противоречащая их точке зрения. Речь идет о двух фигурах, расположенных в нижней части медальона, которые «как будто вовлечены в дебаты» [6, p. 28]. Персонаж, обращенный спиной к зрителю, так же, как и другие фигуры, облачен в королевскую одежду, но в отличие от остальных демонстрирует полное отсутствие почтения. Он изображен в *раджалиласане* (*rājalīlāsana*) (см.: [13, p. 233; 14, p. 243–244; 15, с. 40, илл. 5, с. 46]) – расслабленной королевской позе⁹. Независимость и уверенность в своих силах дополнительно подчеркивается жестом левой руки, известным в индийской иконографии как *кату-хаста* (*kaṭi-hasta*) или *катуаваламбита-мудра* (*kaṭyāvalambita-mudrā*) (см.: [19, p. 16, pl. V, fig. 11; 17, p. 3, 7; 18, p. 109; 20, p. 109–110]). Правая же рука короля показана с жестом аргументации¹⁰, символически

⁷ Моника Зин также справедливо отмечает, что дерево, под которым расположен коронованный и украшенный драгоценностями персонаж медальона, несомненно *asvattha*, т. е. дерево бодхи Будды Шакьямуни. Однако данное наблюдение не получает какого-либо логичного продолжения.

⁸ См., например, рельеф из Нарарджунаконды: [12, pl. XLIII]; online: http://museumsfindia.gov.in/repository/record/nkm_hyd-mar-scu-0020-17

⁹ Встречаются также названия позы *ardhaparyāṅkasana* и *māharājājalīlāsana* [16, p. 432; 17, p. 10; 18, p. 121; 14, p. 15]. В целом среди исследователей нет единства по этому вопросу, и для одной и той же позы может использоваться несколько названий, так же как одно наименование зачастую применяется для обозначения различных позиций. В контексте данного исследования эти нюансы не столь существенны. Важен лишь символический смысл, вкладываемый в изображение, а именно то, что это «поза отдыхающего царя» (А. Терентьев), демонстрация силы, власти и независимости.

¹⁰ Существует группа схожих жестов, демонстрирующих соединенные большой и указательный пальцы правой руки (*vitarka-*, *vyākhyāna-*, *jñāna-*, *cin-mudrā*). Жесты различаются положением руки относительно тела, но объединены общностью смысла – это символы знания и его передачи, проповеди, а также связанной с этим дискуссии и аргументации (см.: [16, p. 56; 17, p. 3–9; 18, p. 108–112; 14, p. 63, 132, 340–342; 20, p. 49–50, 90, 278–280; 15, с. 53–63]).



демонстрирующим состояние не только дискуссии, но и *поединка*¹¹. Обращенная спиной к зрителю фигура композиционно противопоставлена не только королю, сидящему слева от него и непосредственно вовлеченному в дебаты, но и главному персонажу сцены. Это противостояние не согласуется ни с одной из вышеперечисленных трактовок рельефа. Оно совершенно неуместно в сцене с Шветакету, персонажи которой традиционно преисполнены почитания и благоговения перед будущим Буддой Гаутамой (см. рис. 3). Его трудно представить в истории о Мандхату, который настолько велик, что ему попросту некому бросить вызов. Да и пребывание в небесном саду чувственных удовольствий едва ли может вызвать ассоциации с противоборством и поединками¹². И даже Индра в джатаке не противостоит Мандхату, добровольно приглашая его на царствование и разделяя с ним трон.

Последовательно отвергнув все предложенные трактовки, необходимо найти ответ на вопрос – кто же изображен в центре рельефа сидящим на львином троне в короне и драгоценностях? Прежде всего, нельзя не обратить внимания на дерево, под которым расположена фигура. Детальная проработка характерных листьев не оставляет сомнений, что перед нами не одно из «небесных деревьев» – *париджата* (*pārijāta*)¹³ или *калпадрума* (*kalpadruma*)¹⁴, а *ашваттха* (*aśvattha*), дерево бодхи Будды Шакьямуни (Готамы). Львиный трон, упоминаемый в «Тхерагатхе» (*Theragatha*)¹⁵ среди эпитетов, описывающих место Просветления, был излюбленной формой пьедестала одной из старейших форм антропоморфного образа Будды в Матхуре [22, p. 42–43]. Помимо единства атрибутов (*симхасана*, *ашваттха* в качестве дерева бодхи), этот образ демонстрирует к тому же поразительное сходство позы и жестов с центральной

¹¹ Любопытным примером такого рода может служить рельеф из храма Ананда в Багане (Мьянма), демонстрирующий одно из важнейших событий, предшествовавших Просветлению. Сцена противостояния Маре, обычно изображаемая в буддийских храмах в виде масштабной битвы с воинством демонов, проиллюстрирована на рельефе лишь небольшой фигуркой «повелителя зла», который дискутирует с Буддой, сидящим под деревом Бодхи (рельеф 77 из серии восьмидесяти сцен Чарльза Дюрозеля) (см.: [21, p. 166–167. Доступно online: <http://seasite.niu.edu/burmese/Cooler/80Scenes/BigSize/Bs77.JPG>]). Мара на этом изображении лишен своей армии, и все его оружие – это аргументация в споре, демонстрируемая посредством *вьякхьяна-мудры*.

¹² Показательно, что, идентифицируя центральную фигуру рельефа как Мандхату, некоторые авторы попросту обрезают часть иллюстрации, устраняя «неудобную» для такой трактовки часть рельефа (см.: [8, p. 48, p. 59, fig. 22]).

¹³ Идентификация К. Шиварамамурти [5, pl. XXXIII]. *Париджата* – одно из пяти мифических небесных деревьев, исполняющих желания (см.: [13, p. 214, 346; 14, p. 222]).

¹⁴ Идентификация Ратана Париму. Дерево *калпадрума* в наибольшей степени связано с исполнением желаний. Ассоциируется с Индрой и его супругой Индрани. Считается деревом, дающим богатство и благополучие (см.: [13, p. 120, 346; 14, p. 137]).

¹⁵ Восьмая книга Кхуддака Никаи.



фигурой исследуемого рельефа¹⁶. В Амаравати сочетание львиного трона с деревом бодхи встречается как в так называемых аниконических образах¹⁷, так и в изображениях Будды в облике человека¹⁸. Это сочетание оказалось очень устойчивым в индийском искусстве. Оно прослеживается вплоть до эпохи Палов, включая коронованные образы, которые давно уверенно идентифицируются как изображения Будды (рис. 1)¹⁹. Так почему же, несмотря на столь явное сходство, исследователи не решаются признать в центральной фигуре рельефа коронованного Будду? Не потому ли, что довлеющие стереотипы его позднего появления и связи с идеями махаяны не позволяют даже допустить мысль о возможном существовании этого образа в раннем буддизме?

Однако столь серьезный вывод не может основываться только на визуальном сходстве. Он должен быть подкреплён текстами, объясняющими смысл образа, включая описанное противоборство и противостояние персонажей, а также соседство с изображением выдающейся «карьерой» чакравартина. Таким текстом является, на мой взгляд, история обращения короля Каппины (пали *Kappina*, санскр. *Kapṛiṇa*), вошедшая в «Аваданашатаку» (*Avadānaśataka*) и получившая развитие в буддийской литературе, как на санскрите, так и на пали. Примечательно, что авада-на о Великом правителе (Маха Каппине) традиционно датируется рубежом I–II вв. (см.: [24, p. V; 25, p. 57]), т. е. весьма вероятно, что этот текст был известен авторам рельефа²⁰. История повествует о том, как Каппина Великий, правивший в южном регионе Индии, отправил гонца в шесть крупных городов «срединной страны» (включая Шравасты) с требованием к местным правителям под страхом ужасного наказания явиться к нему и признать роль вассалов. Короли в ужасе совместно отправились в Джетавану и попросили защиты у Будды, который успокоил их и велел привести посланника к нему. Короли передали волю Просветленного в следующих словах: «У нас есть царь, который выше царей, приходи

¹⁶ Пример такого образа см.: [4, pl. 81]. Доступно online: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Inscribed_Seated_Buddha_Image_in_Abhaya_Mudra_-_Kushan_Period_-_Katra_Keshav_Dev_-_ACCN_A-1_-_Government_Museum_-_Mathura_2013-02-24_5972.JPG

¹⁷ В сцене противостояния воинству Мары на рельефе, хранящемся в музее Гиме, Будда представлен пустым львиным тронem, расположенным под деревом бодхи: <https://www.photo.rmn.fr/archive/95-018718-2C6NU0NE5E5E.html>; https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Andhra_pradesh%2C_I%27assalto_di_mara%2C_da_ghantasala%2C_II_sec.JPG

¹⁸ См.: 12, pl. XXXVII(b), XLVI(b)]. Online: https://dsal.uchicago.edu/cgi-bin/huntington/show_detail.py?ObjectID=30031260

¹⁹ См. также: [23, fig. 134, 153, 180, 183; 1, fig. 69, 71, 72, 75, 76, 105–108, 111]. Online: https://dsal.uchicago.edu/cgi-bin/huntington/show_detail.py?ObjectID=4018

²⁰ Аналогичной точки зрения придерживается Н. Ревир, рассматривающий данную авадану в качестве текстовой основы других рельефов Амаравати (см.: [26, p. 86–90]).



и посмотри на него» [27, р. 337]. Далее, ожидая прибытия посланника, Будда «превратил Джетавану в достойный восхищения город богов, построенный из четырех видов драгоценных камней. Он поставил четырех Великих Царей в качестве привратников у городских ворот, а город наполнил слонами, подобными Айравате (*Airāvata*), лошадьми, подобными Балахаке (*Balāhaka*), колесницами, подобными Нандигхоше (*Nandīghosa*), а также людьми, подобными Якше Вьяде (*Yakṣa Vyāda*)²¹; наконец сам Бхагават превратился в царя Чакравартина, и львиный трон²², на котором он сидел, вознесся на высоту семи деревьев тала²³» [27, р. 337]. Изумленный увиденным, посланник выслушал Будду, который повелел передать Маха Каппине требование незамедлительно явиться к нему. Получив послание, король Каппина Великий отправился на встречу с Буддой в окружении бесчисленной армии своих подданных. Прodelав долгий путь, он достиг Шравасты, где его с почестями встретили местные правители. Узнав о прибытии Великого короля, Будда вновь совершил описанные выше превращения. Под воздействием увиденного Маха Каппина утратил свою гордость, но его сила все еще нуждалась в испытании. Видя это, Будда призвал Индру и попросил его передать свой лук непокорному королю. Маха Каппина оказался не в силах даже удержать в руках лук Короля богов, не говоря уже о том, чтобы натянуть его. Тогда Бхагават сам

²¹ Перечисление подчеркивает сходство созданного Буддой города с Сударшаной (*Sudarśana*), столицей богов небес Таватимса. Айравата – белый слон, вахана (ездовое животное) Индры. Имя Балахака обычно ассоциируется с главным конем колесницы Кришны. Леон Феер поясняет значение имени как «конь Индры» [27, р. 449]. Кроме того, в санскритских текстах встречаются примеры, связывающие термин с одним из семи сокровищ чакравартина. В палийской традиции *Valāhaka* – синоним коня-сокровища (*assa-ratana*), а также название семейства лошадей, из которого происходят кони всех чаккаватти. Они лучшие из всех лошадей и могут защитить наездника от любой опасности [30, р. 575, 837–838]. Название Нандигхоша используется для колесниц различных ведических и индуистских героев эпосов и божеств – от Арджуны до Джаганатха. В буддийских текстах название ассоциировано с колесницей Индры [31, р. 290]. В таком значении это название упоминается и в «Аваданашатаке» [24, р. 215]. Феер поясняет значение термина как «небесная колесница» (*char céleste*) [27, р. 463]. Некоторые трудности связаны с трактовкой последнего упомянутого в перечислении имени (или названия?) – Якша Вьяда. Кажется неуместным сравнение людей, населяющих волшебный город, созданный Буддой, с *якшами*, иногда отождествляемыми со злыми духами или демонами и изображаемыми в индийском искусстве в виде довольно уродливых карликов. Пытаясь преодолеть это затруднение, Феер оговаривается, что термин *якша* в некоторых случаях употребляется как синоним для *дэва* или божества, тогда как *Vyāda* является одним из имен Индры [27, р. 475]. Следует добавить к этому, что термин *yakṣa* имеет одним из значений «дворец Индры» [32, р. 883]. Поэтому сравнение жителей города Будды с *Vyādayakṣa* может означать уподобление их если не самому Индре, то обитателям его дворца.

²² Феер переводит этот фрагмент как золотой трон (*trône d'or*), оговариваясь в примечании, что в оригинале используется *simhāsana* [27, р. 337].

²³ *Тала* – разновидность пальмы, на листьях которой записывались буддийские священные тексты.



взял лук и выпустил стрелу, пробившую семь железных барабанов, которые чудесным образом возникли по воле Просветленного. Затем Будда принял свой естественный облик и произнес сутру, под воздействием которой король Каппина впоследствии принял монашество.

Трудно не заметить, насколько приведенный текст согласуется с образами рельефа. В самом низу медальона мы видим обращенного спиной к зрителю высокомерного, заносчивого монарха, противостоящего группе королевских особ (вероятно, шести местным правителям, упомянутым в авадане). Главный же персонаж сцены подчеркнуто возвышен, что демонстрируется не только традиционным увеличением размера фигуры, но и вознесенным вверх, насколько позволяет композиция, львиным треном. Он окружен божествами или людьми благородного происхождения в характерных головных уборах и украшениях. Эти персонажи изображены с любопытной комбинацией жестов благоговейного почтения (*анжали-мудра*) и королевской позы (*раджалиласана*), а сочетание жестов и позы главной фигуры, как уже отмечалось, типично для образов Будды Матхуры и Амаравати. В полном соответствии с текстом, Просветленный в образе Чакравартина показан в короне и украшениях восседающим на львином троне. Наконец, чтобы развеять последние сомнения зрителя, автор рельефа добавляет детальное изображение дерева бодхи в качестве одного из важнейших атрибутов Будды Шакьямуни (Готамы)²⁴.

На первый взгляд, идентификация центрального медальона как сцены обращения короля Каппины делает актуальным аргумент об искусственности соединения разнородных мотивов. Однако в действительности истории Маха Каппины и Мандхату теснейшим образом связаны. Мандхату-джатака делает акцент на ипостаси чакравартина как завоевателя, чья «карьера» достигает наивысшей точки в признании Индрой его равным себе. Вместе с тем фигура Вселенского правителя в каноне многопланова и не исчерпывается только этой стороной. В пространном титуле чаккаватти, многократно повторенном в палийских канонических текстах, эпитет завоевателя (*vijitāvī*) непосредственно соседствует с его определением как «хранителя блага народа» (*janapadatthāvariappatto*). В тибетской версии джатаки эта обязанность правителя обретает своеобразную форму мифа, где Мандхату вызывает дождь сначала из двадцати семи видов зерна, затем из пряжи и готовой одежды и, наконец, из мо-

²⁴ Каждому из будд соответствует особое дерево бодхи (пали *bodhirukka*, санскр. *bodhivṛkṣa*). Например, для Какусанды / Кракучанды (пали *Kakusandha*, санскр. *Krakucchanda*) это *sirīsa* (разновидность акации), Конагаманы / Канакамуни (пали *Koṇāgamana*, санскр. *Kanakamuni*) – *udumbara* (разновидность фикуса), Кассапы / Кашьяпы (пали *Kassapa*, skt. *Kāśyapa*) – *nigrodha* (разновидность баньяна), Готамы / Гаутамы (пали *Gotama*, санскр. *Gautama*) – *assattha* / *āsvattha* (см.: [30, p. 319–322; 13, p. 45]). Об особенностях иконографического воплощения в раннем буддизме различных деревьев, под которыми достигают Просветления будды прошлых эпох, см.: [28, p. 164–166].



нет и драгоценностей [10, р. 4–6]. Показательно, что эти чудесные события *предшествуют* обретению семи сокровищ (*sattaratanasamannāgato*) и завоеваний, обеспечивающих статус повелителя четырех материков (*cāturanto*). То есть правитель становится чаккаватти лишь при условии и после того, как он обеспечит благосостояние подданных. Следует подчеркнуть, что главным в титуле чаккаватти выступает его определение как *дхаммико дхаммараджи* (*dhammiko dhammarājā*), т. е., с одной стороны, как монарха, пришедшего к власти *законным, легитимным* путем, являющегося *признанным* правителем; с другой – как властителя, правящего на основе закона, дхармы царя (*раджадхармы*), подчиняющегося ей. Именно отказ от этих принципов, выразившийся в стремлении Мандхату править безраздельно по своему усмотрению, приводит к его низвержению с небес и смерти.

Возвращаясь к тезису о тесной взаимосвязи историй Мандхату и Маха Каппины, следует прежде всего отметить, что последний, несомненно, также является чакравартином, хотя это непосредственно и не акцентируется в авадане. Дальнейшее развитие истории, которое мы обнаруживаем сначала в различных версиях «Сутры о мудрости и глупости», а затем в многочисленных вариантах «Джамбупати-сутты»²⁵, содержит явное упоминание характерных атрибутов Вселенского Монарха (см. подробно: [2, с. 558–563, 574–582]). Стремление утвердить и расширить свою власть является естественным для чакравартина-завоевателя, направляющего посланника к региональным правителям с целью принудить их признать роль вассалов. Однако вызов, брошенный Маха Каппиной правителям-буддистам (не случайно они обращаются за защитой к Будде), приводит к посрамлению его амбиций и в конечном счете к трансформации Великого короля в ревностного последователя Просветленного и одного из выдающихся его учеников. В отличие от «Мандхату-джатаки», в истории Маха Каппины акцент делается не на величии достижений чакравартина, в том числе и на пути следования раджадхарме, обеспечивающего благосостояние подданных, а, напротив, на ничтожности этих достижений по сравнению с плодами, ожидающими тех, кто следует по пути, указанному учением Будды. Именно эта идея является главной в канонических текстах и обширной постканонической буддийской литературе, посвященной взаимоотношениям двух Великих Людей, и именно поэтому образ коронованного Будды, ее выражающий, помещен в центральный медальон, тогда как иллюстрации величия чакравартина служат лишь фоном. В целом рельеф выступает не букваль-

²⁵ Впервые связь и преемственность этих текстов была отмечена Петером Скиллингом [29, р. 30–32]. Однако П. Скиллинг остался в рамках общей парадигмы «загрязнения махаяной», считая, что идеи «Джамбупати-сутры» были заимствованы из «мозаики» санскритских текстов, имевших хождение в Сиаме, для объяснения происхождения коронованного образа Будды [29, р. 32] и «мало связаны» с палийскими источниками [29, р. 30].



ной иллюстрацией конкретного текста²⁶, а художественным и иконографическим воплощением комплексного нарратива о «царе, который выше всех царей».

Следует оговориться, что история Маха Каппины не во всех источниках трактуется через конфликт и первоначальное противопоставление его Будде. В палийских комментариях к «Дхаммападе» (*Dhammapada-aṭṭhakathā*) Великий Король изначально предстает в качестве ревностного сторонника Будды, с нетерпением ожидающего его появления в мире, и рассылающего гонцов во все стороны от своих владений с целью узнать, не произошло ли еще это радостное событие. Узнав о появлении Просветленного и щедро наградив купцов, принесших благую весть, Маха Каппина с бесчисленной свитой и дарами направляется на встречу с Буддой. Всеведущий, видя это, решает сократить ему дорогу и встретиться с ним на полпути. С этой целью он преодолевает огромное расстояние в двести лиг и располагается в ожидании под баньяном²⁷. В палийском тексте Будда также уподобляется Вселенскому Монарху, но несколько в другом аспекте – он «подобен чаккаватти (*cakkavattī viya*), идущему навстречу вождю маленькой деревни» [35, p. 171]. При этом в тексте упоминается, что Будда отправляется в путь в монашеской одежде, беря с собой чашу для подношений. То есть сравнением с чаккаватти в комментарии подчеркивается величие Просветленного, но Будда предстает в сцене встречи с Маха Каппиной не в блеске украшений «царя царей», а в традиционном облике странствующего монаха.

Поскольку примеры такого изображения сцены также присутствуют в Амаравати (см: [12, p. 60–61, pl. XXV, pl. L; 26, vol. I, p. 85–90; vol. II, p. 47, fig. 3.14]), логично предположить, что обе версии истории имели параллельное хождение. Точнее, «Дхаммапада-аттхакатха», авторство которой традиционно приписывается Буддхагхоше, является результатом эволюции текстов, вероятно доступных скульпторам Амаравати²⁸. Духовные искания, органично присущие канонической фигуре чаккаватти, который при «появлении первых седых волос» неотвратимо отказывается от мирской власти и встает на путь отшельничества, обретает в палийских

²⁶ Вселенский характер величия чаккаватти описывается отнюдь не только в «Мандхату-джатаке». Достаточно вспомнить историю чаккаватти Ними, которого божества мира Таватимса также приглашают посетить небеса и почитают за честь сидеть рядом с ним [33, p. 692–697; 34, p. 53–68]. Поэтому мнение некоторых исследователей [3; 7] о том, что в школе Амаравати уделяется особенно пристальное внимание именно истории Мандхату, едва ли можно считать убедительным. Скорее рельефы выражают некий собирательный образ чаккаваттина.

²⁷ В тексте упоминается не *assattha* (санскр. *śvattha*), а *nigrodha*, т. е. речь не идет о дереве бодхи.

²⁸ А. Лонгхерст рассматривал *Dhammapada-aṭṭhakathā* в качестве непосредственной текстовой основы рельефов школы Амаравати [12, p. 61], что отчасти объясняет сложность при идентификации им некоторых образцов.



комментариях гипертрофированный характер изначально predetermined стремления именно к учению Будды, жажды его обретения. Само понятие «обращения» очевидно теряет при этом всякий смысл, поскольку какое-либо сопротивление на пути приобщения к высшей дхамме попросту отсутствует, а следовательно, нет и необходимости в коронованном образе и демонстрации чудес. Такая трактовка нарратива и ее географическое распространение, возможно, объясняет отсутствие коронованных изображений Будды в некоторых регионах, в частности на Шри-Ланке²⁹.

При всем различии описанных двух версий они сходятся в главном – Вселенский Правитель, какое бы имя он ни носил в конкретном тексте, обретает истинную дхамму, только встречаясь с Буддой. Встреча эта может приобретать форму либо конфликта, поединка, где чаккаватти противостоит Просветленному, представляющему в блеске «царя царей», либо долгожданного урока, ради которого могущественный правитель подобно жаждущему знаний ученику приходит к Учителю. Итогом в любом случае выступает признание ничтожности достижений мирской власти, посвящение в бхиккху, достижение статуса араханта и выдающегося последователя Будды.

Возвращаясь к школе Амаравати, стоит отметить, что,

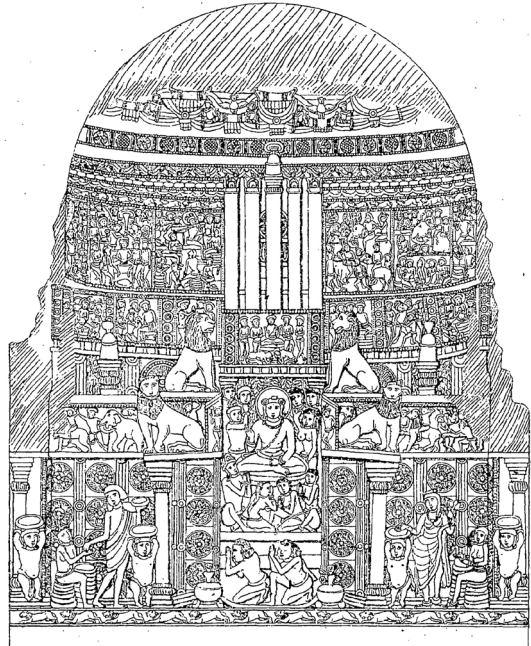


Рис. 4. Рисунок рельефной плиты купола ступы в Амаравати. *Британская библиотека, Amaravati Album Mackenzie (WD1061, folio 79) Илл. из Burgess J., 1886. Pl. XXXIX (1)*

Fig. 4. Drawing of the relief slab of the dome of the stupa in Amaravati. *British Library. Amaravati Album Mackenzie (WD1061, folio 79) After Burgess J., 1886. Pl. XXXIX (1)*

²⁹ Своеобразным логическим завершением палийской версии нарратива явилась утопическая концепция праведного, идеального царя, правившего без применения насилия и опирающегося не на раджадхамму, а на дхамму, понимаемую как учение Будды. Показательно, что в сингальской «Махавамсе» Ашока как ярчайший образец этой модели предстает именно в таком – крайне идеализированном – виде, тогда как в «Ашокавадане» его образ значительно более противоречив, и «праведный Дхармашока» отнюдь не исключает в своей практике правления применение насилия и жестокости даже после обращения в буддизм (см.: [36, p. 38–70]).



учитывая популярность мотивов Вселенского Монарха, соседствующих с изображениями Просветленного, следует ожидать достаточно широкого распространения образов коронованного («украшенного») Будды. В качестве примера такого образа можно привести рисунок из альбома Маккензи³⁰ (местонахождение оригинального рельефа в настоящее время неизвестно) с фигурой Будды в воротах ступы (рис. 4). Просветленный показан сидящим под деревом на высоком троне. Он украшен серьгами, ожерельем, браслетами. У подножия трона мы видим королевскую фигуру с жестом почитания. Выводы о напрашивающихся параллелях и аналогиях с рассмотренным выше рельефом (рис. 2) читатель может сделать самостоятельно.

Заключение

Подводя итог этому краткому исследованию, прежде всего, следует констатировать, что парадигма, связывающая появление образа коронованного Будды с идеями махаяны, превратилась в своеобразные «шоры», мешающие непредвзятому анализу проблемы. Представляется, что по мере отказа от этих стереотипов, в поле зрения исследователей будут попадать все новые подобные образы искусства раннего буддизма, в том числе ранее ошибочно идентифицированные как изображения бодхисаттв. Школа Амаравати занимает особое место в истории буддийской иконографии, поскольку «аниконические» образы Просветленного соседствуют в ней с одними из самых ранних изображений Будды в облике человека. Поэтому идентификация какой-либо скульптуры этого периода как образа коронованного Будды фактически означает, что этот образ возникает практически одновременно с антропоморфным изображением Просветленного.

Литература

1. Bautze-Picron C. *The Bejewelled Buddha. From India to Burma. New Considerations*. New Delhi: Sanctum Books; 2010. XX, 186 p.
2. Грунин И. В. Коронованный и «украшенный» Будда в иконографии тхеравады: канонические истоки и символический смысл // *Ориенталистика*. 2019. Т. 2. № 3. С. 539–590.
3. Zin M. Mandhatar, the Universal Monarch, and the Meaning of Representations of the Cakravartin in the Amaravati School, and of the Kings on the Kanaganahalli Stupa // *Buddhist Narrative in Asia and Beyond*. Vol. I. Bangkok: Institute of Thai Studies Chulalongkorn University; 2012. P. 149–164.
4. Bachhofer L. *Early Indian Sculpture*. Vol. II. Paris: The Pegasus Press; 1929. 406 p.

³⁰ Коллекция из 85 рисунков, созданных в 1816–1820 гг. при первом (с участием европейцев) исследовании ступы в Амаравати под руководством Колина Маккензи. В настоящее время хранится в Британской библиотеке в Лондоне. Подробнее см.: [37, p. 53–65].



5. Sivaramamurti C. *Amaravati Sculptures in the Madras Government Museum*. Madras: Thompson & Co LTD; 1956. XVIII, 376 p.
6. Burgess J. *The Buddhist Stupas of Amaravati and Jaggayyapeta*. Reprint ed. 1886. New Delhi: Archaeological Survey of India; 1996. X, 131 p.
7. Zin M. The Identification of the Bagh Painting // *East and West*. 2001. Vol. 51. No. 3–4. P. 299–322.
8. Rosen Stone E. Some Begram Ivories and the South Indian Narrative Tradition: New Evidence // *Journal of Inner Asian Art and Archaeology*. 2008. No. 3. P. 45–59.
9. *The Jataka or Stories of the Buddha's Former Births* / Cowell E. B. (ed.). Vol. II. Cambridge: University Press; 1895. XX, 316 p.
10. Schiefner F. A. Von. *Tibetan Tales Derived from Indian Sources* / Transl. from the Tibetan of the Kah-Gyur. Done into English, from the German by W. R. S. Ralston. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd.; 1906. 368 p.
11. Parimoo R. The Meaning of the Mandhata Jataka // *Roopa-Lekha*. Delhi, 1993. No. 38. P. 62–63.
12. Longhurst A. H. *The Buddhist Antiquities of Nagarjunakonda, Madras Presidency. Memoirs of the Archaeological Survey of India*. No. 54. Reprint ed. 1938. New Delhi: Archaeological Survey of India; 1999. IV, 67 p.
13. Liebert G. *Iconographic Dictionary of the Indian Religions. Hinduism-Buddhism-Jainism*. 2nd ed. Delhi: Sri Satguru Publications; 1986. XX, 377 p.
14. Bunce F. W. *A Dictionary of Buddhist and Hindu Iconography*. 2nd ed. New Delhi: D. K. Printworld (P) Ltd; 2001. XXVIII, 473 p.
15. Терентьев А. *Определитель буддийских изображений*. СПб.: Нартанг; 2004. 302 с.
16. Bhattacharyya B. *The Indian Buddhist Iconography*. Calcutta: Firma K. L. Mukhopadhyay; 1958. XXXIV, 478 p.
17. Gupte R. S. *Iconography of the Hindus, Buddhists and Jains*. Bombay: D. B. Tara-porevala Sons & Co. Private Ltd.; 1972. XIX, 201 p.
18. Gupta S. P., Shashi Prabha Asthana. *Elements of Indian Art. Including Temple Architecture, Iconography & Iconometry*. New Delhi: D. K. Printworld Ltd.; 2002. XIV, 146 p.
19. Gopinatha Rao T. A. *Elements of Hindu Iconography*. 2nd reprint ed. of the 1914 Madras ed. Delhi: Motilal Banarsidass; 1985. XXVIII, 296 p.
20. Bunce F. W. *Mudras in Buddhist and Hindu Practices: an iconographic consideration*. 2nd ed. New Delhi: D. K. Printworld; 2009. XXIX, 346 p.
21. *80 Scenes of the Life of Buddha*. Yangon: Myanmar Heritage Publications; 2016. 184 p.
22. Coomaraswamy A. K. *Elements of Buddhist Iconography*. Cambridge: Harvard University Press; 1935. 95 p.
23. Huntington S. L. *The "Pāla-Sena" Schools of Sculpture*. Leiden: E. J. Brill; 1984. XXXVI, 296 p.
24. *Avadānaçataka: a Century of Edifying Tales. Belonging to the Hīnayāna* / Speyer J. S. (ed.) Vol. II. St. Petersburg; 1909. XI, 238 p.
25. Bagchi P. C. A note on the Avadanasataka and its Chinese translation // *Visva-Bharati Annals*. 1945. No. I. P. 56–61.



26. Revire N. *The Enthroned Buddha in Majesty: an Iconological Study*. Religions. Université Sorbonne Paris Cité, 2016. English. XIII, 410 p. – <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01552082>

27. Feer M. L. *Avadana-Çataka. Cent Legendes (Bouddhiques)*. Annales du Musee Guimet. Paris: Ernest Leroux; 1891. XXXVIII, 496 p.

28. Krishan Y., Tadikonda K. K. *The Buddha Image: Its Origin and Development*. 2nd ed. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers; 2012. XVII, 231 p.

29. Skilling P. Pieces in the puzzle: Sanskrit literature in pre-modern Siam // *Buddhism and Buddhist Literature of South-East Asia: Selected papers*. Bangkok and Lumbini: Fragile Palm Leaves Foundation; 2009. P. 27–45.

30. Malalasekera G. P. *Dictionary of Pali Proper Names*. Vol. II. London: John Murray; 1938. XI, 1370 p.

31. Edgerton F. *Budhist Hybrid Sanskrit Grammar and Dictionary*. Vol. II: *Dictionary*. Delhi: Motilal Banarsidass; 1953. 627 p.

32. Vaman Shivram Apte. *The Practical Sanskrit-English Dictionary*. Poona: Shrikar & Co.; 1890. 1196 p.

33. *The Middle Length Discourses of the Buddha: A New Translation of the Majjhima Nikaya* / Bhikkhu Nanamoli (transl.), Bhikkhu Bodhi (ed.). Kandy: Buddhist Publication Society; 1995. 1412 p.

34. *The Jataka or Stories of the Buddha's Former Births*. Vol. VI / Cowell E. B. (ed.). Cambridge: University Press; 1907. VIII, 314 p.

35. *Buddhist Legends Translated from the Original Pali text of Dhammapada Commentary*. Part 2 / Burlingame E. W. (transl.). Cambridge: Harvard University Press; 1921. 366 p.

36. Strong J. S. *The Legend of King Aśoka. A Study and Translation of the Aśokāvadāna*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers; 2008. 350 p.

37. Howes J. Colin Mackenzie and the Stupa at Amaravati // *South Asian Studies*. 2002. No. 18. P. 53–65.

References

1. Bautze-Picron C. *The Bejewelled Buddha. From India to Burma. New Considerations*. New Delhi: Sanctum Books; 2010. XX, 186 p.

2. Grunin I. V. The Crowned and Bejewelled Buddha in Theravada iconography: canonical sources and symbolic meaning. *Orientalistica*. 2019;2(3):000–000. (In Russ.)

3. Zin M. Mandhatar, the Universal Monarch, and the Meaning of Representations of the Cakravartin in the Amaravati School, and of the Kings on the Kanaganahalli Stupa. *Buddhist Narrative in Asia and Beyond*. Vol. I. Bangkok: Institute of Thai Studies Chulalongkorn University; 2012, pp. 149–164.

4. Bachhofer L. *Early Indian Sculpture*. Vol. II. Paris: The Pegasus Press; 1929. 406 p.

5. Sivaramamurti C. *Amaravati Sculptures in the Madras Government Museum*. Madras: Thompson & Co LTD; 1956. XVIII, 376 p.

6. Burgess J. *The Buddhist Stupas of Amaravati and Jaggayyapeta*. Reprint ed. 1886. New Delhi: Archaeological Survey of India; 1996. X, 131 p.

7. Zin M. The Identification of the Bagh Painting. *East and West*. 2001; 51(3–4):299–322.



8. Rosen Stone E. Some Begram Ivories and the South Indian Narrative Tradition: New Evidence. *Journal of Inner Asian Art and Archaeology*. 2008;3:45–59.

9. Cowell E. B. (ed.) *The Jataka or Stories of the Buddha's Former Births*. Vol. II. Cambridge: University Press; 1895. XX, 316 p.

10. Schiefner F. A. Von. *Tibetan Tales Derived from Indian Sources*. Transl. from the Tibetan of the Kah-Gyur. Done into English, from the German by W. R. S. Ralston. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd.; 1906. 368 p.

11. Parimoo R. The Meaning of the Mandhata Jataka. *Roopa-Lekha*, 62–63 (Delhi 1993) 38.

12. Longhurst A. H. *The Buddhist Antiquities of Nagarjunakonda, Madras Presidency. Memoirs of the Archaeological Survey of India*. No. 54. Reprint ed. 1938. New Delhi: Archaeological Survey of India; 1999. IV, 67 p.

13. Liebert G. *Iconographic Dictionary of the Indian Religions. Hinduism-Buddhism-Jainism*. 2nd ed. Delhi: Sri Satguru Publications; 1986. XX, 377 p.

14. Bunce F. W. *A Dictionary of Buddhist and Hindu Iconography*. 2nd ed. New Delhi: D. K. Printworld (P) Ltd; 2001. XXVIII, 473 p.

15. Terentyev A. *Buddhist Iconography Identification Guide*. St. Petersburg: Nartang; 2004. 302 p. (In Russ.)

16. Bhattacharyya B. *The Indian Buddhist Iconography*. Calcutta: Firma K. L. Mukhopadhyay; 1958. XXXIV, 478 p.

17. Gupte R. S. *Iconography of the Hindus, Buddhists and Jains*. Bombay: D. B. Taraporevala Sons & Co. Private Ltd.; 1972. XIX, 201 p.

18. Gupta S. P. Shashi Prabha Asthana. *Elements of Indian Art. Including Temple Architecture, Iconography & Iconometry*. New Delhi: D. K. Printworld Ltd.; 2002. XIV, 146 p.

19. Gopinatha Rao T. A. *Elements of Hindu Iconography*. 2nd reprint ed. of the 1914 Madras ed. Delhi: Motilal Banarsidass; 1985. XXVIII, 296 p.

20. Bunce F. W. *Mudras in Buddhist and Hindu Practices: an iconographic consideration*. 2nd ed. New Delhi: D. K. Printworld; 2009. XXIX, 346 p.

21. *80 Scenes of the Life of Buddha*. Yangon: Myanmar Heritage Publications; 2016. 184 p.

22. Coomaraswamy A. K. *Elements of Buddhist Iconography*. Cambridge: Harvard University Press; 1935. 95 p.

23. Huntington S. L. The “Pāla-Sena” Schools of Sculpture. Leiden: E. J. Brill; 1984. XXXVI, 296 p.

24. Speyer J. S. (ed.) *Avadānaçataka: a Century of Edifying Tales. Belonging to the Hīnayāna*. Vol. II. St. Petersburg; 1909. XI, 238 p.

25. Bagchi P. C. A note on the Avadanasataka and its Chinese translation. *Visva-Bharati Annals*. 1945;(I):56–61.

26. Revire N. *The Enthroned Buddha in Majesty: an Iconological Study*. Religions. Université Sorbonne Paris Cité, 2016. English. XIII, 410 p. – <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01552082>

27. Feer M. L. *Avadana-Çataka. Cent Legendes (Bouddhiques)*. Annales du Musee Guimet. Paris: Ernest Leroux; 1891. XXXVIII, 496 p.

28. Krishan Y., Tadikonda K. K. *The Buddha Image: Its Origin and Development*. 2nd ed. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers; 2012. XVII, 231 p.



PHILOSOPHY OF THE EAST

Grunin I. V. *Crowned Buddha of Amaravati and the Cakkavatti...*

Orientalistica. 2020;3(4):1010–1027

29. Skilling P. Pieces in the puzzle: Sanskrit literature in pre-modern Siam. *Buddhism and Buddhist Literature of South-East Asia: Selected papers*. Bangkok and Lumbini: Fragile Palm Leaves Foundation; 2009, pp. 27–45.

30. Malalasekera G. P. *Dictionary of Pali Proper Names*. Vol. II. London: John Murray; 1938. XI, 1370 p.

31. Edgerton F. *Budhist Hybrid Sanskrit Grammar and Dictionary*. Vol. II: *Dictionary*. Delhi: Motilal Banarsidass; 1953. 627 p.

32. Vaman Shivram Apte. *The Practical Sanskrit-English Dictionary*. Poona: Shri-ralkar & Co.; 1890. 1196 p.

33. Bhikkhu Nanamoli (transl.), Bhikkhu Bodhi (ed.) *The Middle Length Discourses of the Buddha: A New Translation of the Majjhima Nikaya*. Kandy: Buddhist Publication Society; 1995. 1412 p.

34. Cowell E. B. (ed.) *The Jataka or Stories of the Buddha's Former Births*. Vol. VI. Cambridge: University Press; 1907. VIII, 314 p.

35. Burlingame E. W. (transl) *Buddhist Legends Translated from the Original Pali text of Dhammapada Commentary*. Part 2. Cambridge: Harvard University Press; 1921. 366 p.

36. Strong J. S. *The Legend of King Asoka. A Study and Translation of the Asokavadāna*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers; 2008. 350 p.

37. Howes J. Colin Mackenzie and the Stupa at Amaravati. *South Asian Studies*. 2002;18:53–65.

Информация об авторе

Грунин Игорь Викторович – кандидат философских наук, независимый исследователь, Пермь, Россия.



Information about the author

Igor V. Grunin – Ph. D. (Philos.), independent researcher, Perm, Russia.

Раскрытие информации о конфликте интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Conflicts of Interest Disclosure

The author declares that there is no conflict of interest.

Информация о статье

Поступила в редакцию: 29 июля 2020 г.
Одобрена рецензентами: 07 августа 2020 г.
Принята к публикации: 27 августа 2020 г.

Article info

Received: July 29, 2020
Reviewed: August 07, 2020
Accepted: August 27, 2020